



Caderno

Seminal
Digital



ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	03
NAS PÁGINAS DO MULHERIO (1981-1988): UM PANORAMA SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E A QUESTÃO HISTORIOGRÁFICA	10
CONSCIÊNCIA E PERSPECTIVA FEMININA NOS LAIS DE MARIA DE FRANÇA	50
A PRÁTICA TROVADORESCA DE BEATRIZ DE DIA: AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E A TRANSFORMAÇÃO DO CONCEITO DE AMOR CORTÊS	93
QUAL O LUGAR DE CECÍLIA MEIRELES NA POESIA BRASILEIRA?	124
PORQUÊ SEMPRE O MAR? A SIMBOLOGIA DA ÁGUA, DO BARCO E DA PRAIA COMO ESPAÇO DE DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE CECÍLIA MEIRELES, GLÓRIA DE SANT'ANNA E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	153
REPRESENTAÇÕES DA DIMENSÃO DE SAGRADO E DE ESPIRITUALIDADE: O MAR E O SILÊNCIO NAS POÉTICAS DE CECÍLIA MEIRELES, SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN E GLÓRIA DE SANT'ANNA	189
“NO ESPAÇO INTERIOR DE CADA POEMA”: O DIÁFANO E O PALPÁVEL NAS “ARTES POÉTICAS” DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	228



A VESTAL E O IMANE: DESDOBRAMENTOS LITERÁRIOS DO FEMININO NARCÍSICO E CONFSSIONAL NA OBRA E NA BIOGRAFIA DE FLORBELA ESPANCA, ESCRITORA MODERNISTA PORTUGUESA	265
DO AMOR E DO DESEJO: SOBRE DOIS POEMAS DE LIA VIEIRA	288
DIÁSPORA, RESISTÊNCIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM POEMAS SELECIONADOS DE SOFT MAGIC (2015), DE UPILE CHISALA, E QUESTIONS FOR ADA (2015), DE IJEOMA UMEBINYUO	314
GUARDIÃS DO PASSADO: A POESIA COMO SALVAGUARDA DA MEMÓRIA DO PACÍFICO NA <i>ANTOLOGÍA DE MUJERES POETAS AFROCOLOMBIANAS</i>	348
MULHERES E(M) SILENCIAMENTO: DESNATURALIZANDO SUPRESSÕES DA ESCRITA POÉTICA DE LOLA RIDGE	381
RESENHA DE <i>JANELA PARA O ÍNDICO</i> . POESIA INCOMPLETA (1984-2019), DE ANA MAFALDA LEITE (LISBOA: ROSA DE PORCELANA, 2020)	418
ENTREVISTA COM ANA MAFALDA LEITE	444

APRESENTAÇÃO

ESCRITA DE MULHERES: *POESIA*

Por muito tempo, na sociedade ocidental, a escrita da mulher foi interdita ou se viu relegada ao âmbito do privado. Só lhe era permitido escrever cartas e diários. Apenas mais adiante, pode-se aventurar na poesia, e, posteriormente, deixaram-lhe avançar na prosa romanesca.

Estudiosos da lírica medieval galaico-portuguesa sugerem que tenha havido núcleos femininos de produção nas sociedades celtas, o que explicaria uma possível origem das cantigas de amigo. O surgimento da lírica religiosa, opondo Ave à Eva, teria sido uma resposta a essa liberdade e força das mulheres naquele momento.

A partir do século XIX, as mulheres reivindicaram, mais nitidamente, seus direitos de expressão e demonstraram sua força imaginativa. Porém, foi somente no século XX que as relações de poder, calcadas exclusivamente no patriarcalismo e na primazia social masculina, acabaram por ser postas em xeque. O território masculino viu-se, então, confrontado e ameaçado pela invasão da voz autoral feminina, proporcionando a interrogação de estereótipos legitimados ao longo dos anos.

Entre muitas outras personalidades pelo mundo afora, Virginia Woolf e Simone de Beauvoir tiveram papel preponderante na compreensão das condições de produção da escrita de autoria feminina. Contudo, mesmo que se admita a existência daqueles núcleos de produção reunindo mulheres lá pela viragem do século XI, passados mil anos, ainda no século XXI, a voz feminina continua enfrentando obstáculos.

Com o objetivo de refletir sobre a persistência para perpassar essas barreiras, alguns pesquisadores brasileiros vislumbraram a oportunidade de lançar uma chamada para a composição de um dossiê temático que reunisse artigos sobre a escrita de autoria feminina, abordando obras de diferentes contextos de produção, leituras interseccionais, reflexões críticas, diálogos multi, inter e transdisciplinares que se centrem nessas questões.

A fim de atender a essas expectativas, a editoria da revista *Caderno Seminal* juntou-se àqueles pesquisadores e lançou a chamada para o dossiê **Escrita de mulheres**. O conjunto de artigos aceitos para publicação viria a compor o n. 38 da revista, relativo ao segundo quadrimestre de 2021, referente à área de Estudos de Literatura.

De início, nem os editores gerentes da revista, nem os editores da seção tiveram a exata noção do impacto de tal

empresa, que os surpreendeu. Foram muitas submissões de artigos, versando sobre poesia, prosa literária, prosa ensaística, cinema, crítica. Os textos submetidos à avaliação para publicação abordavam diferentes cronotopias. Eram olhares lançados para tempos longínquos e próximos, para espaços diversos. Um pouco de tudo.

O cenário obrigou a que todos os envolvidos na chamada do dossiê e na administração da revista considerassem possibilidades de acolher o máximo possível de textos que viessem a ser recomendados como aceitos pelos avaliadores *ad hoc*. Antes, contudo, de enviar textos para a avaliação de pares cegos, os editores do dossiê ocuparam-se da criteriosa leitura e seleção apriorística, tendo por parâmetros as normas editoriais da revista e aquilo que estava expresso na ementa da chamada.

Ainda assim, perto de cem textos foram avaliados por pelo menos dois pareceristas *ad hoc*, sob a premissa da avaliação cega, com total desconhecimento de sua autoria. Desse universo demasiado amplo, cinquenta artigos acabaram por receber recomendação positiva de dois avaliadores, impactando a composição de um número da revista em conformidade com sua política editorial. Havia que se pensar no que fazer, ficando a decisão por conta dos

editores da seção. O desconforto foi compartilhado com a editoria da revista e, como todos acordassem, optou-se pela subdivisão do dossiê em três subnúmeros da revista, contemplando, sequencialmente, poesia, prosa em língua portuguesa e comparatismos e prosa em língua estrangeira e comparatismos.

Este primeiro número ora publicado, n. 38, reúne doze artigos versando sobre poesia, uma resenha sobre um livro de poesia de uma escritora e uma entrevista realizada com a autora desse livro. Seguirão a ele, o n. 39, que reunirá vinte artigos sobre prosa em língua portuguesa e comparatismos, uma entrevista e uma resenha; e o n. 40, que reunirá dezoito artigos sobre prosa em línguas estrangeiras e comparatismos, uma entrevista e uma resenha. Espera-se, com isso, contemplar um universo mais abrangente de estudos, de obras e autores estudados, de instrumentais teóricos utilizados e de estudiosos que prestigiaram a revista com a submissão de seus trabalhos.

Cleide Antonia Rapucci (UNESP-Assis)

Flavio García (UERJ-Maracanã)

Shirley Carreira (UERJ-São Gonçalo)



DOSSIÊ:
ESCRITA DE MULHERES: *POESIA*



NAS PÁGINAS DO MULHERIO (1981-1988): UM PANORAMA SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E A QUESTÃO HISTORIOGRÁFICA	10
CONSCIÊNCIA E PERSPECTIVA FEMININA NOS LAIS DE MARIA DE FRANÇA	50
A PRÁTICA TROVADORESCA DE BEATRIZ DE DIA: AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E A TRANSFORMAÇÃO DO CONCEITO DE AMOR CORTÊS	93
QUAL O LUGAR DE CECÍLIA MEIRELES NA POESIA BRASILEIRA?	124
PORQUÊ SEMPRE O MAR? A SIMBOLOGIA DA ÁGUA, DO BARCO E DA PRAIA COMO ESPAÇO DE DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE CECÍLIA MEIRELES, GLÓRIA DE SANT'ANNA E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	153
REPRESENTAÇÕES DA DIMENSÃO DE SAGRADO E DE ESPIRITUALIDADE: O MAR E O SILÊNCIO NAS POÉTICAS DE CECÍLIA MEIRELES, SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN E GLÓRIA DE SANT'ANNA	189
“NO ESPAÇO INTERIOR DE CADA POEMA”: O DIÁFANO E O PALPÁVEL NAS “ARTES POÉTICAS” DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	228
A VESTAL E O IMANE: DESDOBRAMENTOS LITERÁRIOS DO FEMININO NARCÍSICO E CONFSSIONAL NA OBRA E NA BIOGRAFIA DE FLORBELA ESPANCA, ESCRITORA MODERNISTA PORTUGUESA	265



DO AMOR E DO DESEJO: SOBRE DOIS POEMAS DE LIA VIEIRA	288
DIÁSPORA, RESISTÊNCIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM POEMAS SELECIONADOS DE SOFT MAGIC (2015), DE UPILE CHISALA, E QUESTIONS FOR ADA (2015), DE IJEOMA UMEBINYUO	314
GUARDIÃS DO PASSADO: A POESIA COMO SALVAGUARDA DA MEMÓRIA DO PACÍFICO NA <i>ANTOLOGÍA DE MUJERES POETAS AFROCOLOMBIANAS</i>	348
MULHERES E(M) SILENCIAMENTO: DESNATURALIZANDO SUPRESSÕES DA ESCRITA POÉTICA DE LOLA RIDGE	381

NAS PÁGINAS DO MULHERIO (1981-1988): UM PANORAMA SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E A QUESTÃO HISTORIOGRÁFICA

Jaísa Girardi Morais
Virgínea Novack Santos da Rocha

Resumo: Partindo-se da análise das 41 edições do jornal *Mulherio*, posterior *Nexo - Feminismo, informação e cultura*, que circulou entre 1981 e 1989, buscou-se perceber o modo como o periódico feminista aborda questões sobre literatura produzidas por mulheres e a suas participações na historiografia literária, levando-se em consideração os diversos processos de inferiorização, silenciamento, exclusão e a apagamentos que escritoras mulheres e suas literaturas são submetidas pela crítica hegemônica. Nesse sentido, foi possível perceber que há no jornal um grande interesse na recuperação de escritoras do passado e divulgação de escritoras do presente da publicação, além do interesse em discutir temas próprios à “escrita feminina”, isto é, uma crítica literária própria à literatura de mulheres. Dessa forma, a partir desses dois movimentos do próprio *Mulherio* foi possível recuperar e analisar situações contextuais de sua exclusão escritoras relativamente grande circulação ao seu tempo, mas ainda assim excluídas do cânone oficial das histórias literárias: Cassandra Rios, Maria Elisabete Lima Mota e Dinorath do Valle.

Palavras-chave: *Mulherio*. Crítica literária feminista. Historiografia.

Abstract: Based on the analysis of the 41 editions of the journal *Mulherio*, later *Nexo - Feminism, information and culture*, which was published in between 1981 and 1989, we sought to understand how the feminist journal addresses issues about literature produced by women and their participation in historiography literary, taking into account the various processes of inferiorization, silencing, exclusion and the erasures that female writers and their literatures suffer from hegemonic criticism. In this sense, it was possible to perceive that there is a great interest to the newspaper in the recovery of writers from the past and dissemination of writers from the present of the publication. In addition, they were also interested in themes like “female writing”, a literary criticism specific to the literature of women. Thus, from these two main

concerns by the *Mulherio* it was possible to recover and analyze the context of their exclusion, writers relatively important at the time, but still excluded from the official canon of literary history: Cassandra Rios, Maria Elisabete Lima Mota and Dinorath do Valle.

Keywords: *Mulherio*. Feminist literary criticism. Historiography

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para que o Estado democrático de direito seja garantido, uma das suas mais importantes manifestações é a liberdade de imprensa. Por esse motivo, em períodos de autoritarismo, a imprensa é um dos primeiros setores a ter a sua liberdade cerceada. Esse foi o caso, por exemplo, em 1937, quando Getúlio Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) ou em 1968 na situação da promulgação do Ato Institucional nº 5, que suspendia a Constituição de 1964 bem como os direitos individuais e políticos e criava um código penal militar que permitia ao exército brasileiro e à polícia militar agir sem qualquer revisão judicial, institucionalizando a censura aos indivíduos e aos meios de comunicação.

No entanto, embora a imagem da censura institucional pareça ser a única grande forma de silenciamento, não é possível perceber, até mesmo em momentos de democracia, uma pluralidade de vozes a partir dos grandes meios

de comunicação em massa¹, uma vez que uma série de estruturas de poder autorizam a circulação de determinadas vozes, como é o caso de mulheres, LGBTQIs, pessoas negras, indígenas e outros tantos grupos identitários historicamente silenciados. Esse procedimento discursivo pode ser traduzido nas palavras de Michel Foucault (2011) ao afirmar que “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm como função [...] dominar seu acontecimento aleatório” (FOUCAULT, 2011, p. 8-9).

Nesse sentido, compreendendo essa problemática estrutural, algumas são as formas de resistência que insurgem. Sobretudo no contexto do final da década de 1970 e década de 1980, diversos são os acontecimentos que motivaram a criação de espaços autônomos de reflexão e circulação de informação. Alguns que caberia citar são a reverberação das lutas pelos *Civil Rights* e dos movimentos de contracultura, nos Estados Unidos, nos anos 1960-1970, a ascensão de diversos movimentos sociais, a pressão social contra os regimes ditatoriais por toda América Latina e o próprio Maio de 1968 na França bem como a consolidação do

1 Essa discussão fica particularmente evidente em 2015 quando propõe-se nacionalmente a regulamentação econômica das mídias como forma de democratizar as informações e combater o monopólio de determinados grupos. Além disso, no presente, com a ampla circulação das *fake news* parece ainda mais urgente que a mídia assuma (ou reconquiste) sua função de fonte segura de informações.

movimento Feminista, que viria a ser reconhecido como de 2ª onda² e que, nesse momento, passa a preocupar também pesquisadoras e a comunidade acadêmica em geral³ com questões sobre casamento, vida doméstica, maternidade, controle de natalidade, aborto, desejo e prazer da mulher.

No Brasil, embora ainda sob gestão militar, a reverberação dessas movimentações associada ao esgotamento do regime possibilitam a organização de diversos espaços de resistência política, sobretudo para além da ação política direta dos sindicatos e partidos, veículos de comunicação alternativos se multiplicam. No contexto de pesquisa atual, jornais alternativos produzidos por esses coletivos tornam-se fontes de extrema importância para realização do exercício historiográfico de preencher ausências referentes a determinados grupos identitários, uma vez que tais

2 Há, sem dúvida, uma problemática em considerar o movimento feminista a partir de ondas, visto que dão a impressão de que a ação política de mulheres individual ou coletivamente ocorre apenas de formas sazonais e a partir de pautas específicas, como por exemplo, a ideia de que a primeira onda feminista, no século XIX, tinha como pauta única a questão do direito ao voto. No entanto, essa foi uma pauta, sobretudo, na Europa e na América do Norte. Mulheres de países como Arábia Saudita receberam esse direito apenas em 2015, isto é, o voto não foi uma luta contínua e não pontual. Além disso, a ideia de unidade vem historicamente ocultando outras movimentações de mulheres e mesmo outras questões extremamente importantes, sobretudo, de mulheres do sul global. Nesse sentido, aqui utilizara-se a ideia de segunda onda feminista apenas para marcar sua simultaneidade ao período da ditadura civil militar brasileira. No entanto, diversas das pautas da época ainda seguem em discussão sem qualquer indício de solução, como é o caso do direito ao aborto seguro e gratuito.

3 Será nesse momento que, por exemplo, os departamentos, os grupos de pesquisa e os eventos sobre “Mulher e literatura” serão criados nas universidades. Tais espaços tornam-se potentes centros de pesquisa e reflexão sobre feminismo e estudos de gênero, que na década seguinte, precisamente 1984, culminam na criação do GT Mulher e literatura (posteriormente, “A mulher na literatura”) da ANPOLL.

publicações se propuseram a buscar ocupar espaços contra-hegemônicos por meio de estratégias de circulação de informação tanto de conotação mais política, de ação direta, quanto mais artísticas e culturais.

Nesse sentido, observando diretamente o papel e a função de jornais feitos por e sobre mulheres, cabe compreender o contexto da vasta produção e circulação de jornais que tratam especificamente dessa questão. Nesse sentido, três chamam principalmente atenção: *O Brasil Mulher* (1975), do Paraná, *Nós mulheres* (1976) e o *Mulherio* (1981), esses dois de São Paulo. Os dois primeiros voltados à questão de classe e esse último mais preocupado com questões de gênero. É isso o que afirma Elizabeth Cardoso (2004), organizando os mais de 75 periódicos feministas que circularam pelo Brasil entre os anos 1970 e 1980:

Em linhas gerais, porém, foi possível traçar características das publicações da primeira geração e características das publicações da segunda geração. Nota-se que, enquanto a primeira está marcada pelo debate entre “questão da mulher” versus “questão geral”, feminismo liberal versus feminismo marxista ortodoxo, por reivindicações de ações públicas que coloquem as mulheres em igualdade com homens, pela questão da autonomia partidária e pelo combate a ditadura, já a segunda geração da imprensa feminista incorpora o conceito

de gênero, assume os temas relacionados direta e exclusivamente às mulheres (como sexualidade, planejamento familiar e violência contra a mulher); tende para a especialização por temas; luta pelo direito à diferença e opera em parceria com um novo ator social, a sociedade civil organizada, na forma de ONGs e associações voltadas para a questão de gênero. (CARDOSO, 2004, p. 36)

Essa análise é particularmente importante, uma vez que insere o *Mulherio*, jornal que será analisado aqui, em um lugar específico de preocupações teóricas e contextuais, isto é, nessa segunda geração referida pela autora. Nesse sentido, mesmo que os jornais de mulheres tenham sido excluídos e apagados por outros estudos de importante circulação⁴, a pesquisa realizada pela autora apresenta ainda conclusões de extrema relevância sobre a imprensa feminista no Brasil:

i) a imprensa feminista é um fenômeno nacional, tendo em vista que a pesquisa constatou publicações feministas em todas as regiões do país, salvo a região Norte; ii) a imprensa feminista é um fenômeno contínuo e vigoroso socialmente, já que suas publicações são editadas ininterruptamente, desde 1974 até nossos dias; e iii) a imprensa feminista pode ser dividida em duas gerações, em simetria com as opções do movimento feminista. (CARDOSO, 2004, p. 51)

4 A pesquisadora aponta especificamente a pesquisa de Nelson Werneck Sodré (*História da imprensa no Brasil*, 1999) e de Bernardo Kucinski, sobre a imprensa alternativa no Brasil (*Jornalistas e revolucionários*, 1991).

As definições de Elizabeth Cardoso alertam para a necessidade cada vez mais evidente de revisão acerca dos apagamentos históricos das mulheres, isto é, de recuperações historiográficas como a que se propõe aqui. Nesse sentido, os jornais de mulheres/feministas se tornam importantes fontes de pesquisa, pois constituem a história do Brasil e, portanto, devem ser encarados como fenômenos de comunicação, uma vez que circulam conceitos como “mulher”, “gênero” e “feminismo”, além de outros temas e discussões sociais pela perspectiva de mulheres, como a produção artística, literária e cultural de mulheres.

Apesar da fundamental importância das constatações, sobretudo, quantitativas de Cardoso (2004), há uma necessidade também mais qualitativa focada em cada um desses periódicos. Assim, restringindo a análise aos três principais jornais já citados, Constância Lima Duarte (2019) alerta que eles serviram como uma espécie de porta-voz feminino pela Anistia e também abertamente feminista, pois apresentam temas como o aborto, a mortalidade materna, as relações entre mulheres e política, o trabalho feminino, a dupla jornada, a prostituição, questões raciais, tendo ainda algumas contribuições sobre literatura, teatro e cinema.

Nesse sentido, interessa especificamente o periódico *Mulherio*, uma vez que o momento de sua criação e circulação

marcam um momento importante da história do Brasil e do feminismo no Brasil, pois passa a haver uma ampla divulgação do tema de forma marcadamente política, isto é, feminista, e filiada, em certo sentido, a história do feminismo, visto que o próprio nome do jornal, assim como a palavra *Suffragettes*⁵, partem de estereótipos machistas e infantilizadores sobre as mulheres, mas que são ressignificados pelos movimentos de mulheres. Sobre isso, Adélia Borges comenta na edição de abertura do jornal: “Sim, nós vamos nos assumir como o Mulherio e, em conjunto, pretendemos recuperar a dignidade, a beleza e a força que significam as mulheres reunidas para expor e debater seus problemas” (BORGES, 1981, p. 1).

Assim, focalizando nesse jornal, interessa aqui, com objetivos historiográficos de reencontrar escritoras apagadas pelo discurso hegemônico, não apenas observar os temas específicos à condição da mulher e ao feminismo das décadas de 1970-1980, mas perceber, especificamente, a intersecção entre essas questões e a produção e crítica literária por e sobre escritoras mulheres.

MULHERIO: UM PANORAMA

O *Mulherio*, criado por iniciativa de feministas ligadas à Fundação Carlos Chagas, ganha enorme prestígio no

5 Em 1906, o jornalista Charles E. Hands utiliza a palavra *suffragette* (adicionando o sufixo “-ette” indicador de diminutivo em inglês em *suffragists*) com a finalidade de minimizar a luta de mulheres pelo voto, sobretudo, da Women’s Social and Political Union (WSPU).

meio universitário, tendo em seu terceiro número mais de 3 mil assinaturas. Desde a primeira edição do jornal é possível perceber que o próprio conselho editorial do jornal preocupa-se diretamente com a questão feminista da representação da mulher visto que, na edição inaugural do jornal, a editora Adélia Borges ataca frontalmente a problemática que envolve a descoberta da imprensa brasileira do assunto “mulher”, o que se evidencia em “as informações da imprensa sobre mulher ainda são, em geral, superficiais, esparsas e contraditórias. Falta justamente um veículo que se dedique de forma sistemática, aprofundada e abrangente a todos os problemas que afetam a mulher brasileira” (BORGES, 1981, p. 1), ou seja, há como motivação fundante uma preocupação com a representação da mulher tanto na mídia brasileira quanto nas artes.

Assim, fica evidente que o jornal tem um caráter de menor atuação política-prática, sendo, portanto, mais voltado ao universo acadêmico e cultural, apesar de que, ainda assim, muito tenha se falado sobre o processo de construção da Constituinte e outros direitos das mulheres. Nesse sentido, quanto aos temas abordados pelo jornal, Constância Lima Duarte afirma que

[e]m variadas seções havia desde denúncias de violência, da discriminação contra a

mulher negra, aos temas da política do corpo, amamentação, trabalho feminino e da vida das operárias e da periferia das grandes cidades, além de matérias sobre a produção cultural de escritoras e os endereços de grupos feministas em todo o país. Alguns números tornam-se verdadeiros documentos da trajetória de mulher na construção de uma consciência feminista, tal a seriedade do trabalho realizado para a conscientização da cidadania e o avanço das conquistas sociais da mulher brasileira. (DUARTE, 2019, p. 43)

Nota-se, assim, que o *Mulherio*, como um jornal de importante circulação, estrutura-se de uma forma a se preocupar não apenas com questões sociais e da vida política, mas também com espaços de reflexão sobre as mulheres, como os grupos de pesquisa que começam a existir pelas universidades de todo o Brasil e as manifestações culturais e artísticas de ou sobre mulheres. Assim, por exemplo, reportagens sobre a literatura escrita por mulheres ou ainda sobre o teatro e o cinema, dando destaque justamente para a questão da autoria, apresentam-se nas edições com certa frequência.

Em sintonia Viviane Gonçalves de Freitas (2017) analisa em sua tese quatro jornais feministas publicados entre 1970 e 2010, dentre os quais o *Mulherio*. Para a pesquisadora, o jornal dividiu-se em três fases: a primeira de abril/maio de 1981 a setembro/outubro de 1983, em cujos objetivos

estavam o intercâmbio entre as diversas instituições e pesquisadoras voltadas ao estudo da condição da mulher. O conselho editorial dessa fase contava com 16 mulheres, dentre elas a antropóloga Ruth Cardoso e a psiquiatra Maria Rita Kehl. É importante destacar ainda que “a mobilização dos movimentos que reivindicavam punição judicial para os maridos e companheiros que agrediam e assassinavam as mulheres – que ganhou destaque em várias edições do *Mulherio* – foi muito importante para essa mudança de entendimento social” (FREITAS, 2017, p. 97).

Já a segunda fase de maio/junho de 1984 a abril/maio de 1988, após perder apoio financeiro institucional em 1983, em que o jornal fica 7 meses sem circular, ele volta em 1984 em edições bimestrais com o objetivo de ser “um contraponto aos outros órgãos de imprensa, que, em geral, tratam a mulher de um modo esquizofrênico” (BORGES, 1984, p. 2). É importante notar nessa fase uma preocupação não apenas com a necessidade de circulação das discussões feministas, mas com a própria representação das mulheres pelas mídias, o que pode ser estendido também a uma maior preocupação no âmbito das representações artísticas. Além disso, o Núcleo de Comunicação do *Mulherio* “apresentava uma nova proposta: sempre que possível, haveria o contraponto do

homem às experiências femininas. Essa nova linha editorial vincula-se à crise do feminismo” (FREITAS, 2017, p. 97).

Assim, ao longo de suas 42 edições (1981-1988), com uma lacuna de 7 meses, contando com importantes colunistas até hoje reconhecidas, como a já mencionada psiquiatra Maria Rita Kehl, a escritora e ensaísta Lúcia Castello Branco e a militante, filósofa, escritora e antropóloga Lélia Gonzalez, o jornal publicou

diversos formatos de textos, como artigos, cartas à redação, entrevistas, resenhas de livros, críticas de cinema e TV, charges e matérias. O jornal também abordava outros temas relevantes para o debate social, principalmente para a agenda dos movimentos feministas, que perduram até os dias de hoje – como a legalização do aborto – ou que recentemente conseguiram avanços legislativos importantes – um exemplo é a PEC das Domésticas. (FREITAS, 2017, p. 99)

Sobre essa produção, Viviane Gonçalves de Freitas (2017) realiza um levantamento quantitativo em relação à presença de determinados temas nas publicações. De acordo com a pesquisadora, os assuntos mais presentes foram: organizações de mulheres (16%), família (13%), direitos sexuais e reprodutivos (10%), discriminação das mulheres (8%), política institucional (7%), mídia e produção cultural (6%), trabalho (6%), estudos sobre mulheres (5%), violências

contra mulheres (4%) e comunidade negra (3%). Ao todo, foram contabilizados 1.757 textos jornalísticos, somando o material das 42 edições.

Dessa forma, a partir da pesquisa de Freitas (2017), o tema mídia e produção cultural manifesta-se com certa recorrência durante todo o tempo de existência do jornal. Isso evidencia que, embora como tema menos relevante, a crítica literária assume um papel importante no jornal e, por consequência, para a formação de um cânone alternativo ao hegemônico, consolidado por jornalistas e pesquisadoras feministas. Devido a isso, objetiva-se aqui analisar a partir de agora tanto a presença e as reflexões dessas críticas literárias quanto resgatar escritoras apagadas pela crítica literária hegemônica.

A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E A QUESTÃO HISTORIOGRÁFICA

O papel da crítica literária é geralmente caracterizado pela avaliação de um texto, tanto no que diz respeito à sua definição enquanto literário, quanto do julgamento de seu valor artístico. No entanto, a crítica literária em muitos sentidos se desenvolveu e se afastou dessas ideias tão divulgadas no século XIX. Como aponta o teórico francês Antoine Compagnon (2010), a própria ideia de crítica é questionada. Desde o momento da institucionalização

da história da literatura como disciplina universitária, a crítica literária passou a ser vista como impressionista ou dogmática, já que se baseava em impressões individuais e pessoais, ou ainda morais. Nas palavras de Roberto Acízelo de Souza “o ponto culminante do processo: o julgamento dos méritos da obra, tendo como critérios combinados a sua capacidade de propor padrões de honra e virtude [...] e a conformidade a modelos de gêneros chancelados pela tradição [...]” (2014, p. 19).

O comentário traz consigo uma importante questão no que diz respeito à crítica literária: a questão da tradição, ou em outras palavras, a questão do cânone e da história da literatura. Embora o autor discuta a crítica do século XIX, contemporaneamente, se a função da crítica é selecionar, a função da história literária é, certamente, arquivar, o que faz com que uma não exista sem a outra e, não raro, sejam funções desempenhadas pela mesma pessoa. No entanto, há no campo literário (crítica, história e até mesmo teoria) uma tentativa de incorporação de conceitos linguísticos (formalistas e estruturalistas) que supõe uma espécie de objetividade e, conseqüente, neutralidade no lido com o texto literário. Sobre isso, porém, é importante lembrar que “não existem elementos linguísticos exclusivamente literários, a literariedade não pode distinguir um uso literário e um uso não literário da linguagem” (COMPAGNON, 2010, p. 41).

Além disso, Heloisa Buarque de Hollanda (1994) alerta para o mito da linearidade da história da cultura ocidental e o mito da falsa objetividade do historiador como duas questões cruciais para pensar a historiografia literária feminista visto que essas duas ideias acabam criando a falsa noção de que a história literária hegemônica em verdade é a unidade possível, pois é a única “científica”. Esse mesmo argumento, por sua vez, cria um campo de legitimação de saberes sobre a literatura. Assim, a escrita, crítica e, por consequência, história literária são funções e propõem ferramentas a partir de modelos que excluem as mulheres, isto é, que excluem a diferença, visto que a literatura do homem é eleita como modelo universal. Sendo, portanto, essa a premissa da consolidação de um cânone oficial quase exclusivamente masculino, que reverbera e reitera, a partir de uma crítica hegemônica, seus próprios valores.

No entanto, o empenho da crítica feminista tem sido a de resgatar escritoras historicamente apagadas, não necessariamente por sua suposta falta de qualidade literária, mas especificamente por sua função e seu papel de gênero, uma vez que suas ideias e proposições literárias acessavam áreas da subjetividade das mulheres com as quais a crítica tradicional não estava preparada para lidar.

Tal percepção, o apagamento e a “inadequação” ao cânone, fica ainda mais evidente quando Hollanda (1994) indica que a partir de pesquisas sobre mulheres escritoras em primeiro lugar encontra-se uma vasta produção. Muitas são as mulheres redescobertas e muitas são as novas tendências literárias propostas por elas. Isso reforça que essas exclusões e silenciamentos não tratam apenas de algumas poucas mulheres, mas de várias, inúmeras, o que revela uma estratégia estrutural da crítica literária. Além disso, em segundo lugar, a pesquisadora reforça a tensão entre a produção de mulheres e a história oficial afirmando que “os objetos recuperados, na maior parte das vezes, não ‘cabiam’ nas lacunas da história oficial tal como esta foi e vem sendo desenhada” (HOLLANDA, 1994, p. 456).

Nesse sentido, tais movimentações feministas nos campos críticos, teóricos e históricos da literatura evidenciam cada vez mais tais problemáticas, sobretudo, a partir das décadas de 1970 e 1980. No entanto, esse trabalho de recuperação histórica e exercício crítico parece ainda estar longe de seu fim, pois o cenário contemporâneo ainda é de extrema desigualdade. Isso é o que se pode constatar, por exemplo, ao observar que na Academia Brasileira de Letras menos de 6% de seus homenageados são escritoras mulheres e

um percentual ainda menor de escritoras negras. Ainda é possível observar as premiações e concursos literários índices similares.

Tais indicativos evidenciam não apenas a necessidade mas a urgência do exercício historiográfico feminista⁶, pois em consonância com Heloisa Buarque de Hollanda, a professora Rita Schmidt (2019) evidencia que “os textos de autoria de mulheres levantam interrogações acerca de premissas críticas e formações canônicas, bem como tensionam as representações dominantes calcadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença” (SCHMIDT, 2019, p. 66). Isso significa assumir que a produção de mulheres, recuperada a partir do exercício historiográfico da crítica literária feminista, acaba por renovar paradigmas historicamente consolidados sobre sujeito, sujeito histórico, identidade, nação e, por consequência, literatura.

Assim, portanto, o exercício de recuperação do passado a partir da escrita de mulheres apresenta-se não apenas como importante à construção de uma história de mulheres, mas também à construção de uma história da literatura

6 Sempre relevante o comentário de que a desigualdade no cenário da literatura ainda é uma realidade no presente, o que se pode confirmar a partir da pesquisa de Regina Dalcastagné (2012), a qual evidencia que entre 1990 e 2004 e pelas editoras Companhia das Letras, Rocco e Record, apenas ¼ dos livros publicados têm mulheres como autoras e 93,9% são brancos (homens e mulheres).

enquanto uma alternativa contra-hegemônica, plural e diversa. Sendo assim, será justamente trazendo à tona, fazendo com que a literatura de autoria de mulheres seja recuperada, divulgada e lida, que paradigmas e conceitos da tradição serão repensados.

Dessa forma, essa é a finalidade da pesquisa aqui desenvolvida, em que foram analisadas todas as edições do *Mulherio* para se encontrar as colunas em que a crítica literária se apresentava. Além das duas últimas edições, quando o *Mulherio* torna-se o *Nexo – Feminismo, informação e cultura*, as seções que se dedicam a abordar questões literárias intitulam-se *Cantinho das Letras, Literatura, Leitura, Memória e Ficção* e são compostas por resenhas de livros, opiniões, entrevistas, críticas sobre o trabalho das escritoras que são divulgadas ao longo das edições do jornal. Dentre as responsáveis por produzir tais colunas estão os nomes de Sandra Lapeiz, Elizabeth Souza Lobo, Ligia Averbuck, Eliane Maciel, Maria Otillia Bocchini, Maria Carneiro da Cunha, Walnice Galvão, Dinorath do Valle, Maria Lúcia de Barros Mott, Lúcia Castello Branco, Nádia Batella Gotlib e Sílvia Cintra Franco.

No entanto, foram nas seções *Literatura, Memória e Ficção* em que as questões literárias foram abordadas com

maior ênfase, priorizando a divulgação de obras e autoras desconhecidas por meio de entrevistas e análises críticas de suas obras, visto que nas outras apresentavam-se críticas a textos de escritores homens (*Cantinho da Letras*) ou apenas apareciam pequenas notas ou comentários sobre algum acontecimento no universo de circulação, publicação e premiação de escritoras mulheres. Assim, nas edições 13, 14, 16, 26, 29, 32 e 33 é possível encontrar entrevistas com respectivamente as escritoras Dacia Mariani, Cassandra Rios, Cora Coralina, Isabel Allende, Doris Lessing, Maria Elisabete Lima Mota e Adélia Prado. Para além do levantamento dessas escritoras, observou-se também a presença das autoras atualmente reconhecidas no cenário da literatura brasileira, tais como Clarice Lispector, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles, Adélia Prado e Marina Colassanti ao longo das edições do jornal.

As resenhas e análises críticas a que se ocupam as colaboradoras nas seções de *Leitura* e *Ficção* contemplam obras recém lançadas no Brasil, desde as nacionais até as traduzidas e, na seção *Memória*, destaca-se principalmente o levantamento feito pela historiadora Maria Lúcia de Barros Mott (1987). Sem muitos detalhes críticos, na edição de nº 32, a pesquisadora lista uma série de livros publicados por

mulheres entre os anos de 1965 e o momento da publicação do jornal. São eles⁷: *Diário de uma garota*, de Maria Julieta Drummond Andrade (Rio de Janeiro, 1985); *Uma vida como outras*, de Helena S. de Castro Azevedo (São Paulo, 1955); *Por onde andou meu coração*, de Maria Helena Cardoso (São Paulo, 1984); *Aluna do telhado*, de Clotilde do Carmo Dias (São Paulo, s.d.); *Anarquistas, graças a Deus*, de Zélia Gattai (Rio de Janeiro, 1979); *Um chapéu para viagem*, de Zélia Gattai (Rio de Janeiro, 1982); *Os anos 40*, de Rachel Jardim (Rio de Janeiro, 1987); *Ela e a reclusão - O condenado poderia ser você*, de Vera Tereza de Jesus (São Paulo, 1965); *Minha vida de menina*, de Helena Morley (Rio de Janeiro, 1969); *Rua sem fim*, de Conceição da Costa Neves (São Paulo, 1984); *O exercício da paixão*, de Giselda Laporta Nicolelis (São Paulo, 1985); *Tudo em cor-de-rosa*, de Yolanda Penteado (São Paulo, 1977); e *Paisagem e memória*, de Helena Silveira (São Paulo, 1983).

Ainda, na edição seguinte, nº 33, Maria Lúcia de Barros Mott (1987) prossegue com o inventário de escritoras. Recupera mais três autoras e solicita aos(às) leitores e leitoras que enviem mais títulos. Os livros nomeados são *O monstro de Olhos Azuis*, de Tonia Carrero (Porto Alegre, 1986), a

7 Algumas dessas escritoras, como Tonia Carrero, Eros Volúcia (filha da Gilka Machado), Maria Julieta Drummond Andrade (filha do Carlos Drummond de Andrade), Zélia Gattai (esposa do Jorge Amado), Rachel Jardim, Helena Morley e Giselda Laporta Nicolelis aparecem em pesquisas acadêmicas já com o intuito de investigação e recuperação de sua trajetória a partir da análise de suas produções literárias.

narrativa em terceira pessoa, de acordo com Mott, tenta desvendar a identidade da autora através da perspectiva de uma personagem e “acaba enveredando sem pudor pelo emaranhado mundo das relações familiares” (MOTT, 1987, p. 21); *Companheiros de viagem*, de Deocélia Vianna (São Paulo, 1984); e *Eu e a dança*, de Eros Volússia (Rio de Janeiro, 1988), que apresenta relatos de vida, a percepção da autora sobre a dança, entrevista com a sua mãe (Gilka Machado), “além de poemas e apresenta um belíssimo material iconográfico”(MOTT, 1987, p. 21).

Além da forte preocupação em proporcionar às leitoras do jornal o acesso à produção de mulheres escritoras de forma quantitativa, até mesmo como um exercício historiográfico, há também, em outras edições, o desenvolvimento dessa produção de forma qualitativa. A fim de aprofundar essa questão, em um primeiro momento, dentre algumas mais famosas como Clarice Lispector e Adélia Prado, ressaltam-se as entrevistas com Cassandra Rios na edição de nº 14, de julho de 1983 e com Maria Elisabete Lima Mota, a poeta da sarjeta, na edição nº 32, de setembro de 1987. Em seguida, analisa-se a polêmica em torno do não reconhecimento de Dinorath do Valle, a qual não apenas figura como tema da edição nº 19 com a publicação de um trecho de seu romance

premiado e mesmo assim ignorado pela sua editora, mas também como resenhista e colaboradora do jornal.

Nesse sentido, o primeiro caso que merece atenção é a entrevista com Cassandra Rios⁸ realizada por Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz. A autora sinaliza pontos cruciais de sua vida e obra, como a censura, a escrita feminina e as dificuldades que as escritoras têm ao submeter seus originais às editoras. A autora comenta que devido à censura passou a criar pseudônimos para tentar mostrar que a escrita dela não era pornográfica: “Acabei criando uma literatura que vinha de uma revolta porque eu nunca aceitei toda aquela proibição, eu nunca aceitei porque eu nunca fui pornográfica, eu sou realista. Nunca fui detratora também. Nunca fui subversiva: eu sempre me considerei apolítica” (MORAES E LAPEIZ, 1983, p. 10). Assim, a autora cria pseudônimos do sexo masculino, o que, em certa medida, caracteriza a busca pela aceitação de sua literatura sem depreciações quanto à temática. Em contraponto a isso, ao ser questionada sobre a linguagem supostamente própria à mulher, a escritora responde que

8 O erotismo em Cassandra Rios foi alvo de censura e proibição na época em que lançou suas obras. Foi considerada a artista mais perseguida durante a ditadura e seus textos não falavam de política. Mesmo em meio a tantas tentativas de silenciamento e apagamento de sua obra, a autora conseguiu viver uma vida confortável com as vendas de seus exemplares. Atualmente, observa-se que suas obras voltam a dialogar com determinados públicos e, ainda, constatou-se que desde 2006 Cassandra Rios vem sendo alvo da produção de teses e dissertações nos cursos de pós-graduação de História e de Literatura, com fomento dos órgãos federais.

[n]ão existe isso de escrever como um homem, ou de escrever como uma mulher, porque o espírito, o estilo é tão próprio que você jamais poderá descobrir se um livro sem capa foi escrito por um homem ou por uma mulher. O escritor não tem sexo, não adianta querer decifrar. É a força do estilo. Então por que o estilo é tão forte, de envergadura, e de fôlego é corajoso dizer por isso que foi escrito por um homem, não, não é isto, porque tem muita mulher aí que é tida como homossexual porque ela escreve forte e com brilho, e não se admite que seja a força de uma mulher. (MORAES E LAPEIZ, 1983, p. 10)

Dito isso, a autora ainda relembra a experiência de uma outra escritora que teve de criar pseudônimos masculinos para publicar, pois como mulher era rejeitada. Percebe-se dessa forma que, mesmo afirmando que a escrita/escritor não tem sexo, Cassandra Rios cria pseudônimos masculinos para que ela mesma possa fazer parte de um circuito literário sem sofrer censura.

Tão consciente quanto Cassandra Rios da censura, Maria Elisabete Lima Mota⁹, uma escritora e poeta em situação social completamente diferente de Rios, também concede ao *Mulherio* uma entrevista. A entrevista convida a conhecer o universo por onde transita a autora e, por consequência, suas personagens e seus temas. A poeta da sarjeta, como

9 Até o momento nenhuma pesquisa sobre a autora foi encontrada.

se apresenta, é uma filha de militar, moradora da favela do Carandiru, mãe de três filhas, casada e abandonada, tendo passado por períodos de alcoolismo e uso de drogas, além de ter sofrido com estupros e ter sido coagida à prostituição.

Para além da biografia da poeta, no momento da entrevista já havia publicado três livros de poesia, sendo o primeiro, *Poesia da Sarjeta*, mimeografado com a ajuda de Mara do Amaral, voluntária da OAF – Organização do Auxílio Fraterno. Já o segundo e o terceiro são lançados por editoras: *Ave Vagueira* (Editora Paulinas) e *Declaro que estou em tormento* (Editora Espaço e Tempo, com distribuição da Vozes). No entanto, a escritora, que também já foi obrigada a pedir esmola na rua, afirma a dificuldade que é viver de literatura: “viver com essa renda foi impossível. Tudo o que consegui foi uma série de entrevistas para a televisão, uma dentadura nova, passeios com as minhas filhas, além de algumas internações em manicômios” (MAGESTE, 1987, p. 11).

A simplicidade, o realismo e a objetividade na fala da poeta chamam atenção principalmente porque no momento em que vive, ditadura civil-militar, a sua existência já figura como uma forma de subversão. Não bastasse isso, no momento da entrevista, a autora se preparava para a publicação de um novo livro, *A filha do militar*, em que

conta a sua própria história mesclada com a de seu pai, que esteve entre o grupo de soldados que combateu Lampião. Sobre a publicação no contexto da época comenta: “O meu pai foi usado. Foi um barato escrever esse livro, a história é muito bonita. Vou publicar nem que os militares me cubram de porrada, nem que cortem a aposentadoria do meu pai. Ai eu escrevo “O desaposentado da polícia Militar” (MAGESTE, 1987, p. 11). Nesse caso, a poeta e prosadora evidencia seu posicionamento crítico em relação aos militares e a sua consciência sobre as censuras que pode sofrer pela sua escrita.

A vida e a obra da autora se misturam não apenas ao longo de sua entrevista, mas a produção de Maria Elisabete Lima Mota, no contexto de escrita de mulheres, ilumina uma existência geralmente mais apagada e invisibilizada do que a de outras mulheres: a da mulher pobre e a influência dessa situação em sua escrita. Sobre isso afirma “Esse negócio de hospital psiquiátrico vai acabar na minha vida. Não sou débil mental. Quando fico sem casa, piro, mas despiro sozinha quando encontro de novo a esperança de morar. Minha cura é moradia” (MAGESTE, 1987, p. 11). Embora não se comente especificamente as dificuldades de ser escritora em decorrência do seu gênero, essa questão pulsa em toda

a entrevista: os abusos, os estupros, a prostituição forçada, a situação de mãe solo e reverberam em sua poesia: “Sou a prostituta / Sou o menor abandonado / Sou todas e todos / que todos deixaram de amar” (MAGESTE, 1987, p. 11). Por fim, cabe ressaltar que, muitas vezes, partindo desse poema muitas das entrevistas que ela deu acabaram orbitando sobre a sua prostituição. Algo que a incomodava muito, embora falasse abertamente de sua vida, o caso se refere a “no começo cheguei a me prostituir com um revólver apontado pra mim. Fui forçada” (MAGESTE, 1987, p. 11), isto é, uma coerção ao ato, um estupro. Ao que ela rebate, elencando uma série de outras funções e características suas, como “mulher direita”, religiosa, mãe, casada, dona de casa etc. No entanto, carece ressaltar que o motivo de sua fama, a literatura, acaba ocupando um papel secundário em suas entrevistas para dar lugar a essa espécie de fetiche da crítica. Lembrando novamente o quanto as mulheres não podem fazer parte do campo literário.

Já, por fim, no caso da escritora Dinorath do Valle¹⁰, o que chama atenção não é uma entrevista, mas a polêmica

10 Dinorath do Valle foi lembrada por sua atuação como professora, escritora e jornalista em um recente trabalho de conclusão de curso de jornalismo da União das Faculdades dos Grandes Lagos de São José do Rio Preto. Na ocasião, as pessoas entrevistadas relembram a trajetória da autora e pontuam a importância de sua literatura para a perpetuação da história da cidade de São José do Rio Preto, em São Paulo. Além disso, uma escola estadual situada na periferia do município bem como a Casa de Cultura de São José do Rio Preto levam o nome da autora, conferindo prestígio e reconhecimento à sua história.

em torno de sua premiação e o descaso editorial bem como as reverberações desse acontecimento. Isso porque a professora, escritora e jornalista foi vencedora do prêmio Casa das Américas, em Cuba, com o romance *Pau Brasil*, em 1982, e até 1984 a obra não havia sido editada pela Hucitec, editora responsável pelas obras da autora. Assim, na edição nº 17, a provocação à editora Hucitec vem por parte da colaboradora Maria Otilia Bocchini que emite uma nota direcionada à editora e indaga: “Fosse um homem o vencedor brasileiro do Casa das Américas, será que essa editora (Hucitec) que está com os originais não teria já editado o livro, com todo o estardalhaço que ele merece?” (BOCCHINI, 1984, p. 19). Além disso, Bocchini comenta ainda que a obra da autora foi vencedora de diversos outros prêmios, dentre eles o Governador do Estado de São Paulo, em 1971, que levou cinco anos para receber a publicação do livro *O vestido amarelo*, de 1976.

Após essa notícia, na edição de nº 19, é disponibilizado para as leitoras uma página do romance *Pau Brasil*. Na prévia, acompanha-se a narrativa a partir das lembranças de uma filha que foi abusada pelo pai:

Mas por que o Pai põe a mão na gente? É louquejo também, com filha não se faz, amor de pai não é em peitos, pêlos. Ele agrada e desce, rebaixa, afunda, arria. Avança e a

gente cala, demuda, dá um desespero! O regaçar da calcinha, o dedo explorando, demasias e descaramentos, destemperos que dão vergonha de contar até pra gente mesma, desprezada, desfeita, negligente, nem querendo saber das irmãs. Mas era tudo a mesma coisa, nos descuidos de casa pequena nada fica amoitado e dessabido. (VALLE, 1984, p. 7)

Com essa passagem, constata-se que a temática da violência doméstica, alvo de muitas reportagens do jornal e das reivindicações sociais, também está presente nas narrativas das mulheres, contribuindo para um registro íntimo do cotidiano das mulheres diante da sociedade patriarcal. No entanto, na mesma linha da indignação de Bocchini é possível se especular que a escritora sofre com a não reedição de seu livro, mesmo premiado, não apenas devido a sua condição de mulher, mas de uma mulher escritora que expõe as relações no seio da sociedade patriarcal tratando literariamente de temas como o abuso sexual. Nesse sentido, Dinorath do Valle, ao narrar aquilo que a sociedade não quer ver, acaba tensionando o próprio conceito de literatura e abre margem para que se pense uma espécie de “escrita feminina”¹¹.

11 Em relação à sua escrita, foi publicado um artigo recentemente que apresenta dois contos da autora e as contribuições desses textos para retratar a condição da mulher na sociedade brasileira. O trabalho intitula-se “Dinorath do Valle: das personagens femininas a temas universais”.

Nesse sentido, ao relacionar tais questões da “escrita feminina” com a crítica literária feminista, destaca-se a reflexão trazida pela professora Lúcia Castello Branco na coluna intitulada *Ficção*, da edição nº 25:

Afinal, as questões femininas atraíam sobretudo os homens, enquanto as mulheres continuavam em silêncio, desempenhando papéis que a ficção masculina lhes reservava. E do próprio desconhecimento acerca de sua história, da carência de uma tradição literária, constrói-se o texto da mulher: essencialmente voltado para o eu, para a análise da emoção, para o privilégio do sensível, ou - o que é pior - visivelmente marcado pelo ressentimento, pelo tom de mágoa ou de agressão à crítica dos homens. Transformar a relação mulher e ficção, seja no que se refere à ficção escrita pelas mulheres ou acerca das mulheres, significa, antes de tudo, transformar radicalmente as relações entre a mulher e seu real. (BRANCO, 1986, p. 4)

Novamente a tensão sobre “escrita feminina” surge para desestabilizar a tradição literária. Isso porque, a partir do que pondera Branco, a subjetividade presente na escrita feminina dialoga com as suas condições de escrita. Do mesmo modo, pontua-se a necessidade de que uma relação entre a mulher e o seu real seja estabelecida a partir de sua escrita ficcional, que parte da sua intimidade e de suas memórias, isto é, de sua experiência enquanto mulher.

Tais relações seguem sendo pontuadas por Lúcia Castello Branco em sua matéria intitulada “O insano percurso do ser” na coluna *Leitura*, da edição de nº 28. Em seu texto, Branco recupera o livro *Hospício é Deus*, publicado em 1985, escrito por Maura Lopes Cançado, ficcionista mineira e colaboradora do jornal *Brasil*, analisa os elementos que compõem a obra e caracteriza a escrita da autora:

Hospício é Deus é diário de uma ficcionista- psicopata-mulher. Talvez por isso a realidade muitas vezes se evada e se deixe invadir pelo Real. Ou talvez por isso o Real algumas vezes escape, deixando-se tragar pela mais prosaica das realidades. Nesse jogo do texto feminino contracenam a memória e a invenção, o fato e o escrito, a vida e a ficção. “Não tem importância”, nos diz a autora. Nesse jogo o que interessa não é exatamente o escrito, mas a escrita. Não propriamente a fugidia substância dos fatos, mas o tecido, a sinuosa tessitura da linguagem. Aí o sujeito se constitui. E se desconstitui. Aí o corpo feminino se encena. Aí, nessa sarabanda alucinada, reluz exuberante, o Real. A esta cintilância alguns chamam ficção, outro psicose. Aqui, no texto de Maura, neste lugar de desordem e da desmedida, atrevo-me a chamá-la simplesmente escrita feminina. (BRANCO, 1987, p. 6)

É interessante notar sobre isso que mais uma vez a autoria feminina está calcada em sua experiência vivida. Nesse trecho, inclusive, mais especificamente, em sua experiência

corporal e sua memória em uma espécie de entrecruzamento com a possibilidade da ficcionalização. Lúcia Castello Branco ensaia por uma perspectiva psicanalítica e subjetiva algumas respostas para a tentativa de interpretação da obra literária produzida por mulheres, isto é, a escrita, e não o escrito, propriamente feminino.

No entanto, parece que mesmo a partir do exercício da pesquisadora de fundar uma crítica literária que se preocupe com o texto de mulheres em sua peculiaridade, a crítica literária especializada ou mesmo o público em geral, parece não ser tão receptivo aos novos paradigmas que tais percepções podem trazer à literatura. Em relação a isso, a matéria de Ligia Averbuck intitulada “O texto da intimidade”, na edição nº 14, discute o teor dos textos escritos por mulheres, bem como o tabu que permeia a publicação. Averbuck caracteriza brevemente a escrita feminina ao dizer que

[v]oltada para a esfera íntima - a única concedida - a literatura da mulher se fez confessional, pessoal, subjetiva. Nos textos destes diários, memórias, autobiografias é que se fez este registro íntimo, a história narrada do ponto de vista da subjetividade, a forma de expressão possível. No caso da história da mulher e sua incursão no mundo das letras esta é uma marca de identidade. (AVERBUCK, 1983, p. 11)

Essas afirmações reforçam o exercício íntimo da externalização do eu, mesmo que ficcional, na escrita de mulheres, o que revela o caráter identitário e pessoal de tais escritas. No entanto, a escrita da mulher se torna um motivo de depreciação crítica como relata, na edição nº 25, Silvia Cintra Franco, a experiência na 3ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira sobre o tema “A mulher na literatura brasileira”, visto que, como apontou a jornalista, as escritoras foram negativamente consideradas intimistas, subjetivas e pessoalistas, critério que, certamente, ainda segundo a jornalista, não mostram-se como negativos nas obras de escritores homens como Proust, Kafka, Dostoievski e outros (FRANCO, 1986, p. 6). Isso significa dizer que as características próprias da literatura escrita por mulheres, para uma crítica literária hegemônica, será justamente o motivo de sua depreciação, ou seja, a literatura de mulheres não é literatura, uma vez que é escrita por e sobre mulheres a partir de suas próprias subjetividades e não de subjetividades masculinas como é mais comum à crítica literária.

Tal pensamento corrobora a necessidade de uma recuperação histórica das mulheres apagadas, silenciadas e esquecidas com o objetivo de eleger critérios críticos próprios de interpretação de suas obras, uma vez que os

critérios utilizados até o momento são os eleitos por uma tradição crítica masculina. Nisso, entre erros e acertos, a crítica literária feminista do *Mulherio* debruça-se sobre conceitos como o que “escrita feminina”, a fim de oferecer ferramentas críticas para a análise de obras de autoria de mulheres a partir delas próprias. Além disso, evidencia-se a necessidade de análise da crítica literária feminista sobre autoras em recuperação como Cassandra Rios, Maria Elisabete Lima Mota e Dinorath do Valle que têm suas obras, de importante circulação e reconhecimento ao seu tempo, apagadas, desconsideradas ou invisibilizadas pelas ideologias dominantes que negam os tensionamentos propostos à literatura pela escrita de mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quarenta anos após a publicação da primeira edição do *Mulherio* a crítica literária feminista mostra-se incansável no seu exercício de recuperação do passado tanto com a finalidade de reencontro com escritoras silenciadas, invisibilizadas e apagadas quanto com a finalidade de colocar em foco as lacunas deixadas pelos historiadores na história da literatura brasileira e, por consequência, instrumentalizar a teoria literária reelaborando ou propondo novos conceitos que assumam a diferença como

elemento fundamente e não apenas busquem assimilar algumas mulheres ao cânone masculino.

Nesse sentido, filiando-se à tradição de crítica literária feminista e considerando o contexto de produção e circulação desse e de muitos outros periódicos feministas também apagados por pesquisas sobre o tema, essa pesquisa buscou analisar as 42 edições em circulação entre os anos de 1981 e 1988 do jornal *Mulherio* (posterior *Nexo – Feminismo, informação e cultura*) focalizando o tratamento dado especificamente à questão da produção literária de mulheres.

Embora muitas questões envolvendo essa temática sejam relevantes e importantes, intencionou-se principalmente perceber 1) o tratamento dado à questão da recuperação história, sobretudo, por Maria Lúcia de Barros Mott; 2) o tratamento dado à questão da “escrita feminina”, sobretudo, por Lucia Castello Branco e, por fim, 3) o tratamento dado às escritoras de importante circulação no período, mas que acabam atualmente, em diferentes medidas, apagadas da história literária, como é o caso de Cassandra Rios, Maria Elisabete Lima Mota e Dinorath do Valle.

Sobre essas questões, alguns pontos puderam ser concluídos. Em primeiro lugar evidencia-se a preocupação

não apenas da colunista Maria Lúcia de Barros Mott ao apresentar uma vasta listagem de publicações de autoria de mulheres, mas do próprio jornal ao criar a seção *Memória*. Isso significa dizer que a condição primordial feminista certamente marca a necessidade de recuperação do passado que sabe-se, sem dúvida, apagado a partir de valores masculinos de história, literatura e, certamente, cânone.

Em segundo lugar, considerando aspectos tanto de produção, recepção e circulação de literatura de autoria de mulheres quanto da própria subjetividade das escritas de mulheres, a “escrita feminina”, a literatura de mulheres parece não poder ocupar um espaço na literatura justamente por sua própria substância, isto é, características próprias da escrita das mulheres que começam a ser percebidas como comuns a muitas escritoras. Tais características fundamentaram a sua crítica negativa, como, por exemplo a questão do intimismo ou ainda o tratamento dado a temas como violência contra as mulheres pela perspectiva das mulheres.

O segundo ponto está atrelado diretamente ao terceiro ponto: os apagamentos pontuais de importantes escritoras como Cassandra Rios, Maria Elisabete Lima Mota e Dinorath do Valle, sendo que, em comum todas têm de tratar do

desejo erótico das mulheres, e da violência contra as mulheres, sobretudo, abuso sexual, isto é, temas e questões absolutamente proibidos dentro da esfera pública. Assim, não é aleatório que tenham ficado conhecidas Cassandra Rios e Maria Elisabete Lima Mota, respectivamente, como escritora maldita e poeta da sarjeta, tendo, a primeira, inclusive, publicado com pseudônimos masculinos, estratégia de inúmeras escritoras ao longo da história. Dessa mesma forma, a falta de reconhecimento cultural e financeiro afeta também Dinorath do Valle que não tem seu romance reeditado mesmo quando premiado ou precisa esperar cinco anos para que outro texto seja publicado, mesmo que também tenha sido resultado de premiação. Esses três exemplos evidenciam uma série de dificuldades editoriais e culturais que grande parte (para não dizer todas) das escritoras mulheres enfrentam.

Assim, ciente desses processos, o jornal *Mulherio* busca reconhecer e apresentar ao público suas obras, ou seja, tem como vontade, parece, que essas mulheres não caiam em esquecimento como as que antes delas caíram. No entanto, esse exercício, em certo sentido, parece não ter repercutido com o resultado esperado, e essas autoras acabaram permanecendo apagadas e esquecidas.

Isso não significa dizer que jornais alternativos não tenham sido de extrema importância, sobretudo, os que focaram em questões identitárias, como os jornais de feministas, porque são hoje um espécie de ponte com o passado documentado, uma fonte de pesquisa abertamente feminista e preocupada com a memória literária das mulheres. É justamente a existência desse e de outros jornais similares que possibilitam o crescente, ainda que tímido, número de pesquisas, nos últimos dez anos, sobre escritoras como Cassandra Rios e Dinorath do Valle e possibilita ainda o encontro com verdadeiras preciosidades como Maria Elisabete Lima Mota, ainda completamente apagada.

REFERÊNCIAS

- AVERBUCK, Ligia. O texto da intimidade. *Mulherio*, São Paulo, ano 3, n. 14, jul./ago., 1983. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.
- BOCCHINI, Maria Otília. Sai dessa, Hucitec!. *Mulherio*, São Paulo, ano 4, n. 17, p. 19, jul./ago., 1984. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.
- BORGES, Adélia. Por que Mulherio?. *Mulherio*, São Paulo, n. 0, p. 1, mar./abr., 1981. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.
- BORGES, Adélia. Vamos que vamos. *Mulherio*, São Paulo, n. 16, p. 2, maio/jun., 1984. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.
- BRANCO, Lucia Castello. Em memória de Judith, irmã de Shakespeare. *Mulherio*, São Paulo, ano 6, n. 25, p. 4, mar./ago., 1986. Disponível em:

<https://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/mulherio/capas2.html>.

Acesso em: 25 maio 2020.

BRANCO, Lucia Castello. O insano percurso do ser. *Mulherio*, São Paulo, ano 7, n. 28, p. 6, mar./abr., 1987. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

CARDOSO, Elizabeth. Imprensa feminista brasileira pós-1974. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 12, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DALCASTAGNE, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista: formação e conceito*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 25-45, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural do Colégio de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2011.

FRANCO, Silvia Cintra. Bom mocismo na Bienal. *Mulherio*, São Paulo, ano 6, n. 25, p. 6, mar./ago., 1986. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

FREITAS, Viviane Gonçalves. *De qual feminismo estamos falando? Desconstruções e reconstruções das mulheres, via imprensa feminista brasileira, nas décadas de 1970a 2010*. 2017. 197f. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Programa de Pós-graduação em Ciência Política da Universidade de Brasília, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A historiografia feminista: algumas questões de fundo. In: FUNCK, Susana Bornéo. *Trocando ideias sobre a mulher na literatura*. Pós-Graduação em Inglês, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1994.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

MAGESTE, Paula. Poeta da sarjeta e da sensatez. *Mulherio*, São Paulo, ano 7, n. 32, set., 1987. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra. Cassandra Rios, popular e maldita. *Mulherio*, São Paulo, ano 3, n. 14, jul./ago., 1983. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. Memória feminina contada em livros. *Mulherio*, São Paulo, ano 7, n. 32, p. 14, set., 1987. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. Memória feminina contada em livros. *Mulherio*, São Paulo, ano 3, n. 33, p. 21, out., 1987. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 maio 2020.

RAMOS, Pâmela Coca. Dinorath do Valle: das personagens femininas a temas universais. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 10, n. 1, p. 169-187, 2021.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista: formação e conceito*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 65-79, 2019.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *História da literatura: Trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014.

VALLE, Dinorath do. Dora. *Mulherio*, São Paulo, ano 4, n. 19, nov./dez., 1988. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/capas2.html>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

Jaísa Girardi Morais

Mestranda (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS).

Participação na organização do grupo de estudos “Leituras plurais: mulheres e literatura brasileira contemporânea”.

<http://lattes.cnpq.br/4127251271165958>

<https://orcid.org/0000-0002-8823-3946>

jaisa.gm@gmail.com

Virgínea Novack Santos da Rocha

Mestra (PUC-RS).

Doutoranda (PUC-RS).

Coordenadora do grupo de estudos: “Leituras plurais: mulheres e literatura brasileira contemporânea”.

<http://lattes.cnpq.br/6588015523042326>

<https://orcid.org/0000-0002-3089-3298>

novack.virginea@gmail.com

CONSCIÊNCIA E PERSPECTIVA FEMININA NOS LAIS DE MARIA DE FRANÇA

Gabriela Carlos Luz

Resumo: Maria de França foi uma poetisa medieval que escreveu em Francês Antigo no século XII. Sua obra mais conhecida, *Lais*, é uma recontagem de diversas histórias folclóricas orais conhecidas na época. As personagens femininas destes *lais*, no entanto, são apresentadas como mulheres com clara consciência de sua perspectiva feminina frente às adversidades da sociedade feudal. Lendo os *Lais* com uma visão feminina (e em certos casos feminista) podemos ver como a autora criticou ativamente o modelo da ordem social em sua época e como suas críticas condizem com o abuso das mulheres em seu século. Partindo primeiramente de cenas nos *lais* de “Guigemar”, “Yonec”, “Equitan” e “Milun” discutiremos como a autora criticou a sociedade machista na qual estava inserida. Demonstraremos também como suas palavras nos mostram um tom de condenação a uma sociedade que ditava que a mulher deveria ser inteiramente submissa a seus parentes masculinos e a seu marido. Utilizaremos os estudos de Georges Duby nos quais ele versou sobre o papel da mulher na sociedade conjugal da Idade Média para ilustrar a perspectiva feminina medieval que a autora expôs, além de vários outros autores e historiadores que estudaram a obra de Maria de França com a consciência do feminino em sua escrita. **Palavras-chave:** Feminismo. Literatura Medieval. Literatura Francesa. Maria de França

Abstract: Marie de France was a medieval poetess who wrote in Old French in the 12th century. Her best-known work, *Lais*, is a retelling of several oral folk stories known at the time. The female characters in these *lais*, however, are presented as women with a clear awareness of their feminine perspective in the face of the adversities in the feudal society. Reading the *Lais* with a feminine (and in some cases feminist) view, we can see how the author actively criticized the model of the social order in her time and how her criticisms match the abuse of women in her century. Starting from scenes in the *lais* of “Guigemar”, “Yonec”, “Equitan” and “Milun” we will discuss how the author criticized the sexist society which she was part of. We will also

demonstrate how her words show a tone of condemnation to a society that dictated that the woman should be entirely submissive to her male relatives and her husband. We will use the studies of Georges Duby in which he versed about women and their role in the marital society of the Middle Ages to illustrate the medieval female perspective that the author exposed, in addition to several other authors and historians who have studied the work of Marie de France with the awareness of the feminine in her writing.

Keywords: Feminism. Medieval Literature. French Literature. Marie de France.

INTRODUÇÃO

Ao discutirmos sobre as primeiras escritas femininas que se tem conhecimento no Ocidente, Maria de França é um nome que não pode ser esquecido. A autora medieval foi uma poetisa francesa que viveu durante o século XII. Seus versos em francês antigo são um dos primeiros exemplos de escritas de autoria feminina na Idade Média, principalmente na França. A autora em questão escreve com um dialeto que aparenta ter uma identidade normanda e também da Bretanha. Contudo, ainda temos grande dificuldade em criar uma bibliografia da escritora, pois sua identidade ainda permanece sendo um mistério com poucos resultados concretos. Desta forma seria mais interessante para esta análise focarmos nosso olhar para a escrita feminina da autora que buscou mostrar, em um tempo de grande exclusão das mulheres de lugares intelectuais, os primeiros vestígios de

uma emancipação feminina. Usaremos os *Lais*, sua obra mais conhecida, para exemplificar como Maria de França percorreu através de identidades femininas as diversas adversidades que mulheres eram submetidas em meio à sociedade feudal. Trabalharemos nos poemas a partir do livro com tradução em português diretamente do francês antigo por Antonio Luiz Furtado e prefácio de Marina Colasanti publicado em 2001, que continua sendo a única tradução em português dos *Lais* no Brasil.

Através das escritas de Maria de França mostraremos como as falas das personagens e cenas dos *lais* burlam ordens e convenções medievais demonstrando assim, uma caracterização feminina rica e que foi escrita para representar as mulheres da época. Mostraremos como a autora expôs desigualdades na sociedade feudal nos aprofundando em como suas escritas nos mostram uma crítica feminina em tempos medievais. Utilizamos como base os conhecimentos de Georges Duby em *Idade Média, Idade dos Homens* (1983) acerca do papel feminino na sociedade medieval, assim como outros historiadores para entendermos mais sobre a sociedade cuja autora e suas personagens estão inseridas. As pesquisas literárias no Brasil ainda carecem de conteúdos sobre Maria de França e sua contribuição para a

literatura feminina. No entanto, já temos diversos estudos feitos, sobretudo na área de história, que tocaram em temas relevantes para nossa pesquisa, como a dissertação de mestrado de Ligia Cristina Carvalho intitulada *O Amor Cortês e os Lais de Maria de França: um olhar historiográfico* (2009). Nosso foco neste estudo é demonstrar como através de sua linguagem e os temas em seus contos, Maria de França foi capaz de elucidar diferentes problemas sofridos pelas mulheres na sociedade medieval criando uma crítica, mesmo que tímida, das conturbações de seu gênero em uma sociedade inteiramente machista.

Do pouco que sabe sobre Maria de França, esta foi uma autora que viveu durante os anos 1160-1210 de acordo com *Medieval France: an encyclopedia* de William W. Kibler and Grover A. Zinn:

Marie's works can be dated only approximately with reference to possible patrons and literary influences. The works themselves suggest that Marie knew Wace's Brut (1155) and the Roman d'Énéas (1160), an undetermined Tristan romance, classical (notably Ovid) and Celtic sources, but not the romances of Chrétien de Troyes. The Lais are therefore dated between 1160 and 1170, the Fables between 1167 and 1189, and the Espurgatoire after 1189 and probably between 1209 and 1215, since its Latin source, the Tractatus de purgatorio sancti

Patricii (in the version of Hugh or Henry of Saltrey), has been placed no earlier than 1208. (1995, p. 1114)

Entende-se que Maria de França estava muito bem inserida nos círculos sociais medievais da corte de Henrique II plantageneta, visto que o livro em si é um presente para o rei como dito pela própria autora em seu prefácio:

Em honra a vós, nobre rei, que tanto sois bravo e cortês, favorecido por toda alegria e em cujo coração todo bem deita raízes, dediquei-me a coletar lais e a recontá-los em versos rimados. Em meu coração pensei, senhor, e disse a mim mesma que os presentearia a vós. (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 40)

Há teorias que a Maria seria a irmã ilegítima do rei, mas esta ainda carece de uma comprovação absoluta. Outras fontes tentam colocar sua autoria em abadessas inglesas do mesmo século, mas nada foi concretamente provado. A autora também não nos dá uma ideia muito clara de quem seja, mas seu nome acabou sendo preservado em sua pequena coleção de trabalho. Há somente algumas obras que carregam seu nome como escritora. Uma tradução das fábulas de Esopo intitulada *Fábulas*, um poema em francês antigo *L'Espurgatoire Seint Patriz* e os *Lais*. “Por meio das suas obras, Maria de França nos mostra ser uma mulher letrada, que conhecia o latim e era apta a fazer traduções”

(CARVALHO, 2008, p. 5). Visto que o escopo do estudo não é a autoria da mesma, é somente necessário entendermos que Maria de França é claramente uma mulher escrevendo sobre as mulheres de sua época.

Os *Lais* são uma junção de doze poemas ao todo e versam principalmente sobre o amor cortês entre donzelas e cavaleiros. Os *lais* são intitulados respectivamente como “Guigemar”; “Equitan”; “Freixo”; “Homem-Lobo”; “Lanval”; “Dois amantes”; “Yonec”; “Rouxinol”; “Milun”; “O infortunado”; “Madressilva” e “Eliduc”. A autora, em seu prefácio, mostra que já havia escutado essas narrativas: “Pensei então nos *lais* que ouvira. Nunca duvidei, bem sabia, que aqueles que primeiro os compuseram e divulgaram queriam através deles preservar a lembrança das aventuras que tinham ouvido” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 39). Demonstrando assim que estas narrativas são reunidas de histórias orais. Acreditamos também que, sendo tradições orais, a autora pôde examinar temas específicos quando as transcreveu para o papel. Como dito por Carvalho, “[n]as culturas orais a originalidade de uma narrativa não está na elaboração de novas histórias, mas na adaptação das velhas histórias ao público presente, às novas situações” (2009, p. 25). Desta maneira, podemos ver que Maria de França se aprofundou nos temas relativos à

feminilidade das personagens e o papel das mulheres em sua época trazendo um novo tom para os *lais* que já deviam ser conhecidos pelo público.

Um *lai* é uma palavra antiga derivada do celta *laid* que “[...] designa um canto semilírico e seminarrativo, em versos octossílabos, composto a fim de perpetuar a recordação de um sucesso notável, de uma aventura, cantado pelos jograis da Idade Média com acompanhamento de harpa, alaúde e flautas” (CARVALHO, 2009, p. 18). O maior tema destes contos em específico é o amor cortês da época e as relações entre homens e mulheres no que diz respeito ao amor.

Primeiramente precisamos lembrar que na sociedade medieval a mulher era sujeita ao serviço de submissão a seus familiares masculinos e logo após seu casamento era tida como um pertence de seu marido. “Todos os responsáveis pelo destino familiar, isto é, todos os homens que detêm algum direito sobre o patrimônio e, à frente deles, consideram consequentemente como seu direito principal casar os jovens e casá-los bens” (DUBY, 2011, p. 15). A perspectiva do casamento para as mulheres viria a ser o de se tornar uma estratégia para melhor inserção da família na sociedade. Logo que ela entra nesse jogo, ela deve servir seu marido e fazer o melhor para ter filhos rapidamente.

A tomá-la alhures, numa outra casa, a introduzi-la nessa casa onde ela deixará de depender de seu pai, de seus irmãos, de seus tios, para ser submetida a seu marido, ainda que condenada a ser para sempre uma estrangeira, um pouco suspeita de traição furtiva nesse leito em que ela penetrou, onde ela vai preencher sua função primordial: dar filhos ao grupo de homens que a acolhe, que a domina e que a vigia. (DUBY, 2011, p. 15)

Há diversas críticas que a obra de Maria de França aborda, direta e indiretamente, ao universo machista que as mulheres estavam inseridas na Idade Média. Para ilustrar tais críticas, analisaremos quatro cenas diferentes em quatro *lais* de sua coleção. São os *lais* de “Guigemar”, “Yonec”, “Equitan” e “Milun”.

Maria de França demonstra como não concorda com todas as regras impostas pela sociedade da época e passa a descrever uma perspectiva diferente em relação ao amor entre amantes. Em sua concepção, o amor será o principal motivo de todas suas histórias e a autora não vê a sexualidade e o desejo como algo que levaria à perdição. A poetisa irá, de uma forma estratégica e com algumas sutilezas elaborar algo cujos escritos masculinos não haviam se arriscado a realizar até então: dar autoridade às mulheres.

A REALIDADE DO CONSENTIMENTO NO LAI DE “GUIGEMAR”

Como primeiro exemplo de como Maria de França usa a perspectiva feminina em sua escrita começaremos com o primeiro lai da coleção de poemas intitulado “Guigemar”. Considerando que os *Lais* não são ainda muito conhecidos no Brasil faremos uma breve descrição da narrativa para que seus momentos mais importantes não passem despercebidos pelos leitores. Guigemar é filho de um nobre senhor e senhora e parte em uma viagem para se tornar cavaleiro. Durante uma caçada, acaba por sofrer um acidente após atirar sua flecha em uma corsa. A flecha ricocheteia da cabeça do animal e lhe fere a coxa. Ao morrer o animal diz-lhe que está fatalmente ferido e que a ferida de Guigemar não será curada até o mesmo encontrar uma mulher disposta a sentir mais dor do que ele. É notório realçar que a corsa lhe diz que deve achar uma mulher que sofra inteiramente de amor por ele, mas ao mesmo tempo, ele deve fazer o mesmo por ela. Ou seja, as dores devem ser igualadas. “Tal mulher sofrerá por teu amor tão grande pena e dor como nenhuma outra sofreu, e farás outro tanto por ela, para maravilha de todos os que amam, ou amaram, ou amarão um dia” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 43).

Guigemar, ferido, adentra um navio para descansar um pouco, mas o navio começa a navegar sozinho e não tendo

forças para escapar, o cavaleiro pede que Deus o leve para um porto seguro. A seguir, o poema nos apresenta uma senhora nobre que está em um casamento infeliz com um senhor mais velho. “O senhor que ali governava era um homem muito velho, que tinha como mulher uma dama de alta linhagem, nobre, cortês, bela e prudente. Ele era desmedidamente ciumento, como todos os velhos são por natureza [...]” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 44). A donzela fica enclausurada e tem somente como companhia a sobrinha gentil de seu marido. As duas, em um momento, avistam o navio sem tripulação aparente e decidem investigar o que acontecia ali. Lá, ambas encontram Guigemar ferido que revela que a única maneira de ser curado seria pelas mãos de uma donzela. A nobre senhora passa a curar seus machucados e lhe conta como é presa por seu marido cruel, mas que cuidará do cavaleiro até que ele melhore. Com o tempo, Guigemar começa a melhorar e a se apaixonar pela dama que lhe curou. Ele lembra então da profecia da corsa e sente-se amedrontado de revelar seu amor à donzela. Ela, do mesmo jeito, sente-se atraída por ele, mas tenta esconder seus sentimentos.

A sobrinha, percebendo que ambos estão apaixonados, decide revelar a Guigemar que sua senhora o ama e busca

ajudar os dois amantes a ficarem juntos. O cavaleiro revela seu amor à donzela que lhe pede tempo para pensar no que fazer e Guigemar apela à sua senhora para que ela se dê livremente para aquele que a ama.

Dama, por Deus, piedade! Não vos enoje que vos diga: a mulher leviana de profissão faz-se rogar por longo tempo para valorizar-se, e também para que não pensem que já provou desse deleite. Mas a dama de bons propósitos, que tem em si valor e senso, se ela encontra um homem a seu gosto, não se fará de orgulhosa em demasia diante dele, e sim o amará e gozará dele. (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 50)

Os dois amantes finalmente se juntam e seu amor é consumado durante muito tempo às escondidas. Um ano e meio se passa até os dois serem descobertos. Sabendo que logo ficariam distantes um do outro, os amantes criam uma nova promessa. A senhora faz um nó na camisa de Guigemar e lhe dá a permissão de se casar com a mulher que conseguir desatá-lo. O cavaleiro faz do mesmo jeito, um nó no cinto de sua donzela e pede que ela lhe faça a mesma promessa.

Amigo, dai-me uma garantia. Entregai-me vossa camisa; darei um nó no pano de baixo: dou-vos dispensa para amar aquela que possa desfazer o nó e desatá-lo. Ele consentiu, fez-lhe a promessa. O nó foi feito de tal modo que nenhuma mulher o lograria desfazer se não empregasse tesoura

ou faca. Ela devolveu a camisa. Ele a recebeu com a condição de que ela, por sua vez, lhe desse garantia, por meio de um cinto com o qual lhe cingiu a pele nua, apertado à altura dos flancos. Ele lhe pediu que amasse somente aquele que pudesse abrir a fivela sem despedaçá-la ou rompê-la. (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 51)

Guigemar é descoberto pelo marido da senhora que o bane daquelas terras no mesmo navio fantasma que ele chegou e o cavaleiro parte para buscar uma maneira de ver seu amor de novo. De volta às suas terras lhe pedem que se case logo, mas Guigemar explica que só se casará com quem desatar o nó em sua camisa. Muitas mulheres tentam, mas nenhuma consegue.

A donzela, em contrapartida, passa dois anos esperando seu amor retornar e quando este não volta, decide atirar-se ao mar para morrer. Ela acaba entrando em outro navio sem tripulação (da mesma forma que Guigemar chegou naquelas terras) e acaba em outro porto na Bretanha. Ela é descoberta por Mariaduc, o senhor daquelas terras. Este a resgata e a leva para seu castelo e lhe dá tudo que a donzela pede. Ao confessar seu amor a ela, a mesma lhe diz que só se casará com aquele que desatar o nó de seu cinto já que havia feito uma promessa para seu antigo amor. Meriaduc diz que escutou falar de um cavaleiro com a mesma promessa e a

donzela percebe que seu amado está vivo, mas começa a chorar. Meriaduc não a escuta e tenta, de maneira bruta, desatar o nó. Ele chama outros senhores para que cada um tente desamarrá-lo de algum jeito, mas ninguém consegue.

Um torneio de cavaleiros é organizado e Guigemar é chamado para lutar. Os dois amantes se reencontram, mas não se reconhecem no primeiro momento. Para tentar descobrir se estão realmente a ver seu amor, eles se põem a testar os nós nas vestes que acabam sendo desamarrados sem problema algum. Os dois explicam como se amam a Meriaduc e Guigemar se voluntaria como vassalo com centenas de cavaleiros em troca da mão da donzela. Meriaduc não aceita e diz que ela será mantida ali (já que ela é propriedade dele). Ao final do poema, Guigemar e seus cavaleiros atacam o castelo matando dezenas de pessoas e por fim, Meriaduc é derrotado. Guigemar enfim consegue resgatar sua amante. O poema termina demonstrando a felicidade dos dois. “Com grande alegria libertou sua amiga: agora acabavam-se as provações!” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 57).

“Guigemar” prova ser um dos *lais* que mais transparece a situação feminina na Idade Média. São três os pontos que achamos mais interessantes nesse poema: o primeiro

como a independência das mulheres é sempre mostrado sem nenhum julgamento; em segundo lugar o equilíbrio no relacionamento (cada um deve viver a dor do outro) e o terceiro, e talvez o mais importante, o valor do consentimento.

Primeiramente, as mulheres que são exibidas demonstram terem vontade de serem as senhoras de seu próprio destino. Elas não possuem soberania na maioria dos assuntos, mas demonstram ter suas vontades e nunca omitem o fato de amarem alguém. Este tipo de representação estará presente em todos os poemas de Maria de França. As mulheres não se escondem de seus sentimentos, mesmo em relação aos homens. “Nos *Lais*, as heroínas são retratadas com especial autenticidade e, muitas vezes, sua iniciativa e inventividade, decidem o rumo das histórias” (FURTADO, 2001, p. 21-22). Guigemar recebe ofertas durante sua juventude que deveriam ser feitas durante o amor cortês e as damas nunca escondem seus flertes. “Sob o céu não haveria dama ou donzela, por mais nobre ou formosa, que não o aceitasse com agrado se ele a chamasse a amá-lo. Muitas o solicitavam muitas vezes mas ele não se importava” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 42). A autora, através da fala de Guigemar, também demonstra como a mulher deve ser livre em questões amorosas para estar com aquele que ama. “Mas a dama de bons propósitos,

que tem em si valor e senso, se ela encontra um homem a seu gosto, não se fará de orgulhosa em demasia diante dele, e sim o amará e gozará dele” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 50).

A maior justificativa para Maria é a questão do amor. Ela não se opõe à ideia de amantes, justamente porque os amantes se amam independentemente de estarem casados ou não. Além do mais, diversas críticas à instituição do casamento são reveladas em seu trabalho.

O casamento – como na primeira regra de André, o Capelão – não é, para as personagens dos lais, desculpa válida para não amar, nem o adultério é motivo para qualquer sentimento de culpa. Não há limite para a fidelidade dos amantes [...] Sobretudo os lais de Maria desenvolvem-se ao redor do conceito que constitui o cerne do amor cortês: o amor verdadeiro é fonte de todo o bem, ele purifica o homem e a mulher, e os obstáculos com que se deparam só fazem exaltar sua nobreza e seu valor. (COLASANTI, 2001, p. 11)

O primeiro marido da donzela é um velho cruel que a mantém aprisionada e Meriaduc também a vê como um objeto que não deve ser retirado de suas mãos. A lei imposta pela Igreja se oporia ao fato da donzela estar enamorada com alguém fora do laço matrimonial, mas Maria mostra que se o amor for a justificativa dos amantes então a lei pode ser quebrada. “Maria de França parece

querer demonstrar que o sentimento amoroso não leva necessariamente a prática sexual, esta pode ser uma consequência natural e não um fim irrefutável” (ANDRADE FILHO; CARVALHO, 2013, p. 478). Mesmo que o ato sexual não seja consumado, a autora demonstra como durante o ato do amor todas as doutrinas são irrelevantes. Podemos ver o quanto a autora enfatiza que para seus personagens o amor é de extrema importância. Na primeira aparição da donzela em “Guigemar” ela anda sozinha em uma capela onde é um quadro de Vênus é visto. Nele, a deusa está queimando um livro de Ovídio (um poeta que a autora já havia efetivamente lido, sendo uma estudiosa em tempos medievais). A deusa aparece como um momento de consolação para a donzela e demonstra que seu amor está prestes a chegar, contudo também pode ser um símbolo de que o amor visto pelas mulheres é levado mais a sério do que quando tido pelos homens.

Na Estrada erguia-se uma capela. As paredes da alcova estavam todas pintadas; Vênus, deusa do amor, figurava com destaque, mostrando a natureza do amor e as regras de como se deve amar e bem e lealmente servir. Lançava ao fogo ardente o livro de Ovídio, em que ele ensina como reprimir o amor, e excomungava todos os que jamais lessem esse livro ou praticassem seus ensinamentos. (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 45)

Susanne Klerks em “The Pain of Reading Female Bodies in Marie de France’s ‘Guigemar’” discorre sobre a importância da leitura da figura de Vênus na cena “When Venus burns what is presumably the *Remedia Amoris*, she displaces the male authority of Ovid and presents herself as an alternative, female authority on love” (1995, p. 3, grifo do autor). Ao explicitamente queimar o livro de Ovídio, a poetisa coloca a mulher como a autoridade em questões amorosas já que ela é a que melhor sabe exemplificar as questões do coração.

De certo, a escrita pode não ser totalmente feminista, mas é inteiramente feminina. Ainda há resquícios de uma misoginia que será permeada durante muito tempo, mas a poeta nos mostra como ela irá tentar burlar essa sociedade. Afinal, a donzela principal não tem um nome, diferente da maioria dos personagens masculinos da narrativa. Ela, porém, tem uma voz, desejos e escolhas que devem ser levadas em conta ao estudarmos suas características na narrativa.

Da mesma forma, ao mencionar as personagens femininas da história, também devemos levar em conta a sobrinha da donzela e como esta age como confidente e amiga, assim ajudando sua senhora a encontrar o verdadeiro amor. Ela sabe da maldade de seu tio e como sua senhora é confinada a uma vida de sofrimento e solidão criada pelo laço matrimonial.

É a sobrinha que faz com que os dois amantes juntem-se revelando um ao outro como se amavam. “A rapariga confortou o cavaleiro com grande doçura, e garantiu-lhe ajuda em tudo que pudesse favorecê-lo; era muito cortês e amável” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 49).

Outro ponto interessante da narrativa é a igualdade entre os dois amantes. Ao morrer, a corsa diz a Guigemar que ele deve encontrar uma mulher disposta a sentir uma dor enorme por ele e ele deve sentir o mesmo por ela. Os dois sofrem juntos desde o início do poema. A dor da donzela, porém, é sempre maior do que a de Guigemar (outra perspectiva feminina que a autora nos mostra). Guigemar está ferido pela corsa e é curado pela mulher maltratada pelo orgulho de seu marido. Logo após, os dois sentem novas dores por se amarem e não saberem se o amor é correspondido. Quando Guigemar é banido, este pode retornar a sua casa e viver com sua família enquanto melhora suas habilidades de cavaleiro. A senhora, em contrapartida, deve viver ainda mais dois anos na casa de seu marido cruel, tanto que sua única escapatória é o suicídio. Será que a autora estava querendo indicar que as mulheres sempre sofreriam mais do que os homens (mesmo em questões de amor)? É pertinente pensar que sim. Esta seria mais uma artimanha da autora para nos revelar as dores

que seu sexo vivia em sua época e se apresenta também nos outros poemas de sua coleção como mostraremos nas próximas seções.

Agora devemos nos ater para o que talvez seja o maior tema deste poema: o consentimento. Esta questão é revelada através da cena dos nós. Antes de se separarem os amantes decidem amarrar nós um na roupa do outro (ela na camisa dele e ele no cinto dela). Se alguém conseguisse desatar este nó então esta pessoa teria a permissão para se casar com um dos dois. Contudo, ninguém, além dos amantes, obtém sucesso nesta missão. Achamos importante também demonstrar como as cenas onde se é tentado desamarrar o nó é diferente para o homem quanto para a mulher.

Quando as mulheres tentam desamarrar o nó de Guigemar, a cena é tida como um jogo no qual as donzelas interessadas terão Guigemar como prêmio: “Pela Bretanha correram as novas; não havia dama ou donzela que não fosse tentar: nenhuma conseguiu desatá-la” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 52). É interessante notar, no entanto, que não é percebido nenhum tipo de violência sendo mencionado mesmo quando o cavaleiro está sozinho nas mãos de dezenas de mulheres.

Guigemar is under no threat from the hordes of women who wish to untie his knot, because the physical dynamics involved in

the women's attempt to undo his knotted shirt do not make him vulnerable: he is not exposed in any way during this process, nor is any weapon mentioned. (KLERKS, 1995, p. 8)

A donzela, porém, recebe um tratamento mais violento quando tentam desatar seu nó, visto que os homens não se preocupam com suas lágrimas ou com seus sentimentos no momento. “Ele a colheu nos braços, cortou-lhe os laços da túnica; queria abrir o cinto, mas não conseguiu. Desde então não houve no país cavaleiro que não viesse tentar” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 54). É importante notar que sua túnica é rompida, dando claros indícios para uma narrativa de estupro da senhora na presença de Meriaduc e seus vassalos. A dinâmica entre aquele que desata o nó e a donzela serve para exemplificar como as relações são diferentes quando o homem tem o poder sobre o corpo da mulher: “[...] the heroine's encounter with Meriaduc is tinged with violence. Meriaduc, in fact, stands as an emblem of courtly aggression: his antifemale violence is connected to his position as a feudal lord” (KLERKS, 1995, p. 8-9).

Como dito por Furtado, a cena dos nós pode ser vista como uma das funções de Vladimir Propp, em que o herói tem algo em si marcado e destacado para ser reconhecido depois: “O aparente absurdo da cena fica patente na

curiosa racionalização de Guigemar, tentando justificar sua perplexidade: ‘as mulheres às vezes são tão parecidas umas com as outras!’” (2001, p. 25). No caso deste *lai* tanto o herói quanto a heroína têm algo destacado em seu corpo para ser descoberto depois. Contudo, do modo que Maria de França descreve suas cenas e com as diversas críticas à cultura da época vemos que a cena dos nós tem mais a ver com o valor do consentimento. Somente quando um consente em se entregar para o outro é que o nó será desfeito. Guigemar não consente para as mulheres e por isso elas não desamarram sua camisa. A donzela também não consente para Meriaduc ou seus cavaleiros, por isso ninguém terá sucesso em desatar seu nó. “Marie de France, as a woman in a culture desensitized to antifemale violence, rewrites women’s position in courtly discourse. Rather than valorizing this violence, she reveals women’s marginalized positions within courtly literature” (KLERKS, 1995, p. 8). É, contudo, muito aparente a desigualdade de dinâmicas entre feminino e masculino quando simbolizamos os nós como o consentimento destes personagens. Para o personagem masculino, o desatar de sua camisa é tido como um jogo enquanto para a personagem feminina a violência em seu corpo é explícita.

DEMONSTRANDO INDIGNAÇÃO NO *LAI* DE “YONEC”

Para a próxima investigação, trabalharemos com o sétimo *lai* da coleção “Yonec”. Este é um *lai* que compartilha de temas em comum com “Guigemar” por também apresentar um amor escondido e uma donzela que é confinada em seu casamento por seu marido cruel. Diferente de “Guigemar”, no entanto, a donzela não é ajudada por sua sobrinha e sim sofre nas mãos da irmã de seu senhor que a mantém cativa dentro de seu quarto e que não permite que ninguém lhe veja. A donzela pede aos céus por uma condição de vida melhor (na cena que iremos observar) e um pequeno açor entra em seu quarto transformando-se em um cavaleiro. Os dois amantes compartilham de grande felicidade até que são descobertos pela irmã do marido e o açor é ferido fatalmente. A donzela, no entanto, revela que está grávida de seu amigo e o cavaleiro pede que ela batize o filho de Yonec para que este possa vingar o pai no futuro. A criança cresce e finalmente a verdade sobre quem fora seu pai é revelada. Sua mãe cai morta após contar o segredo e o filho mata o senhor que aprisionava sua mãe no casamento e que anteriormente havia matado seu pai, o cavaleiro pássaro.

O *lai* foca primeiramente na tristeza da donzela para depois focar no amor dos amantes e por fim na vingança

do filho. Ele contém diversos temas que também são encontrados nas outras narrativas da coleção de poemas.

A figura do pássaro é tida em pelo menos três narrativas em que se estabelece a ligação entre os amantes. Em “Rouxinol” para despistar seu marido dos encontros com seu amante, uma donzela diz que fica acordada de noite para escutar o canto de um rouxinol. O marido desta mata o pássaro para que ela não precise ficar acordada novamente e seu amante passa a usar o pássaro morto em volta do pescoço como símbolo de seu amor perdido. Em “Milun” (outra narrativa na qual os amantes devem se encontrar às escondidas pelo fato da dama já estar casada), um cisne é a forma de comunicação entre o casal que vive a enviar cartas às escondidas um ao outro.

Vários dos temas narrativos das histórias vêm do folclore da época. Já mencionamos aqui sobre a marcação de Propp e esta aparece em diversos outros *lais* da mesma forma. Em “Freixo” uma criança é adornada com algumas joias para que se reconheça que esta é de uma família nobre e ao final do *lai* estas joias são o que a fazem retornar para a família. “Madressilva” é uma interpretação de uma parte da história de Tristão e Isolda que conseqüentemente também escondem seu amor dos vínculos do casamento já que Isolda

é casada com o rei e não o ama. Outra marcação é mostrada quando Tristão escreve seu nome em um galho de aveleira a espera que seu amor o note.

A fonte básica declarada consistiria em lais anônimos divulgados oralmente, com todas as características comuns ao folclore. Numa decisão feliz que contribuiu para manter a atmosfera feérica dos lais primitivos, Maria não quis expurgar certos elementos irracionais, bem conhecidos pelos estudiosos de folclore. (FURTADO, 2001, p. 25)

Entretanto, o que podemos observar neste estudo é como outro elemento que se repete através das narrativas são as demonstrações de perspectiva e consciência feminina para diferentes personagens que compartilham o mesmo destino: o de terem nascido como mulheres. Para a autora, não é importante se a mulher vem de berço nobre ou simples. As experiências se mantêm as mesmas em relação ao abuso matrimonial e a busca pelo amor verdadeiro.

Em “Guigemar” e “Yonec”, mesmo sendo de famílias nobres, as donzelas são confinadas por seus maridos mais velhos e ciumentos. Temos diversos exemplos em outros *lais*: Após ser acusada de infidelidade, uma esposa é mantida confinada em casa em “Freixo” exemplificando mais uma vez a prisão do casamento. Em “Dois Amantes”, no entanto, é um pai que confina a filha para evitar que a mesma se

case. Lembrando-se das palavras de Georges Duby “[...] ela deixará de depender de seu pai, de seus irmãos, de seus tios, para ser submetida a seu marido[...]” (2011, p. 15). A noção da sociedade medieval ditava que as mulheres sempre pertenceriam aos homens, e por consequência, precisamos que as falas das personagens femininas nas narrativas sejam levadas com grande consideração. Maria de França não está somente exibindo a desigualdade que as mulheres sentiam na época, ela está claramente criticando-a de maneira poética.

The imprisoned wife, the lady in a tower, is a leitmotif of the Lais that cannot be separated from the marital practices of France’s nobility at the end of the first feudal age, or from the conflict between lay aristocratic and ecclesiastical models of marriage, [...]. (BLOCH, 2003, p. 59)

Por exemplo, uma das primeiras falas da personagem no *lai* de “Yonec” demonstra sua indignação com a situação em seu casamento. Entristecida com sua condição de cativa, não podendo nunca sair para passear e tendo que pedir permissão para sua cunhada (única pessoa fora do marido que tem a permissão de vê-la) a personagem faz um lamento que descreve a situação social em que se encontra:

Infeliz, em má hora nasci! É muito duro meu destino. Estou aprisionada nesta torre,

não saírem dela senão por morte. Este velho ciumento, de que tem medo que me mantém em tão forte prisão? É muito louco e atoleimado. Teme sempre ser traído. Não posso ir à igreja nem assistir ao serviço divino. Se pudesse conversar com as pessoas e sair a passeio com ele, mostrar-lhe-ia cara alegre, mesmo contra minha vontade. *Malditos sejam meus parentes e todos aqueles que me deram a este ciumento e me fizeram casar com ele.* [...] Muitas vezes ouvi contar que se costumava achar outrora neste país aventuras que devolviam a alegria aos aflitos. Os cavaleiros encontravam jovens a seu gosto, nobres e belas, e as damas encontravam amantes belos e cortesês, honrados e valentes, e não eram censuradas por causa deles nem ninguém, afora elas, os viam. Se isso pode ser, se deveras já foi assim, se alguma vez aconteceu com alguém, praza a Deus, que tem poder sobre tudo, fazer-me a vontade! (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 101-102, grifo nosso)

A donzela se encontrava em uma condição infeliz cuja perspectiva era o sentimento em comum das mulheres da época. Esta se põe a amaldiçoar seus parentes e aqueles que lhe colocaram nesta prisão. Afinal, o casamento como já demonstramos, não era visto pela autora como um lugar de florescimento de amor – especialmente vindo do fato de que as mulheres deveriam ser entregues aos maridos e a partir disso, virar seus objetos. “Com efeito, o homem que toma mulher, qualquer que seja sua idade, deve-se comportar-se como *senior*

[mais velho, senhor] e manter essa mulher sob rédeas, sob seu estrito controle” (DUBY, 2011, p. 33, grifo do autor).

A necessidade do casamento vinha da criação de um processo social no qual a mulher teria o dever de produzir os herdeiros daquela terra. Assim sendo, esta era sua função primordial e essencialmente, sua única função, já que se a mulher fosse infértil ou quando não pudesse mais ter filhos era tratada como inútil pela sociedade. A questão da escolha do marido ou da condição que iria viver não dependia da mulher e de seus desejos e sim da estratégia que a sociedade patriarcal alocaria para melhor preencher os espaços da ordem social.

Pelo fato de que a ordem social repousa inteiramente sobre o casamento, do casamento ser uma instituição, um sistema jurídico que liga, aliena, obriga enfim a que seja assegurada a reprodução da sociedade nas suas estruturas, especialmente na estabilidade dos poderes e das fortunas, não lhe convém acolher a frivolidade, a paixão, a fantasia, o prazer; e quando ele começa a acolhê-los, não é porque essa instituição já perdeu suas funções e tende a desagregar-se? O casamento impõe o sério, a compostura. (DUBY, 2011, p. 42)

É por isso que em suas narrativas as donzelas não são reprimidas por terem vínculos fora do casamento. A instituição do matrimônio, como acusado por Maria, só

servia para o controle de corpos femininos e para melhoria de títulos entre os homens. Suas personagens são leais e justas, mas com aqueles que elas mesmas escolhem, este seria o verdadeiro vínculo a ser respeitado. “Já a fidelidade é representada na relação da jovem com seu amante, pois essa união é a única válida, já que é fruto da livre escolha” (SILVEIRA, 2014, p. 65).

CONDIÇÃO FEMININA NOS LAIS DE “EQUITAN” E “MILUN”

Todavia as mulheres não são sempre demonstradas com carinho e delicadeza. Maria de França foi justa em mostrar outras perspectivas femininas e personagens diferentes da donzela que necessita de ajuda. São os casos dos *lais* “Equitan”, “Freixo” “Homem-Lobo” e “Lanval”. Nesses casos, nem todas as personagens são caracterizadas pelo amor cortês e suas forças em frente às provações de sua sociedade. Elas continuam tendo força de vontade de criar seus próprios destinos, mas abordam maneiras mais violentas de conquistá-los. No caso de “Equitan” e “Homem-Lobo” são narradas as tentativas de esposas que tentam deixar seus casamentos em função de um amante novo, algo bem pertinente aos *lais*, contudo, nessas narrativas as personagens são apresentadas como perversas e cruéis. Armam artimanhas para terem seus caprichos atendidos e, em certos momentos, não

hesitam em planejar assassinatos. Nesses *lais* a narrativa se apresenta de uma forma mais moralista para mostrar os perigos de atitudes cruéis, e de certa forma, para dar um tom mais “cristão” ao texto. Nem sempre podemos justificar as ações maldosas das personagens femininas, embora possamos entender o porquê estas foram feitas. “[...] é possível afirmar que as personagens de Maria de França têm vontades próprias e trabalham com os recursos que têm e com a inteligência para flexibilizar os limites que a sociedade lhes apresenta” (CEREJO, 2017, p. 91).

No caso de “Lanval” a rainha consorte de Rei Arthur encerrala um cavaleiro para que este se torne seu amante. Quando é recusada (já que o cavaleiro amava outra donzela) a rainha se põe a criar mentiras para o rei com o intuito de fazer com que o cavaleiro seja executado. Um tribunal é tido em meio à corte e a donzela amante do cavaleiro o defende provando sua inocência diante das mentiras da rainha.

Em “Homem-Lobo” ao descobrir que seu marido vira lobisomem em certos dias do mês, uma mulher, enojada por saber desta condição, arma um esquema com seu amante para que seu marido nunca vire homem novamente. Ao ser transformado e não poder voltar a sua forma natural, o homem acaba se tornando o animal de estimação de um

senhor nobre. Quando a esposa e seu amante (que agora havia se tornado seu marido) chegam à corte deste senhor, o animal os ataca violentamente, revelando que os dois haviam cometido um crime.

Para Jaqueline Eccles em “Feminist criticism and the lay of ‘Lanval’”: A Reply” o motivo da autora narrar personagens femininas manipuladoras nos mostraria como Maria de França não quis somente demonstrar que os homens eram os responsáveis pelo sofrimento das mulheres, mas como as características femininas também poderiam vir a ser cruéis, enriquecendo assim as personagens.

In Lanval, the chief manipulator of Arthur’s court is a woman. In this respect Guinevere is a cautionary symbol, portraying female weakness and cunning. This balances the weakness and fallibility we have already seen in the male characters and provides us with a more rounded view of the feudal court society. This nullifies the argument that Marie’s text might be sexist in favor of the female. (1998, p. 284)

Andrade Filho e Carvalho elaboram que a necessidade de se criar personagens manipuladoras femininas nesses *lais* nos revela o fato de que Maria estava escrevendo para uma audiência masculina e assim deveria colocar personagens que eram pertinentes com a visão machista sobre as mulheres:

A narrativa, para alcançar sucesso, deve agradar os ouvintes, dentre os quais estão os homens. Assim, para agradá-los era preciso corresponder ao sentimento de apreensão diante da mulher que julgavam perigosa, fato que comprova a penetração na cultura aristocrática da concepção clerical da mulher. (2013, p. 487)

De fato, a autora estava apresentando uma perspectiva misógina para sua audiência em certos *lais*, mas, da mesma forma, estava elaborando sua crítica em meio à misoginia e enaltecendo a riqueza de suas personagens com suas palavras.

O *lai* que analisaremos a seguir é “Equitan”. Um rei nobre se apaixona pela esposa de seu senescal e lhe pede para tê-la como amante. A mulher lhe diz que sente muita ansiedade em virar sua amante visto que caso o rei queira a desprezar, esta ficaria desamparada. Ela diz que preferiria que seu marido estivesse morto para poder se casar com o rei. Os amantes armam um esquema no qual após o rei e o senescal saírem para caçar e voltarem para um banho, a banheira do senescal estaria armada com água fervente onde ele cairia e sua morte seria dada como acidente. Contudo, o senescal acaba encontrando os amantes antes de seu banho. No desfecho, em meio a toda a confusão, o rei cai por acidente na banheira de água ardente. A mulher, em contrapartida, é atirada ao mesmo banho pelo marido traído sendo assim

assassinada. O *lai* termina com um tom moralista: “Saiba quem busca o mal de alguém, / que é contra ele que o mal vem” (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 64).

Contudo, mesmo que “Equitan” seja um *lai* de cunho moral e que demonstra como as narrativas também eram usadas como modo de educação, uma das falas da personagem feminina nos revela outro exemplo de como as mulheres se sentiam na situação que se encontravam em sua sociedade, desta vez em relação à igualdade:

Senhor, quanto a isso necessito de trégua para pensar; desta feita, não me sinto segura. Sois reis de grande nobreza – não é tanta minha riqueza que vos convenha tomar-me como amiga nem amar-me. Tendo feito em mim vossa vontade, sei deveras, não duvido nada, logo ireis me abandonar, deixando-me muito pior do que antes. Se fosse o caso de eu vir a amar-vos, e assim acedesse a vosso pedido, os papéis nesse jogo não seriam repartidos igualmente entre nós dois. Isso porque sois rei poderoso enquanto meu marido é vosso vassalo; cuidaríeis, segundo imagino, de simplesmente estar exercendo vosso direito de senhor. Não é fidalgo o amor se não é igual. Mais vale um pobre homem leal que tenha em si sendo e valor, e seu amor produz mais alegria, do que o de príncipe ou rei, quando lhe falta lealdade. Se alguém ama acima do nível que convém a sua fortuna, vive inseguro de todas as coisas. O homem rico tem de tomar precauções, por

seu lado, para que ninguém lhe tire a amiga com quem pretende fazer amor por força de seus privilégios. (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 60)

A fala da personagem prova ser, não só uma crítica ao sistema feudal e sua diferença entre classes como também a noção que a senhora tem que caso os dois fossem descobertos ela sofreria mais do que o amante, este sendo rei e homem e ela de classe menor e mulher. O fato realmente se concretiza, afinal, o rei morre acidentalmente no banho enquanto a mulher é assassinada pelo marido.

A questão da violência contra as mulheres, como foi mostrado na questão dos nós em “Guigemar” apareceu em outros poemas. Quer a mulher seja vista de forma favorável ou não, em meio às narrativas a mulher sempre sofre mais que o homem. Em “Homem-Lobo”, o *lai* do lobisomem, quando o animal morde os dois amantes, o marido é ferido um pouco enquanto o nariz da mulher é arrancado completamente. Caso isto não bastasse, a mulher neste *lai* é também torturada para que se descubra o porquê o animal a detesta tanto.

A verdade é que para Maria de França as mulheres deveriam ser livres para escolherem seus amantes e suas vidas. Em outras narrativas seria comum ver que

ao cometessem adultério ou explorassem a mais sua sexualidade as mulheres seriam punidas de modo a educar qual o espaço que a mulher deveria ficar. Maria pune algumas de suas personagens, mas a punição não vem pelo fato de serem mulheres. Ela pune suas personagens por mentiras e assassinatos, mas nunca por sua condição feminina. Ela, porém, nos mostra como as mulheres viriam a ser castigadas na época pela mesma sociedade patriarcal ao serem submetidas às vontades dos homens.

Na verdade, não faltam alusões às jovens insubmissas. Mas tais reivindicações de liberdade são denunciadas como censuráveis no momento em que a jovem recusa aceitar aquele que foi escolhido para ela, em que afirma amar um outro, no momento em que ela fala precisamente de amor – e logo o Céu a castiga. Ou então essas resistências são objeto de louvor quando se trata de um outro amor, o amor a Deus, quando as núpcias são repelidas por um desejo de castidade. (DUBY, 2011, p. 35)

Analisaremos a seguir mais uma cena dos *lais* que nos mostra a consciência feminina na sociedade medieval. Em “Milun”, temos outra narrativa que perpetua o desejo fora do casamento. Milun é um cavaleiro que ama sua amiga fielmente. Os dois amantes têm diversos encontros felizes até que a mulher engravida. Milun pede que a criança

seja levada para sua irmã quando nascesse para que esta pudesse cuidar de seu filho até que a criança estivesse na idade de saber quem é seu pai. Milun parte da terra e sua amiga é dada em casamento para outro homem. Sabendo da realidade feminina ao não ser mais virgem, a personagem nos revela que sabe qual direção sua vida irá tomar agora que ela não tem mais sua virgindade como defesa.

Milun partiu de sua terra, como mercenário, para conquistar fama. Sua amiga ficou em casa. O pai prometeu-a como esposa a um barão do país, homem muito rico, muito esforçado e de grande valor. Quando ela soube o que a esperava ficou na mais profunda tristeza e repetidamente queixou-se de Milun, pois muito temia ser desprezada por ter tido filho, como o esposo descobriria de pronto.

— *Infeliz, que farei? Terei marido? Como o acolherei? Já não sou nenhuma virgem; serei tratada como serva pelo resto da vida. [...]* Mais me vale morrer do que seguir vivendo. (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 117, grifo nosso)

Do mesmo jeito que a donzela em “Equitan” sabia de sua condição como mulher de seu espaço social, a dama de “Milun” também nos expõe sua perspectiva feminina em relação à sociedade machista e patriarcal que reprime as mulheres. É comum nos *lais* vermos as personagens preferirem o suicídio a continuarem em suas respectivas

condições demonstrando que, em certos casos, a morte seria preferível a viver como mulher.

Em “Milun” a esperança de rever seu amor verdadeiro é concedida à personagem no final da narrativa. Os dois amantes continuam a trocar correspondências durante todos os anos através de um cisne e no final do poema podem ficar juntos novamente quando o marido da dama é morto e o filho é reencontrado pelos pais.

É interessante perceber que Maria deu alguns finais felizes para algumas de suas personagens e para outras não. Sendo de boa índole ou não, as personagens são retratos bem feitos da cultura e condição da mulher na Idade Média, que poderiam ser dóceis e gentis, mas que também eram capazes de provocar tanta dor quanto os homens. As críticas elaboradas no trabalho de Maria são pertinentes ao estudo de literatura feminista, mas seu trabalho não pode ser reduzido somente a sua crítica, já que é também uma rica narrativa de personagens femininas.

[...] Marie reveals herself to be a true woman in many of the most interesting passages of the Lais. In her use of forceful, picturesque, and superlative expressions: in her use of exaggeration and diminutives and detail of description, she speaks the language of woman of all times. In her detailed description of cloth, clothing, furniture,

architecture, adornment, and people, she shows where her womanly interests lie. She reveals other feminine characteristics in her interest in domestic affairs, in children and their care, in her knowledge of the most efficacious use of women's charms and the effects of those charms on men, and in her lack of interest in martial events. Finally, in the vengeance employed, she reveals herself as a woman who appreciated and could use the ultimate in ruthless and cold-hearted poetic justice, and as possessing a cruel subtlety which few, if any, men could equal. (WOODS, 1950, p. 19)

CONCLUSÃO

Desta forma, qual seria o valor da crítica feminina ou feminista de Maria de França? “Women become feminists by becoming conscious of, and criticizing the power of symbols and the ideology of culture.” (HUMM apud ECCLES, 1998, p. 282) Através do uso de símbolos de sua cultura, a autora utilizou seu conhecimento da época e sua consciência como mulher para elaborar críticas condizentes com sua perspectiva feminina. Não é somente a crítica contra a sociedade feudal sendo estabelecida em suas escritas, mas possivelmente os primeiros traços de uma crítica feminista francesa. Eccles, no entanto, não concorda com a ideia de chamar Maria de feminista:

Although obviously troubled by the feudal society in which she lived, there is no hint of malice or unjust criticism in her writing.

To say that Marie wrote as a woman, or indeed as a feminist, would be to belittle her talent. Her work lends itself well to feminist criticism and to see it applied is challenging. (1998, p. 285)

Seria, de fato, desconcertante se a escrita de Maria fosse reduzida somente a essa crítica, sendo que a autora demonstra ter um conhecimento vasto de literatura e uma visão artística notória. Mas Maria de França escreve como uma mulher e coloca sem dúvidas os problemas que seu sexo vivenciava nessa sociedade. Acreditamos que ela não está somente ilustrando a vida cotidiana real na Idade Média, pois suas palavras nos mostram um tom de grande indignação com a situação feminina em meio ao patriarcado.

Os escritos literários podem não ser um retrato fiel da sociedade da qual eles partem e da qual eles se referem, entretanto, esses escritos, assim como outras fontes medievais, têm o mérito de demonstrar a sociedade a seu modo, fornecendo, muitas vezes, uma imagem realista da mesma. (CARVALHO, 2009, p. 12)

Escrevendo como uma mulher na França medieval teria seus obstáculos. A autora não se diminuiu frente a eles, mas buscou domá-los para que sua visão fosse tida como respeitável. Nas primeiras linhas de “Guigemar”, que é o início da coleção de poemas, Maria de França já prevê que será alvo

de zombaria (ou talvez esta fosse uma condição cuja autora já tivesse experiência, dado que os *Lais* aparentemente não foram sua estreia na escrita). Contudo, a autora defende seu espaço e sabe que continuará seu trabalho.

Mas, em qualquer país em que haja homem ou mulher de grande valor, é comum que os que invejam sua sorte espalhem vilanias: querem aviltar seu mérito; e assim comportam-se como o perverso cão covarde, traiçoeiro, que morde as pessoas por maldade. Nem por isso vou desistir: se por força de zombaria ou de lisonja querem queixar-me mal, é direito deles a maledicência. (MARIA DE FRANÇA, 2001, p. 41)

As cenas dos *lais* que foram analisadas aqui são as que mais achamos pertinentes ao demonstrarmos as críticas femininas da autora em meio à sociedade patriarcal. Mas não são as únicas. O trabalho de Maria de França está repleto da voz e consciência feminina que se apresenta como insubmissa na frente de uma cultura que a desvaloriza constantemente. Maria declama sobre consentimento, amor verdadeiro, indignação, violência contra a mulher e igualdade provando seu valor como mulher e como integrante da sociedade. Seu trabalho não pode ser reduzido em nenhum dos casos. Ela deve ser estudada como artista, mas é necessário, também, levar em consideração suas críticas feitas à ordem social medieval.

A escritora nos expõe ainda uma visão do feminino dotada de dinamismo e raciocínio, ao mesmo tempo que deixa ver limitações que faziam parte do cotidiano cortesão e que obtinham suporte em uma sociedade cujo poder estava predominantemente na mão de homens que não compreendiam o feminino e, em decorrência disso, o temiam e desprezavam. (CEREJO, 2017, p. 91)

Maria sabia do poder que sua escrita teria para provocar mudanças na sociedade. Ao apresentar os *lais* para o rei, a autora talvez tivesse esperança que quanto maior o público de sua escrita, maior a chance que estes problemas poderiam evocar empatia para assim serem evoluídos. “Marie may not have been what contemporary critics call a feminist, but her challenge to the social make-up of her society certainly proves that she was more than conscious of her power to effect change through her writing” (ECCLES, 1998, p. 282).

A passagem da oralidade destas narrativas para a escrita já é de extrema importância para que as mesmas não fossem perdidas. Infelizmente nunca se saberá como os *lais* originais eram contados na época e quais foram as modificações que a autora executou, contudo acreditamos que a inserção da voz feminina e das atitudes das personagens como mulheres é uma grande pista que nos mostra que Maria de França transcreveu os *lais* sempre tendo em vista as desigualdades

que as donzelas sofriam. Talvez as donzelas de “Yonec” e “Guigemar” não se queixassem de suas vidas confinadas em seus casamentos na versão original de seus contos. Talvez a dama de “Equitan” não versasse eloquentemente sobre igualdade em um relacionamento com um rei quando os *lais* eram cantados pelos jograis nos salões. Talvez a dama de “Milun” simplesmente aceitasse seu destino como serva dos homens quando Maria de França escutou sua história em sua infância. Ao dar autoridade para suas personagens, Maria trouxe a perspectiva e consciência feminina coletiva para o topo da história.

A intenção de Maria, ela mesma esclarece: para que essas histórias que ouvia não se perdessem no tempo. De fato, em sua empatia às histórias de protagonistas femininas é expressa a necessidade de falar desse mundo, calado nos romances de cavalaria e na realidade da cristandade latina medieval. Seria um movimento de resistência feminina diante de uma sociedade que tolhe seu direito de escolha? Sim, uma estratégia de construção de memória de uma época idílica, na qual o consorte deveria ser escolhido pela mulher. (SILVEIRA, 2014, p. 73)

Seu trabalho é uma miríade de símbolos e cenas femininas, assim como críticas à sociedade que as põem para baixo. Uma luta contra o patriarcado e o feudalismo no qual ela e todas as mulheres estavam inseridas. Assim sendo, o trabalho de

Maria de França não pode ser estudado simplesmente como uma coleção de transcrições de poemas orais para escritos. Ele também é uma amálgama de protestos contra uma sociedade misógina medieval.

REFERÊNCIAS

ANDRADE FILHO, Ruy de Oliveira; CARVALHO, Lígia Cristina. A misoginia medieval e seus ecos nos Lais de Maria de França. *Mirabilia*, v. 17, n. 2, p. 467-494, 2013. Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/mirabilia/mirabilia_a2013m7-12n17/mirabilia_a2013m7-12n17p467.pdf. Acesso em: 1 de fev. de 2021.

BLOCH, R. Howard. *The anonymous Marie de France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

CARVALHO, Lígia Cristina. *O Amor Cortês e os Lais de Mais de França: um olhar historiográfico*. 2009. 186f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/93390>. Acesso em: 1 de fev. de 2021.

CARVALHO, Lígia Cristina. O problema da autoria nos lais de “Maria de França”. *Reuni – Revista Unijales*. 3. ed., n. 3, 2008. Disponível em: <https://reuni.unijales.edu.br/edicoes/7/o-problema-da-autoria-nos-lais-de-maria-de-franca.pdf>. Acesso em: 1 de fev. de 2021.

CEREJO, Júlia Zaniboni. Lai dos Dois Amantes: da oralidade Bretã às letras cortesias de Maria de França. *Anais do III Encontro do Grupo de Trabalho em História Antiga e Medieval* – ANPUH – SC. Florianópolis, p. 84-92, 2017.

DUBY, Georges. *Idade Média: Idade dos Homens*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ECCLES, Jacqueline. Feminist Criticism and the lay of “Lanval”: A reply. *Romance Notes*. University of North Carolina at Chapel Hill, v. 38, n. 3, p. 281-285, 1998.

KIBLER, William W.; ZINN, Grover A. *Medieval France: an encyclopedia*. Psychology Press, 1995.

KLERKS, Suzanne. The Pain of Reading Female Bodies in Marie de France's "Guigemar". *Dalhousie French Studies*. Dalhousie University, v. 33, p. 1-14, 1995.

MARIA DE FRANÇA. *Lais*. Introdução e tradução de Antonio L. Furtado. Prefácio de Marina Colasanti. São Paulo: Editora Vozes, 2001.

SILVEIRA, Aline Dias. A morte e a iniciação feminina nos lais de Maria de França. *Revista Brasileira de História das Religiões - ANPUH*. v. 6, n. 18, p. 59-74, 2014.

WOODS, William S. Femininity in the "Lais" of Marie de France. *Studies in Philology*. University of North Carolina Press, v. 47, n. 1, p. 1-19, 1950.

Gabriela Carlos Luz

Mestra (Universidade Estadual Paulista – UNESP).

Participa do grupo de pesquisa "Vertentes do Fantástico na Literatura" (CNPq/UNESP).

<http://lattes.cnpq.br/6084431522486845>

<https://orcid.org/0000-0001-8951-6246>

gabrielacarlosluz@gmail.com

A PRÁTICA TROVADORESCA DE BEATRIZ DE DIA: AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E A TRANSFORMAÇÃO DO CONCEITO DE AMOR CORTÊS

Ana Luiza Mendes

Roberta Bentes

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a produção trovadoresca de Beatriz de Dia (1140-1212), uma das mais famosas trovadoras que se tem notícia. O estudo de duas das quatro composições que dela nos chegaram se faz a partir da perspectiva da história das mulheres, com o intento de indagar a visão de que as mulheres medievais não tinham possibilidades de ações naquela sociedade. Desse modo, a escolha das fontes não se fez de modo ingênuo. A literatura foi por um grande período da história um campo eminentemente masculino, cabendo às mulheres um papel marginalizado. Essa característica também pode ser visualizada na Idade Média, cujo caráter misógino é bastante evidente, porém é possível identificar vozes femininas que permitem estabelecer outros vieses para pensar sobre relação com a sociedade. Nesse contexto, a produção trovadoresca é de suma importância, uma vez que gira em torno, entre outros temas, do chamado *amor cortês*, considerado por muitos estudiosos como um gênero literário que expressa um jogo eminentemente masculino no qual a participação da mulher em uma posição superior é apenas um recurso de ficção e retórica. No entanto, a existência de trovadoras contribui para questionar esse posicionamento, assim como a própria produção de Beatriz, uma vez que ela subverte as regras literárias ao estabelecer um diálogo entre o amor e o desejo que não permanece no mundo abstrato, sugerindo a sua efetivação. Ainda que não possamos deixar de lado o caráter ficcional que integra toda literatura, é importante ter em mente que ela não surge do nada, ou seja, ela tece sua trama a partir do que é verossímil. Assim sendo, mesmo que não possamos comprovar que o amor cantado por Beatriz foi, de fato, realizado, temos a sugestão de que isso poderia ser desejado, revelando uma aspiração feminina que extrapola concepções de comportamento homogeneizantes e redutores.

Palavras-chave: Trovadoras. Beatriz de Dia. Amor cortês. Literatura Medieval. Mulheres no medievo.

Abstract: The present paper aims to analyse the troubadour lyrics of Beatriz de Dia (1140-1212), one of the most famous trobairitz ever known. The study of two of the four compositions that survived is made from the perspective of the Women's History, with the intent of questioning the view that medieval women did not have the possibility of action in society. Thus, the choice of sources was not made in a naive way. Literature was, for a long period of History, an eminently male field, with women playing a marginalized role. This characteristic can also be seen in the Middle Ages, whose misogynist character is quite evident, but it is possible to identify female voices that allow other biases to think about the action of women in the medieval society. In this context, troubadour production is of paramount importance, since it revolves around, among other themes, the so-called courtly love, considered by many scholars as a literary genre that expresses an eminently masculine game. Which the participation of women in a higher position is just a resource of fiction and rhetoric. However, the existence of trobairitz contributes to question this idea, as well as Beatriz's production, since it subverts the literary rules by establishing a dialogue between love and desire that does not remain in the abstract world, suggesting its consummation. Although we cannot ignore the fictional disposition that integrates all literature, it is important to keep in mind that it does not arise from nothing, that is, it weaves its plot from what is credible. Therefore, even though we cannot prove that the love sung by Beatriz was, in fact, realized, we have the suggestion that this could be desired, revealing a feminine desire that goes beyond homogenizing and reducing conceptions of behavior.

Keywords: *Trobairitz*. Beatriz de Dia. Courtly love. Medieval Literature. Medieval Women.

Ao desenvolver pesquisas sobre a história da literatura é comum nos depararmos com uma quantidade massiva de autores homens, enquanto as mulheres pairam como que em notas de rodapé, esparsas, como se essa atividade fosse exclusiva da esfera masculina. De fato, por muito tempo o pensamento corrente era o de que a voz e a palavra não eram

ações das quais as mulheres deveriam ser protagonistas, pois seu espaço deveria ser o do âmbito privado, dos afazeres domésticos, da criação dos filhos. Assim, é preciso muito esforço e dedicação para identificar nos escombros da História as suas vozes e letras que se perderam nos meandros das sociedades patriarcais e misóginas, contribuindo para a não inserção delas nos cânones da história e da literatura.

Com o advento da história das mulheres, ocorrido a partir da década de 1960, instigado pelos movimentos políticos, sociais e culturais do período, incluindo-se o movimento feminista, tem-se o questionamento do apagamento das mulheres ao longo da história e da diminuição da sua participação em diferentes esferas, transmitindo a ideia de que elas estavam inseridas passivamente na prática de sua restrição social. Tal concepção é mais cristalizada conforme nos deparamos com períodos mais longínquos, como a Idade Média, uma vez que as fontes são mais escassas, restando, muitas vezes, trabalhar apenas com fragmentos ou indícios de que essas mulheres eram muito mais complexas e atuantes do que comumente a história transmitiu.

Tratando-se das mulheres medievais é necessário, num primeiro momento, desconfiar das fontes, uma vez que elas foram majoritariamente escritas por homens. Dessa forma, elas

não são neutras e tecem narrativas sobre as mulheres a partir de uma percepção que pode ser depreciativa, uma vez que elas seriam as responsáveis pelos males destinados ao homem.

Georges Duby salienta que os discursos medievais sobre as mulheres, sobretudo os provenientes do âmbito religioso, devem ser ponderados, uma vez que eles partem do medo que esses homens tinham das mulheres. No entanto, a misoginia não era prerrogativa masculina. Estava presente na concepção de mundo da época, fazendo com que mulheres também disseminassem essa visão, como atesta o discurso de Heloísa (1090-1164) ou o de Hildegard von Bingen (1098-1179) que discorrem sobre a fraqueza da mulher, demonstrando que homens e mulheres compartilhavam de visão negativa sobre o feminino.

Tudo isto é repetido com tal insistência e tão fastidiosamente na Idade Média, que se acaba persuadido do penoso sentimento de imobilidade, da perenidade de um discurso. [...] De fato, o perigo é tratar essas ideais, essas representações, como se a estabilidade e aquiescência que elas suscitam, até nas mulheres, fossem verdadeiras e testemunhassem a realidade de sua prática social. Durante muito tempo, os historiadores da Idade Média entraram nesse jogo. Mas podem-se ver as coisas de outra forma e sacudir o entorpecimento fascinado ou resignado que nasce da repetição. (KLAPISCH-ZUBER, 2017, p. 158)

Essas afirmações devem ser investigadas criticamente, uma vez que revelam um importante aspecto do período medieval. Entretanto, também é preciso ir além e esmiuçar outros testemunhos que permitem identificar um discurso que possibilita identificar uma complexidade de acepções sobre o papel das mulheres na sociedade medieval, reveladas pelas diferentes imagens com as quais elas podem ser relacionadas: de Eva a Maria no discurso religioso, e outras diferentes facetas, soldadeiras, artesãs, escritoras, se nos atentarmos para outras esferas em que as mulheres podem ser vistas como seres atuantes. Assim sendo, pode-se notar que ocorrem diferentes contextos, demonstrando que o pensamento medieval não era estático, indicando novas concepções sobre o papel das mulheres naquela sociedade.

Em relação às representações presentes no discurso religioso é interessante notar que as relações entre as mulheres com Maria Madalena e Maria podem ser observadas a partir do século XI, no qual há o desenvolvimento do culto à primeira se estendendo pelo século XII com o fomento do culto à Virgem Maria, estimulado por Anselmo da Cantuária (1033-1109) e Bernardo de Claraval (1090-1153), grandes responsáveis pela disseminação da mariologia medieval. No século XII existiam variadas narrativas sobre Maria que

exploravam seu sofrimento e de seu filho, promovendo a humanização de ambos em consonância com a nova espiritualidade pensada e vivenciada nesse período.

Esse também é o momento em que se observa a disseminação da cultura cortês, dentro da qual se insere o chamado *amor cortês* (*fin'amors*), gênero literário inserido na nova concepção de mundo e sociabilidades e que coloca a mulher em uma posição de destaque. Tal denominação foi cunhada em 1893 por Gaston Paris (1839-1903) para definir os contornos do discurso amoroso que coloca o *Amor* como uma qualidade superior por meio do qual a mulher é alçada a uma posição superior ao do homem que, apaixonado, coloca-se como seu vassalo amoroso e canta seu sentimento com uma retórica amorosa rica em metáforas, transitando entre a idealização e o amor carnal.

Há em torno dessa expressão cultural uma discussão acerca do papel que ele exerceu em relação à visão das mulheres. Segundo Georges Duby (2011), não é possível falar de uma promoção da mulher, uma vez que ele vê o *amor cortês* como um jogo no qual a mulher é apenas um chamariz, uma peça por meio da qual os jovens são ensinados a controlar seus impulsos. Assim sendo, essa seria uma literatura de evasão, feita de homens e para homens.

Na mesma perspectiva, John F. Benton (1972, p. 19-42) afirma em seus estudos que não parece ter havido uma mudança dramática nos costumes sexuais ou sociais no sul da França¹ que poderia corresponder a uma aplicação das ideias sobre o amor cantadas pelas músico-poetas.

Geralmente a mulher que era adorada nas cortes de amor não era a mesma que se fazia dona do lar ou aquela a quem concedia sua mão o serviçal cavaleiro, e só este fato convertia estas relações amorosas num jogo de galanteria ou as degradava para o plano da simples paixão, que quase nunca servia de ponto de partida para uma estimacão mais elevada da mulher. (VISCARDI apud SPINA, 1991, p. 23)

Da mesma forma, Danielle Régnier-Bohler (2017, p. 57) enfatiza que a triangulação amorosa presente nas narrativas poéticas (dama-trovador-marido) seria uma transposiçao da feudalizacão da sociedade que, ao elevar a dama ao *status* de senhor, por meio de um código feudal, teria a funçao de controlá-la. Nessa perspectiva, Christiane Marchello-Nizia defende que a ética cortês da relacão entre o cavaleiro e sua amada teria “uma funçao civilizadora de

1 A região do que hoje seria o Sul da França, assim como parte da Catalunha e do noroeste da Itália foi dominado pela cultura occitana, assim como pela sua língua, o *Langue d’Oc*. O *Langue d’Oc* é uma língua românica, e além de ter permeado a poesia, esta também estava presente nas documentações jurídicas, científica (tratados de medicina) e administrativas da região que se falava. O *Langue d’Oïl* é a língua falada na região ao norte do território francês atual e tem origem no braço galo-românico, e é a língua mais próxima do francês arcaico e atual. Tanto o termo *Langue d’Oc* e *Langue d’Oïl* tem o mesmo significado: “língua do sim”, assim como o *Lingua di Si* presente na Sicília.

integrar o cavaleiro na sociedade feudal, compartilhando e apresentando seus valores” (1995, p. XXXIX).

De acordo com essa instrumentalização feudal da poesia, a mulher arcaria com uma responsabilidade gigante sobre o homem: o de educá-lo e o satisfazê-lo de diferentes formas, em diferentes instâncias² (BRUCKNER, 1992, p. 865-891), reforçando assim, um estereótipo de mulheres voltadas para o contexto da esfera privada, mostrando-se limitada, passiva e figurativa, além de trazer a característica dominante da cultura feudal do *Langue d’Oïl* para a produção lírica³.

Por outro lado, é importante pensar que o *amor cortês* não se constitui apenas como literatura, mas também como fenômeno social.

Isso quer dizer que o amor cortês não se revela apenas como um fenômeno literário, distanciado do imaginário e das relações sociais feudais características do sul da França.

2 Espera-se que o *domna* acabe com o sofrimento de seu amante poético e recompense seu serviço paciente em música com a maior alegria da satisfação do amor – a *joi*. A recompensa poderia ser a realização do sexo, mas também poderia ser um olhar, ou um presente, como luvas.

3 A região occitânica durante o século XII e XIII é marcada por uma administração e conhecimento jurídico que empregava o reconhecimento dos vilãos e potenciais mercadores presentes gerando um estímulo para o progresso econômico. A Occitania mira na possibilidade de trazer uma segurança jurídica necessária para uma reinvenção do comércio com os territórios de interesse e aos próximos, assim como um direito individualista com base jurídica adequada às atividades do local, livre das limitações comunitaristas fortemente presentes no regime feudal que é encontrado no *Langue d’Oïl*. A presença deste Direito Justiniano se inicia com o Renascimento do século XII. Se ao Norte, seu direito à terra gerou a sucessão pela prole, no Sul as glebas eram divididas em partes iguais entre os herdeiros, além de possibilitar também a posse de terras às mulheres e às igrejas (RODRIGUES, 2021).

Às condições políticas e econômicas favoráveis à eclosão do amor e da cortesia se junta o Renascimento do século XII, que, ao mesmo tempo que as condições econômico-sociais, forma o universo, o plano possível para o aparecimento do amor.

No interior desse plano é possível incluir um certo número de variáveis ao aparecimento desse amor sentimental e sensual, inédito na experiência do Ocidente. (PEREIRA, 2013, p. 92-93)

Uma dessas variáveis é o fato de que “aquela sociedade estava preparada para receber um discurso sobre as mulheres” (PEREIRA, 2013, p. 95), as quais, como aponta Jean Flori, podiam “pleitear justiça, herdar, governar, e talvez até reinar e não pode, por direito, ser casada contra a vontade” (2005, p. 142).

Como exemplo dessa ação de exercício de poder das mulheres temos uma carta de Eleanor d’Aquitânia (1122-1204), demonstrando a sua capacidade de administração, regência e justiça para com amigo, primo⁴ e cavaleiro poitevino que servia o Rei Ricardo Coração de Leão (1157-1199), Andreas Chauvigny (1150-1202):

Eleanor, pela graça de Deus, rainha da Inglaterra, duquesa da Normandia e Aquitânia, condessa de Anjou, aos arcebispos, bispos, condes, viscondes, barões e todos os

4 Andreas era o segundo filho de Pierre-Hélie de Chauvigny e Haois de Châtellerault. E sua mãe tia-avó do Rei Ricardo.

que verão o presente escrito, futuro bem como presente, saudação. Você deve saber que demos, concedemos e confirmamos por esta nossa presente carta, ao nosso querido amigo e parente Andreas de Chauvigny e seus herdeiros, todo o feudo de *Sancta Severa*, e as homenagens e lealdades do referido feudo, e tudo o que temos lá. Por isso desejamos e ordenamos firmemente que esse mesmo Andreas e seus herdeiros tenham dito feudo com suas homenagens e lealdades e o possuam em perpetuidade com todos os seus pertences, livremente, totalmente, totalmente, com honra. E para que este nosso dom continue firme e intacto no futuro, o reforçamos com a proteção do nosso selo e a assinatura de testemunhas. Com estas testemunhas: Robert, conde de Leicester, Baldwin, conde de Aumale, Gerard de Fourneval, William de Estain, Godfrey de Celle, William Marshal, conde de Pembroke, Hugo de Fontenelle, William Torpin, Elias de *Sancta Severa*, que estavam presentes e fez uma homenagem ao dito Andreas diante de todos. Datado em Le Vaudreuil pela mão de Roger, nosso capelão, no 1199 ano da encarnação do Verbo. (EPISTOLAE, 2021)⁵

5 EPISTOLAE: MEDIEVAL WOMEN'S LETTERS. Eleanor Rainha Da Inglaterra – Carta de Leonor (1199). Disponível: <https://epistolae.ctl.columbia.edu/letter/1329.html>. Data de 24 de Fevereiro de 2021. No original em latim: “Alienor, Dei gratia regina Anglie, ducissa Normannie, Aquitanie, comitissa Andegavie, archiepiscopus, episcopis, comitibus, vicecomitibus, baronibus, et omnibus presens scriptum inspecturis, tam presentibus quam futuris, salutem. — Noveritis nos dedisse et concessisse, et hac presenti carta nostra confirmasse, karissimo amico et consanguineo nostro Andree de Calvigniaci et heredibus suis totum feodum de Sancta Severa, et homagia, et ligiamenta predicti feodi, et quicquid ibidem habebamus. — Quare volumus et firmiter precipimus ut idem Andreas et heredes sui predictum feodum, cum homagiis et ligiamentis, habeat et in perpetuum possideat libere, integre, plenarie, honorifice, cum omnibus pertinentis suis. — Et ut ista donatio nostra firma et illibata futuris temporibus perseveret, eam sigilli nostri munimine et testium subscriptione roboravimus. Hiis testibus: Roberto comite Legrecestie, Baduwino comite de Albamarla, Girardo de Fornivalle, Willelmo de Stagno, Galfrido de Cella, Willelmo Marescallo comite de Penbroc, Hugone de Fontenellis,

É sintomático analisar a carta de Eleanor que, para além do seu poder enquanto rainha, também é lembrada por sua relação com o movimento trovadoresco, visto ser neta do primeiro trovador conhecido. Guilherme IX, Duque d'Aquitânia e Conde de Poitiers (1071-1127) dá início no século XI ao chamado *amor cortês*, relacionado com a expressão cultural da nobreza que se vincula com o ideal de cortesia, sugerindo uma arte de viver que implica em polidez, refinamento dos costumes e honra cavaleiresca (LE GOFF, 2011, p. 229), e pode ser observado em diferentes regiões, como na Península Ibérica, onde ganha contornos próprios sem a participação de autoras como no trovadorismo occitano⁶.

A existência de trovadoras na produção occitana pode sugerir um reforço na importância da leitura, no consumo cultural e na valorização do amor lírico fortemente marcado nessa classe social, permitindo que a região do *Languedoc* criasse uma identidade poética singular. A presença e

Wilhelmo Torpin, Helia de Sancta Severa, qui presens erat et coram omnibus homagium fecit predicto Andree. — Data apud Vallem-Rodolii per manum Rogeri capellani nostri, anno Verbi incarnati millesimo centesimo nonagesimo nono”.

6 Devemos pensar na ideia de Occitanico e não Provençal, como podemos encontrar amplamente em muitos textos da época – a Provença seria muito ampla neste recorte temporal –, pois ao trazer a ideia de Provençal daríamos a impressão de delimitar a produção cultural à região da Provença, o que não é a realidade. Ainda que Beatriz de Dia tenha vivido e falecido na região da Provença, o registro de suas cantigas está em Occitano. Utilizamos a denominação de Occitano por abranger todas as variações, extensões e riquezas da língua. (ANGLADE, 1921, p. 10; BEC, 1986, p. 8).

sobrevivência de um *corpus* feminino occitanico que versa sobre amor, frisando seus nomes deve estar ligado com grau de independência pessoal que essas mulheres vivenciaram.

Assim, o *amor cortês* pode ser compreendido como uma valorização e defesa de um modo de viver, da memória e dos valores socioculturais (BENTES, 2019, p. 110) da região. Não seguindo um padrão e idealização única do amor, seria, assim, uma manifestação plural da narrativa (BENTES, 2020), incentivando uma leitura e escrita subjetiva e pessoal do sobre o amor, corroborando com a hipótese do início de uma individualidade nesse período. O pertencimento a um grupo social era extremamente importante, “pois na Idade Média imperava o coletivo que, contudo, poderia ceder um pouco de espaço para uma individualidade” (MENDES, 2018, p. 80) que mesclava as regras do *mester* trovadoresco com características pessoais (MENDES, 2018, p. 179).

Evidente que não podemos esquecer do caráter misógino presente no pensamento medieval e que uma das características do *amor cortês* é a idealização da mulher amada, compreendida por alguns autores como sendo uma essência, desprendida de uma realidade empírica. No entanto, essa literatura, nascendo no contexto de legitimação identitária da nobreza frente à burguesia nascente, deve

também ser pensada como um modo de pensar que se estende a práticas de comportamentos que permite a singularidade da produção occitana feita também por mulheres, o que indicaria que elas tinham certo destaque, como sugere Duc de la Salle de Rochemaure ao indicar que o ensino para essas mulheres deveria ser diferenciado, sendo versado “na leitura de alguns romances, na arte do verso e da música, e no talento da conversa e da boa companhia” (1910, p. 416).

Nesse contexto encontram-se as *trobairitz*, trovadoras do sul da França e as *troveresses*, “trouveiras” do norte, cujas autorias são temas de grandes discussões que envolvem questões relacionadas ao gênero da autoria. Esse motivo pode ser uma das explicações para o fato de que são poucas as composições trovadorescas produzidas por mulheres que chegaram até nós: 11 *cansós*⁷; 16 *tensós*⁸; 3 *sirventeses*⁹; 1 *pranto*¹⁰; 1 *alba*¹¹ e 2 fragmentos (STEPHENS, 2000, p. 23). De 20 trovadoras conhecidas, apenas Beatriz de Dia (1140-1212) e Na Castelloza (século XIII) têm mais de uma composição atribuídas a elas e somente 1 cantiga, de

7 Pelo conteúdo se relacionada com a cantiga de amor e era o gênero mais comum.

8 Debate poético.

9 Cantiga satírica de cunho político.

10 Cantiga que contém um lamento pela morte de alguém.

11 Cantiga que narra eventos desenvolvidos durante o amanhecer.

Beatriz, “A cantar m’er de so q’ieu no volria”, sobreviveu juntamente com a melodia.

Esses números parecem infinitamente insignificantes perto da quantidade de cantigas compostas por homens que a tradição conservou, no entanto, elas são significativas, pois indicam que algumas mulheres se posicionaram numa esfera dominada pelo masculino. Além disso, a participação delas como autoras contribui para pensar em uma faceta diferente acerca do *amor cortês* ser um jogo puramente literário, idealizado e masculino. Essas mulheres estavam inseridas no ambiente cortês, ou seja, receberam essas informações e atualizaram o seu discurso. Assim, as vozes das trovadoras contrapõem a tradição centrada no masculino que idealizavam a mulher como um ser inacessível e a transformavam em um objeto de desejo passivo. Ao lançarem suas vozes na cena trovadoresca, as trovadoras transformam o ideal passividade em uma quimera a ser desconstruída.

É sintomático, portanto, analisar a forma da poesia dessas trovadoras, assim como suas representações imagéticas. Beatriz (Figura 1) e Na Castelloza comungam de algumas características em comum, como o uso da primeira pessoa do singular e marcas de posse na sua escrita e ambas são

representadas em suas iluminuras declamando, interpretação feita a partir dos gestos de suas mãos que remete ao sinal de discurso pessoal, não escrito, portanto, confirmando o costume da oralidade e afirmando seu papel de trovadoras. Além disso, há referências de que elas foram reconhecidas mecenas (BRUN, 2014, p. 75-76).

Então, graças aos textos das *trobairitz*, temos uma visão do *Fin'amor* através da sua vivência. Poderíamos nos perguntar se os textos delas não poderiam ser uma resposta feminina à letra lírica, uma resposta não formulada sob a forma de uma missiva, mas sob a forma de peças líricas que assumem a forma e o pano de fundo dessa poesia criada por homens, para os homens. No entanto, não podemos dizer que elas foram consideradas iguais aos seus pares ou que elas se consideravam assim, e muito menos superior. Nos seus textos, descrevem-se frequentemente como “vítimas”. (BRUN, 2014, p. 78-79)¹²

Beatriz de Dia é a trovadora mais aclamada no meio acadêmico por se tratar de uma personagem que teve o registro de maior *corpus* conservado, totalizando quatro composições: “*Ab joi et ab joven m’apais*”, “*Fin joi me don’*”

12 No original: “Ensuite, grâce aux textes des trobairitz, nous avons une vision de la Fin’Amor telle qu’elle était vécue et décrite par elles. Nous pourrions nous demander si leurs textes ne pourraient pas être une réponse féminine à la lyrique troubadoursque, une réponse non pas formulée sous forme de missive mais sous forme de pièces lyriques reprenant la forme et le fond de cette poésie mise en place par des hommes et pour des hommes”. Cependant, nous ne pouvons pas dire qu’elles étaient considérées comme égales à leurs pairs ou qu’elles se considéraient elles-mêmes de cette façon, et encore moins comme supérieures. Dans leurs textes, elles se décrivent très souvent comme des “victims”. Tradução de Roberta Bentes.

alegranssa”, “A cantar m’er de so qu’ieu non volria” e “Estât ai em greu cossirier”. Sua *vida*¹³ no Cancioneiro K¹⁴ assim a descreve: “A Condessa de Dia que ela era a esposa de Guillem de Peitieux, que ela era uma bela e boa senhora, e que se apaixonou por Raimbaut d’Aurenga [Orange], que inspirou seus muitos belos poemas”¹⁵. Essa informação transmitida por um dos autores do Cancioneiro (BURGWINKLE, 1999, p. 252-253)¹⁶, Uc de Saint Circ atua como uma introdução da autora das *cansós* que são apresentadas na sequência. Nota-se que tal descrição também usa informações presentes nas *razós*¹⁷ e nas cantigas. Esse texto, portanto, trata-se de uma representação da personagem que viveu no século XIII que é retomada no Cancioneiro do século XIV.

13 Pequeno relato biográfico.

14 Produzido no século XIV. É dividido em uma tabela que classifica os gêneros líricos e organiza cada um por meio das cantigas pertencentes de cada trovador. Esse tipo de classificação aparenta demonstrar o grau de influência, *status* e poder de cada trovador, ou pode estar relacionado com o gosto daquele que encomendou o Cancioneiro. Nos fôlios seguintes, encontra-se o texto do cancioneiro. Este texto segue uma diagramação específica e um certo padrão: separando topograficamente os textos, encontram-se o nome do trovador em rubrica (anotações em vermelho), uma iluminura que permeia o formato de uma letra maiúscula inicial do texto, identificando quem seria, além de números romanos identificando seu posicionamento dentro do index no início do Cancioneiro. Logo abaixo, escrito com pigmentação negra, tem-se o registro das cantigas, e na mesma coloração seguem suas *razós*. (BENTES, 2019).

15 No original: “La comtessa de Dia si fo moiller d’En Guillem de Peitieux, bella domna e bona. Et enamoret se d’En Raembaut d’Aurenga, e fetz de lui maintas bonas chanssos e bellas, segon que vos poiretz vezer et entendre aissi” (CHANSONNIER, [s.d]).

16 Na vida de Bernart de Ventadorn encontramos a informação que quem teria elaborado a vida, seria Uc de Saint Circ. Mas também devemos dizer que na vida de Peire Cardenal encontramos a autoria de Miquel de la Tor.

17 Compreendidas como as razões para a escrita das cantigas, ou seja, uma espécie de crítica literária.

Figura 1 – Comtessa de Dia no Cancioneiro K na *Bibliothèque National de France* – f. 126 v.



Fonte: Acervo pessoal da autora Roberta Bentes.

O Cancioneiro não ajuda os pesquisadores a descobrirem quem é Beatriz, visto que não trazem o nome da personagem. Desse modo, surgem possibilidades de acordo com o recorte histórico de seu título, região e o conteúdo de suas cantigas (BLAKESLEE, 1991, p. 314-315), podendo ser ela identificada, de acordo com Walter Pattison (1952, p. 27-30), com Beatriz de Dia ou Isoarda de Dia e com Phillipa Fay, de acordo com Oskar Schultz-Gora (1888, p. 9).

A primeira hipótese diz que teria sido Beatriz filha de Guigues IV, delfim de Viennois, região perto de Dia ou de

Isordo II, Conde de Dia e esposa de Guillem II de Peitieu¹⁸, conde de Valentinois, que teria posses perto do condado de Dia. A segunda hipótese trata-se de Isoarda (?-1212 ou 1214), filha do Conde de Dia e mulher de Raimon d'Agout (1130-1203), que viveu no recorte histórico de Raimbaut IV (?-1214). Por fim, a terceira hipótese versa sobre Phillippa Fay (1175-1251), esposa de Aymar II, Conde de Valentinois e Dia. Contudo, baseado em documentos existentes, nenhuma identificação definitiva parece ser possível, apesar da análise formal de Angelica Rieger (BRUCKNER et al, 2000, p. XXXIII) das *cansós* da condessa serem identificadas na segunda metade do século XII, associando-a por meio de evidência intertextual com o círculo de *troubadours* que incluem Raimbaut d'Aurenga (1147-1173), Bernart de Ventadorn (~1130-c.1200) e a *trobairitz* Azalaïs de Porcairagues (final do século XII).

De acordo com Merritt Blakeslee (1991, p. 314-315), a interpretação que se têm de sua vida e da proximidade geográfica de Dia (comuna da região do Auvergne-Rhône-Alpes) e Aurenga¹⁹ (comuna da região de Provence-Alpes-Côte d'Azur), terra de seu suposto amante, é tradicionalmente feita a partir de sua *tensó* “Amics, em gran consirier” que

18 Leia-se como Poitiers na contemporaneidade.

19 Leia-se como Orange na contemporaneidade.

teria sido feita para o trovador Raimbaut d’Aurenga. Porém, a precisão história de sua vida é suspeita, visto que nesta cantiga o trovador é identificado apenas como Raimbaut, o que nos leva a interpretação de dois possíveis personagens: o trovador Raimbaut d’Aurenga (morto em 1173) e talvez o seu sobrinho-neto Raimbaut IV (morto em 1214). Alternativamente, não seria impossível que Uc de Saint Circ, notando a temática e similitude linguística entre a *tensó* e as *cansós*, tenha inventado uma ligação entre os dois²⁰. Portanto, sugere-se que a vida deva ser lida metaforicamente, na qual Raimbaut e Guillem seriam representações de dois estilos de poesia praticadas pela trovadora (HUCHET, 1983, p. 62-63).

No entanto, o que nos interessa nesse artigo, é a forma como a trovadora desenvolve suas composições com o intuito de afirmar sua condição de nobre e de autora. Assim, em sua cantiga “A cantar m’er de so qu’ieu non volria”, ela reforça seu *status* de nobre e suas qualidades, algo necessário em uma sociedade misógina e que assiste às mulheres adentrando em áreas consideradas fora do seu âmbito.

20 Devemos salientar que as informações escritas e descritas nas *vidas* dos trovadores podem ou não ser precisas, podendo ocorrer de fato algumas incoerências ou informações, assim como também podemos notar um forte diálogo com a produção literária dos trovadores.

A chantar m'èr de ço q'ieu no volria

I

*A chantar m'èr de so qu'ieu no volria,
tant me rancur de lui cui sui amia
car eu l'am mais que nuilla ren que
sia;*

*vas lui no•m val merces ni cortesia,
ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos
sens,*

*c'atressi m sui enganad'e trahia
cum degr'esser, s'èu fos dezavinens.*

II

*D'aisso•m conort car anc non fi
faillenssa,*

*amics, vas vos per nuilla captenenssa;
anz vos am mais non fetz Seguis*

*Valenssa,
e platz mi mout qez eu d'amar vos
venssa,*

*lo mieus amics, car etz lo plus valens;
mi faitz orguoill en digz et en
parvenssa,*

et si etz francs vas totas autras gens.

III

Meravill me cum vostre cors

s'orguoilla,

*amics, vas me, per q'ai razon queu•m
duoilla;*

*non es ges dreitz c'autr'amors vos mi
tuoilla,*

*per nuilla ren que us diga ni acuoilla;
e membre vos cals fo l comensamens*

*de nostr'amor! Ja Domprnidieus non
voilla*

q'en ma colpa sia l departimens!

IV

Proesa grans q'el vostre cors s'aizina

e lo rics pretz q'avetz m'en atayna,

c'una non sai loindana ni vezina,

si vol amar, vas vos no si'aclina;

mas vos, amics, etz ben tant

conoisens

que ben devetz conoisser la plus fina,

e membre vos de nostres covinens.

Vou cantar tudo que eu não gostaria

I

Vou cantar tudo que eu não gostaria,
tanto este amigo só me contraria,
pois amo mais do que a maior poesia;
mas ele não vê charme ou cortesia,
quando sou linda, honrada,
inteligente;

já ele que me enganava e me traía,
que eu merecia se te fosse ausente.

II

Vem, me conforta com a tua
presença,

amigo, pois eu nunca fiz ofensa:

te amo mais que Seguis amou

Valença,

e adoro que de amor só eu te vença,

pois meu amigo é sempre o mais
valente:

me deu orgulho em fala e

benquerença,

e é mais querido do que toda a gente.

III

Me assombro se o teu coração se
orgulha

comigo, amigo, e isso mais me

embrulha:

injusto é que te roube uma fagulha

que tanto fala até que te debilha;

mas lembre bem que já não é recente

o nosso amor. E que eu não seja a

pulha,

por Deus, que definiu o amor

crecente.

IV

O valor que em teu peito assim se

aninha,

com tua honra mais me desalinha,

não sei de alguém distante ou mais

vizinha

que quer amar contigo e não definha,

meu amigo, você bem sabe e sente

quem delas é mais fina e mais

certinha,

e lembre o nosso pacto penitente.

V
*Valer mi deu mos pretz e mos
 paratges
 e ma beutatz e plus mos fins coratges,
 per q'ieu vos mand lai on es
 vostr'estatges
 esta chanson, que me sia messatges:
 e voill saber, lo mieus bels amics gens,
 per que vos m'etz tant fers ni tant
 salvatges;
 no sai si s'es orguolls o mal talens.*
 VI
*Mais aitan plus vuoill li digas,
 messatges,
 q'en trop d'orguouill an gran dan
 maintas gens.* (RIQUER, 1975, p. 800-
 802)

V
 Tenho valor por honra e por linhagem
 pela beleza e ainda por coragem;
 por isso, envio até tua paragem
 esta canção que serve de mensagem;
 pergunto, belo amigo e boa gente,
 por que você comigo é tão selvagem,
 tão orgulhoso, ou tão indiferente.
 VI
 Mas pode lhe dizer, minha
 mensagem,
 que muito orgulho é mágoa a muita
 gente.¹

Percebe-se que Beatriz atenta-se para as regras trovadorescas e do amor cortês e ocupa o lugar da amiga que coloca o sentimento amoroso em uma posição acima da própria poesia, como pode-se observar na primeira estrofe. Ao afirmar que ama *mais do que a maior poesia*, ela se insere na tradição que mais do que cantar o amor a outrem, canta ao próprio Amor.

Na sequência, ela utiliza outras figuras poéticas comuns no trovadorismo que versam sobre as qualidades da dama amada que é a mais bela, que contém maior medida e, assim, maior cortesia e, portanto, não se compara a nenhuma outra e se faz merecedora do amor do trovador. No entanto, todas essas qualidades que a trovadora possui, uma vez que ela é nobre, como vai afirmar na penúltima estrofe, não são

suficientes para que o seu amigo esteja presente e dedique o seu amor a ela.

Ainda assim, a autora pede a presença do amigo e confirma seu amor a ele, fazendo uma comparação e dizendo que o ama mais do que Seguis a Valença²¹. Dessa forma, ela coloca-se no lugar no amante masculino e o nome Valença é duplamente associado ao do amigo, por meio da comparação em si e da relação gramatical que conecta o nome dela com o a maior virtude do amante: valentia (BRUCKNER, 1992, p. 881), como ela afirma no decorrer da segunda estrofe. Para Segismundo Spina (1991, p. 125), o fato de a mulher se comportar social e eticamente como o trovador diante da dama, seria um testemunho do convencionalismo do amor cortês. No entanto, a cantiga desorganiza o convencionalismo, uma vez que a mulher enaltecida na cantiga não é uma imagem idealizada e transcendente, mas se confunde com o eu-lírico que efetivamente é representado por uma mulher e não por um trovador que escreve a partir dessa perspectiva, como ocorre no trovadorismo ibérico.

Ademais, é possível perceber que tanto a trovadora como o amante compartilham atributos da dama cortejada no amor cortês, de modo a subverter o fundamento do gênero,

21 Novela medieval perdida de Arnaut de Marueilh (1170-1200).

uma vez que o trovador sempre é inferior à dama. De certa forma, essa relação persiste, uma vez que a trovadora faz questão de afirmar a sua alta linhagem, conservando a imagem da superioridade da dama. Há, portanto, um jogo de palavras e de recursos literários que fundamentam uma constante trocas de papéis e, ao mesmo tempo, a atuação de ambos nos dois, que contribui para repensar as estruturas da escrita sob os moldes do *amor cortês*, colaborando para compreendê-lo de uma maneira mais ampla, associando as mulheres à prática da escrita e amorosa, inserindo a dama, por vezes idealizada, na realidade, como um ser concreto e que discursa sobre sua posição social e seus desejos.

É interessante notar que essa valorização de suas próprias qualidades são um diferencial nas produções de Beatriz, assim como a exaltação de seu *status* dentro da sociedade da região do *Languedoc*, o que também pode ser evidenciado na sua representação imagética no Cancioneiro K (mostrado acima), a qual é apresentada com grande prestígio e sinais de riqueza, corroborando seu *status* nobiliárquico.

Ainda que o número de cantigas que restaram das trovadoras seja ínfimo perto do *corpus* trovadoresco como um todo, a representatividade de Beatriz contribui para

identificar um “despertar de uma soma significativa de mulheres que, fosse na literatura ou na realidade vivida, rompiam com os padrões sociais vigentes” (PEREIRA, 2013, p. 90). O caso da trovadora provençal é instigante porque ela coloca a realidade e a literatura em simbiose, dando voz à mulher, uma vez que é ela quem desenvolve a narrativa amorosa, assumindo, assim, o papel de dirigente da relação.

A composição também revela que a literatura estava vívida na cultura cortês, como demonstra a intertextualidade identificada na referência ao romance de Arnaut de Marueilh que se perdeu. Em sua outra composição, *Estat ai em greu cossirier*, Beatriz também utiliza do componente intertextual para desenvolver sua narrativa:

Estat ai en greu cossirier

I
*Estat ai en greu cossirier
 per un cavallier q'ai agut,
 e voill sia totz temps saubut
 cum eu l'ai amat a sobrier;
 ara vei q'ieu sui trahida
 car eu non li donei m'amor,
 don ai estat en gran error
 en lieig e qand sui vestida.*

II
*Ben volria mon cavallier
 tener un ser e mos bratz but,
 q'el s'en tengra per ereubut
 sol q'a lui fezes cosseillier;
 car plus m'en sui abellida
 no fetz Floris de Blanchaflor:
 eu l'autrei mon cor e m'amor
 mon sen, mos huoills e ma vida.*

Tenho sofrido uma aflição

I
 Tenho sofrido uma aflição
 por cavaleiro que passou;
 quero que saiba como estou
 atribulada de paixão;
 hoje sei que fui traída
 por não ter dado o meu amor,
 pois é meu erro e meu pudor
 estar na cama vestida.

II
 Queria ter ao rés do chão
 o cavaleiro ainda nu,
 ou que ele achasse mais azul
 se transformar em meu colchão;
 estou mais enlouquecida
 do que Floris por Brancaflor:
 eu dei meu peito e meu amor,
 dei meu senso, olhar e vida.

III

*Bel amics, avinens e bos,
cora•us tenrai e mon poder?
e que jagues ab vos um ser
e qe•us des um bais amoros!
Sapchatz, gran talan n'auria
qe•us tengues en luoc del marit,
ab so que m'aguessetz plevit
de far tot so qu'eu volria.
(RIQUER, 1975, p. 798-799)*

III

Meu belo amigo encantador,
quando você será só meu?
Deitados na noite, no breu,
pra dar os beijos deste amor!
Você sabe: eu amaria
trocar meu homem por você,
e só precisa prometer
fazer tudo que eu queria.²

Nessa cantiga há a referência a Floris e Brancaflor, personagens do romance *Floire et Blancheflor* do século XII que foi traduzido para o inglês no século seguinte. Brancaflor também é personagem do romance incompleto *Perceval* (ou *Le Conte du Graal*), de Chrétien de Troyes (1140-1190), considerado o primeiro e o maior romancista francês da Idade Média. Essa referência indica a rica transmissão cultural existente no medievo, da qual Beatriz fazia parte como audiência e disseminadora, uma vez que utiliza as referências em suas composições. Nessa cantiga, a autora compara mais uma vez seu amor com os dois personagens, utilizando-se da forma hiperbólica de definir o amor na produção trovadoresca.

As utilizações intertextuais não são exclusivas da trovadora que também utilizada outras fórmulas do *amor cortês*, como a referência à incompatibilidade entre o amor e o casamento, já que ela confessa amar um cavaleiro que não é seu marido.

Ao escrever de acordo com certas regras, ela demonstra seu conhecimento da tradição trovadoresca e insere-se nela. Ao mesmo tempo, ela utiliza essas construções de certa forma estanques, pois se constituem com estruturais do gênero, como um degrau para desenvolver a singularidade de sua criação, como é o caso de trovar de forma explícita que deseja o seu *cavaleiro ainda nu* e, mais, que ele se transforme em seu colchão. Essa é uma passagem bastante interessante, pois ao utilizar o advérbio de tempo *ainda*, ela nos dá a informação de que essa ação já aconteceu em algum momento e ela quer que ocorra novamente a ponto do seu amado tornar-se o seu colchão. Ou seja, ela está falando do desejo de estar na cama com seu amigo, de efetivar a relação amorosa mais uma vez, pois o *ainda nu* nos dá a informação de que a relação amorosa já foi efetivada em algum momento. E, ao mencionar que deseja que seu amado se torne o seu colchão, poderia ser um indício da posição em que essa relação se efetuará, já que um colchão serve para que nos deitemos em cima dele, ela então ficaria em cima do seu amigo, apontando para mais uma prática em que a mulher não era necessariamente passiva, afirmando assim estar no controle da relação, como também sugere o último verso da cantiga na qual a trovadora diz esperar que seu cavaleiro faça tudo que *ela* queira.

Ainda que tenhamos que nos deter que se trata de um discurso literário, este não surge do nada, mas está inserido em um contexto e pode revelar um desejo ou uma possibilidade de que as relações se desenvolvam de variadas maneiras. Além disso, sugere uma identificação de gênero, uma vez que a trovadora escreve a partir do lugar de uma mulher e não se corporizando em outro gênero como o fazem alguns trovadores ibéricos ao escreverem suas cantigas de amigo. Sendo assim, as cantigas de amigo galego-portuguesas apontam para uma interpretação do que os homens pensam sobre as mulheres, seus desejos e suas possíveis ações. Por sua vez, Beatriz escreve a partir de um lugar que lhe pertence e que lhe empresta inspiração e condições para a escrita.

Diante disso, tem-se que as obras de Beatriz de Dia contribuem para pensar o *amor cortês* para além da idealização e como um jogo de controle do desejo. Ainda que esses sejam elementos importantes, há por meio desse discurso amoroso e de sociabilidade, a afirmação da sexualidade e do desejo que ela se realize. O fato disso ser expressado por uma mulher é de extrema importância, pois contribui para desconstruir o discurso homogêneo sobre sua participação na sociedade e na sociabilidade

medieval. É claro que a misoginia não deixou de existir e a identificação na primeira cantiga de referências que afirmam a origem da trovadora podem sugerir que isso era necessário justamente como uma forma de embate a esse tipo de pensamento que ainda persiste e é responsável por ela e tantas outras mulheres estarem à margem dos cânones história e da literatura.

REFERÊNCIAS

ANGLADE, Joseph. *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc: phonétique et morphologie*. Paris: Librairie Klincksieck, 1921.

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k255748j/f46.image>.

Acesso em: 1 de Março de 2021.

BARROS, José D'Assunção. O amor cortês – suas origens e significados. *Raído*, Dourados, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011. Disponível em:

<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/viewFile/979/811>.

Acesso em: 10 de fev. de 2021.

BEC, Pierre. *La langue occitane*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

BENTES, Roberta. Texto e imagem nos cancioneiros occitanos Mss. BnF, Fr. 854 e 12.473. 2019. 119f. Dissertação (Mestrado em História)

– Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/63383/R%20-%20D%20-%20ROBERTA%20MACEDO%20DA%20GAMA%20BENTES.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Acesso em: 1 de março de 2021.

BENTES, Roberta. O fin'amors occitano e a sua não idealização.

Sacralidades Medievais, 2020. Disponível em: <https://sacralidadesmedievais.godaddysites.com/textos-semanais/f/o-fin%20-%20amors-occitano-e-a-sua-n%C3%A3o-idealiza%C3%A7>

[%C3%A3o?blogcategory=ESCRITA+DA+HIST%C3%93RIA-LITERATURA.](#)

Acesso em: 2 de março de 2021.

BLAKESLEE, Merritt. The Countess of Dia. In: WILSON, Katharina. *An Encyclopedia of Continental Women Writers*. Vol. 1. New York e London: Garland Publishing, 1991.

BRUCKNER, Matilda Tomaryn. Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours. *Speculum*, v. 67, n. 4, out, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2863471>. Acesso em: 28 de fev. de 2021.

BRUCKNER, Matilda; SHEPARD, Laurie; WHITE, Sarah. *Songs of the Women Troubadours*. New York e London: Routledge, 2000.

BRUN, Sandrine. *Les femmes musiciennes aux Xlle-Xllle siècles: le cas des troubairitz*. 2014. 208f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e das Bibliotecas) – Université de Lyon, Lyon, 2014.

BURGWINKLE, William. The chansonniers as books. In: KAY, Sarah; GAUNT, Simon. *The Troubadours – An Introduction*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1999.

CHANSONNIER PROVENÇAL [CHANSONNIER K] – Ms. BnF, Fr. 12.473. *Bibliothèque Nationale de France*. [s.d.]. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007960/f5.image>. Acesso em: 1 de março de 2021.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUC DE LA SALLE DE ROCHEMAURE. *Les Troubadours Cataliens*. Tome I. Aurillac: Imprimerie moderne, 1910, p. 416. Disponível em: <https://archive.org/details/lestroubadoursca01lasa/page/n3/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 1 de março de 2021.

EPISTOLAE: MEDIEVAL WOMEN'S LETTERS. Eleanor Rainha Da Inglaterra – Carta de Leonor (1199). Disponível: <https://epistolae.ctl.columbia.edu/letter/1329.html>. Acesso em: 24 de fev. de 2021.

FLORI, Jean. *A cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras, 2005.

- HUCHET, Jean-Charles. Les femmes troubadours ou la voix critique. *Littérature*, Paris, n. 51, 1983.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coords.) *Dicionário analítico do Ocidente Medieval*: vol. 2. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.
- LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- MARCHELLO-NIZIA, Christine. Introduction. In: POIRION, Daniel (Org.). *Tristan et Yseut*. Les premières versions européennes. Paris: Gallimard, 1995, p. XXXIX.
- MENDES, Ana Luiza. *O trovar coroadado de Dom Dinis: modelo de racionalidade artística e identitária no trovadorismo galego-português*. 2018. 216f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- PATTISON, Walter. *The life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1952.
- PEREIRA, Nilton Mullet. Fin amour: as condições de existência no mundo medieval. In: ALMEIDA, Cybele Crossetti de; TEIXEIRA, Igor Salomão. *Reflexões sobre o medievo III: práticas e saberes no ocidente medieval*. São Leopoldo: Oikos, 2013.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário analítico do ocidente medieval*: vol. 1. São Paulo: Unesp, 2017.
- RIQUER, Martin. *Los trovadores: Historia literária y textos*. Vol. 2. Barcelona: Editora Planeta, 1975.
- SCHULTZ-GORA, Oskar. *Die provenzalischen Dichterinnen: Biographien und Texte nebst Anmerkungen und einer Einleitung*. Leipzig: Gustav Fock, 1888.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1991.
- STEPHENS, Sonya (Ed.). *A history of women's writing in France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

(Footnotes)

- 1 Tradução de Guilherme Gontijo Flores.
- 2 Tradução de Guilherme Contijo Flores.

Ana Luiza Mendes

Doutora (Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2018).

Graduanda Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

<http://lattes.cnpq.br/5462463163096319>

<https://orcid.org/0000-0002-2291-1417>

analuzam982@gmail.com

Roberta Bentes

Mestra (UFPR)

Participa do Núcleo de Estudos Mediterrâneos (UFPR) e do “Grupo de Estudos sobre Britânia, Irlanda e Ilhas do Arquipélago Norte na Antiguidade e Medievo – Insulæ”.

<http://lattes.cnpq.br/4938697595727690>

<https://orcid.org/0000-0002-6602-5759>

roberta.bentes@gmail.com

QUAL O LUGAR DE CECÍLIA MEIRELES NA POESIA BRASILEIRA?

Gustavo Henrique Rückert

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar qual o lugar de Cecília Meireles na história da poesia brasileira. Nesse intuito, algumas das principais historiografias literárias do país são abordadas a fim de analisar que imagem de nação elas constroem. Alguns poemas paradigmáticos para essas historiografias são comparados com poemas de Cecília Meireles com o objetivo de compreender quais aspectos de sua lírica divergem da imagem hegemônica veiculada pelas historiografias. Os resultados apontam para a importância do mar como elemento poético de sua obra, configurando uma poesia do deslocamento e da viagem. Desse modo, conclui-se que o lugar de Cecília não é necessariamente o lugar de uma poesia nacional, mas o lugar de uma poesia transnacional, marcada pelo fluxo e pelo contato com diferentes tradições literárias.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Poesia brasileira. Século XX.

Abstract: This paper aims to investigate the place of Cecília Meireles in the history of Brazilian poetry. In this sense, some of main literary historiographies of the country are approached in order to analyze what image of nation they narrate. Some paradigmatic poems for these historiographies are compared with poems by Cecília Meireles in order to understand which aspects of her lyric differ from the hegemonic image conveyed by historiographies. The results point to the importance of the sea as a poetic element in her work, configuring a poetry of displacement and travel. Thus, it is concluded that Cecília's place is not necessarily the place of national poetry, but the place of transnational poetry, marked by flow and contact with different literary traditions.

Keywords: Cecília Meireles. Brazilian poetry. 20th century.

Para Ana Mafalda Leite

Escrever sobre Cecília Meireles é sempre desafiador, dada sua multiplicidade. Nascida em 1901, no Rio de Janeiro, Cecília não foi apenas poeta, como também uma das mais

destacadas intelectuais brasileiras do Século XX. Foi cronista dos principais veículos de imprensa brasileiros. Na década de 1930, foi uma das defensoras da reforma do ensino no Brasil, advogando a liberdade, a inteligência e a experimentação científica como valores pedagógicos. Foi autora de livros didáticos e de literatura infantil para uso escolar. No Rio de Janeiro, onde atuou como professora da Escola Normal, fundou a primeira biblioteca infantil da cidade. Sofreu censura da ditadura do Estado Novo, tendo a biblioteca fechada por Getúlio Vargas. Tornou-se uma importante voz crítica do Estado Novo brasileiro. Lecionou Literatura Luso-Brasileira e Crítica Literária na extinta Universidade do Distrito Federal do Rio de Janeiro. Lecionou Literatura Brasileira na Universidade de Austin, no Texas. Foi agraciada com o título de doutora honoris causa pela Universidade de Delhi, na Índia. Promoveu cursos e palestras em diferentes países, como México, Holanda e Índia. Traduziu obras de Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, García Lorca, entre outros. Manteve laços com escritores portugueses, inclusive com Fernando Pessoa, com quem se correspondeu por cartas. Escreveu obras de crítica literária (sobre literatura infantil, literatura brasileira e literatura portuguesa). Escreveu sobre cultura afro-brasileira, brasileira e açoriana (sua avó materna era natural dos Açores). Escreveu peças de teatro e

contos. Aventurou-se na pintura. Estudou filosofia. Foi uma das primeiras poetisas brasileiras a rejeitar o termo *poetiza* em função da discriminação de gênero, promovendo (ao lado de outras escritoras) uma discussão bastante inédita a respeito da questão no início do século XX (COELHO, 2001; DALFARRA, 2006; SILVA, 2009).

Na poesia, publicou mais de vinte obras (sem contabilizar as publicações póstumas). Seu trabalho lírico é bastante diversificado, perpassando o parnasianismo/simbolismo de *Espectrus* (1919); a solidão e a introspecção de *Nunca mais e poema dos poemas* (1923); o tom filosófico de *Vaga música* (1942); os versos destinados ao público infantil de *Criança, meu amor* (1923) e *Ou isto ou aquilo* (1964); o resgate da literatura medieval (sobretudo *Amadis de Gaula*) nos poemas de *Amor em Leonoreta* (1952); o épico sobre o movimento político/poético da Inconfidência Mineira em *O romanceiro da inconfidência* (1953); o olhar viajante de obras como *Poemas escritos na Índia* (1953) ou os *Poemas de Israel* (1963); religiosos como o *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955); modernos e atentos ao cotidiano, como em *Viagem* (1939), *Mar absoluto* (1945) e *Metal Rosicler* (1960); com um toque de erotismo descritivo em *Canções* (1956). Ainda com todas essas características, seria possível prosseguir com outras e muitas facetas de sua poesia.

Mas qual seria o lugar dessa poeta tão múltipla na poesia brasileira? Inicialmente, é importante pontuar que Cecília é um nome que podemos afirmar canônico na literatura brasileira. É raro, por exemplo, a existência de historiografias literárias, livros didáticos ou ementas acadêmicas que não a mencionem¹. Relativamente frequente no cotidiano do país, seu nome é atribuído a escolas, bibliotecas, ruas e praças. No entanto, os poetas paradigmáticos na representação da poesia brasileira, em historiografias literárias, livros didáticos e ementas de universidades, geralmente são Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto – todos contemporâneos de Cecília, a quem raramente é atribuída tal relevância.

O início do século XX é tomado como o momento mais decisivo da literatura nacional para muitas historiografias do país, para o sistema escolar e para movimentos artísticos da segunda metade do século XX (Concretismo, Tropicalismo e Cinema Novo, por exemplo). Na narrativa historiográfica construída por esses diferentes textos,

1 Algumas historiografias foram consultadas para esta pesquisa: *Evolução da poesia brasileira* (1932), de Agrippino Grieco; *Apresentação da poesia brasileira* (1946), de Manuel Bandeira; *A literatura no Brasil* (1955), organizada por Afrânio Coutinho; *Presença da literatura brasileira* (1964), de Antonio Candido e José Castello; *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi; *História da literatura brasileira* (2001), de Massaud Moisés; *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido. Esta última, embora o recorte temporal não abranja o século XX, não deixa de citar Cecília em seu diálogo com os poetas árcades. Também foi consultado *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro* (1973), publicação em que Gilberto Teles elenca os mais decisivos textos das vanguardas e dos modernismos do fim do século XIX ao início do século XX.

a literatura brasileira é aparentemente dividida entre antes e depois do Modernismo de 22 (FISCHER, 2013). Desse modo, o movimento é tomado como uma espécie de mito fundacional de uma literatura nacional². É claro que, nos Séculos XVIII e XIX, as escolas árcade e romântica trataram de abordar os elementos locais, porém com uma estética tida por muitos desses historiadores como excessivamente presa à literatura europeia, sobretudo à literatura portuguesa.

O modernismo encetado pela Semana da Arte Moderna de 1922 teve por paradigma a poesia de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade. Em linhas bastante gerais, pode-se afirmar que essa poesia possui cunho nacionalista, anti-lusitano, futurista, cubista, experimental, urbano, muitas vezes teorizada por manifestos e poemas metalinguísticos, e ligada às elites paulistas, as quais assumiram o domínio econômico e político do país. Visto que boa parte da sociologia, bem como da crítica literária, as quais desenharam contornos da identidade nacional, também era paulista, urbana e do início do século XX (ligada à expansão da Universidade de São Paulo), logo esse modernismo mais

2 Para Stuart Hall (2006, p. 54), o mito fundacional apresenta-se como “uma estória que localiza a origem da nação, do povo e do seu caráter nacional”. Amparado em Bhabha, Hall assume a ideia de nacionalidade como “uma forma de afiliação social e textual” (Bhabha 2013, p. 228). Pensar acerca de um nacionalismo literário implica, portanto, compreender as obras que são referenciais nesse sistema de afiliação intertextual.

vanguardista e experimental foi tido como o grande grito de independência cultural do país.

Assim, Oswald e Mário são geralmente propagados como os precursores; Drummond, Bandeira e Cabral³ como a maturidade de uma lírica ligada à cultura nacional. Por esse motivo, uma poesia urbana⁴, de bastante experimentação formal, com traços de oralidade, espontânea, humorada, por vezes ensaística, com toques sociológicos na observação da cultura nacional, foi a imagem que importantes críticos literários como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Otto Maria Carpeaux, Afrânio Coutinho, entre outros, associaram à poesia brasileira.

Nesse sentido, observa-se os poemas “Erro de português” e “Pronominais”, ambos de Oswald, frequentemente citados como exemplos da ruptura modernista que levaria a Drummond, Bandeira e Cabral:

Erro de português

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena! Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português
(ANDRADE, 1974, p. 177)

3 Embora Cabral se afaste da linhagem de Andrades, Drummond e Bandeira em alguns aspectos.

4 O caráter urbano dessa poesia e de seus autores não impede a tematização de elementos rurais, sobretudo em Drummond, Bandeira e Cabral.

Pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro
(ANDRADE, 1974, p. 125)

Ponto importante a destacar em ambos os poemas é a releitura da história colonial envolvendo Brasil e Portugal. Em “Erro de português”, essa releitura ocorre por meio da paródia bem humorada dos relatos de viagem do século XVI; em “Pronominais”, por meio da discussão envolvendo a colocação pronominal na língua portuguesa brasileira e na língua portuguesa europeia. Assim, a ironia, os versos curtos e imagéticos, o tom narrativo e certo cunho ensaístico são marcas do Modernismo de 1922, sobretudo em Oswald e Mário, naturalizadas como expressão de uma cultura nacional.

Como bem destaca o crítico literário Arnaldo Saraiva (2004), o modernismo brasileiro é bastante distinto do modernismo português preconizado pelos orphistas. O simbolismo de um Cesário Verde ou de um António Nobre foi fundamental para a renovação da poesia defendida por nomes como Mário de Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa.

Pessoa (1986, p. 298) deixa claro que o movimento do fim do século XIX é oriundo de uma tripla natureza, entre as quais o caráter inovador, que seria caro ao *Orpheu*: “Uma decadência do romantismo. Um movimento de reação contra o cientismo. Um estádio na evolução (ou o princípio duma evolução) de uma nova arte”.

No Brasil, contudo, o simbolismo foi bastante associado ao parnasianismo e visto pelo discurso do Modernismo de 22 como uma arte atrasada, acadêmica, intelectual, presa à tradição, etérea (e, por isso, afastada do cotidiano e da realidade nacional). Há ainda, é claro, uma questão política: o simbolismo brasileiro esteve ligado à manifestação cultural de elites de estados que não são centrais economicamente e politicamente, como Minas Gerais, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Ronald de Carvalho, por exemplo, tido como um poeta simbolista no Brasil, a quem pouca relevância é concedida, foi colaborador da revista *Orpheu* em Portugal. Pessoa e Sá-Carneiro viam em Ronald uma modernidade poética que Oswald e Mário não viam.

Isso explica, em parte⁵, o fato de Cecília estar às margens do cânone literário nacional⁶. Cecília estreou na poesia

5 “Em parte” porque é latente outro aspecto: o papel do preconceito de gênero na constituição dos cânones nacionais (SCHMIDT, 2014).

6 A ideia de margem assume aqui um importante significado: Cecília está no cânone, mas não em seu centro. Está, antes, em uma zona liminar em que sua obra é aceita, porém não lhe é conferida a devida relevância.

fortemente ligada ao simbolismo, característica que a acompanhou ao longo de toda obra, embora de maneira esparsa ou diluída em formas mais livres com o passar dos anos. A musicalidade; o gosto pelo soneto; o misticismo; a religiosidade; a reflexão filosófica; a passagem do tempo; o tom triste, melancólico e introspectivo; as referências à tradição portuguesa; a ausência de um discurso nacionalista mais inflamado, são características que tornam a lírica de Cecília bastante distinta daquilo que se consagrou denominar modernismo brasileiro e, de certa forma, próxima do que se consagrou denominar simbolismo no país. Ela, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt são corpos tidos como “estranhos” no início do século XX, os quais deixaram nitidamente desconfortáveis críticos e historiadores da literatura⁷.

Dois dos poemas de Cecília mais recorrentes em historiografias, materiais didáticos e aulas de literatura brasileira são “Retrato” e “Auto-retrato”. Comparar esses textos com aqueles escritos pelos expoentes de 22 torna evidente o seu desencaixe na narrativa de uma história da literatura com caráter nacional.

7 Alfredo Bosi (2006, p. 493), por exemplo, destaca em Cecília “a atenção à riqueza do léxico e dos ritmos portugueses”. Os elementos destacados (riqueza lexical e musicalidade portuguesa) são aqueles opostos ao projeto poético de Oswald ou de Mário.

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?
(MEIRELES, 2006, p. 19)

Auto-retrato

Se me contemplo
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.
Vou desprendendo
elos que tenho,
alças, enredos...
Formas, desenho
que tive, e esqueço!
[...]
(MEIRELES, 1983, p. 224)

O par de poemas aborda uma das questões mais relevantes do início do século XX, a crise de identidade do sujeito moderno. Em “Retrato”, o eu-lírico, frente à sua imagem do passado, não se reconhece. São constituídos no poema, assim, dois *eus* confrontados, opostos, incompatíveis. Em

“Auto-retrato”, ao procurar definir sua imagem, o eu-lírico não consegue, pois é muitos. Os limites linguísticos de um eu-poético que busca definir-se em versos, porém não consegue reduzir-se a uma imagem por ser fragmentado ou plural, é recorrente em muitos poemas da autora. Em “Lua adversa” (MEIRELES, 1983, p. 197), por exemplo, a comparação com a lua apresenta as diferenças do eu-lírico em relação a si ao longo do tempo: “Tenho fases, como a lua, / Fases de andar escondida, / fases de vir para a rua...”. Em “Mulher ao espelho”, o espelho revela no eu-lírico não uma mulher, mas mulheres: “Já fui loura, já fui morena, / já fui Margarida e Beatriz. / Já fui Maria e Madalena” (MEIRELES, 1983, p. 272). Em “Inscrição”, há a imprecisão para inscrever-se: “Sou entre flor e nuvem, / Estrela e mar. / Por que havemos de ser unicamente humanos, / Limitados em chorar?” (MEIRELES, 1983, p. 278).

É perceptível que os poemas de Cecília Meireles não possuem o caráter iconoclasta, paródico, anticlássico, sociológico, nacionalista e irônico que permeou o grupo de 22. No entanto, a problematização existencial situada entre o eu, a alteridade e a linguagem é pauta bastante importante naquilo que podemos definir como “poesia moderna” (FRIEDRICH, 1978). Nesse aspecto, a modernidade da poesia

ceciliana dialoga mais com a modernidade dos poetas portugueses do início do século XX. Em Florbela Espanca (2010, p. 127), há um eu que se anuncia na indefinição de nuvens, névoas, brumas, névoas, “talvez a visão que Alguém sonhou”. Em Sá-Carneiro, lamenta a voz poética: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim” (1996, p. 36). Álvaro de Campos (PESSOA, 2006, p. 180), em simbiose com a fumaça de seu cigarro, confunde-se com a paisagem da janela, com a tabacaria, com a tabuleta, com o Esteves, com os comboios, e, à parte não ser nada, carrega em si todos os sonhos do mundo.

Talvez Cecília fosse lembrada modernista em Portugal. Talvez fosse considerada orphista, sensacionista etc. – não fosse o carácter misógino do período, é claro. Se não alinhada a *Orpheu* e definida modernista pelas historiografias, possivelmente fosse referida como uma poeta importante para a constituição e consolidação da lírica moderna, tal qual Florbela ou, mais adiante, Sophia de Mello. Não há como saber. Mas é possível constatar que a modernidade de sua obra, dialogando com o simbolismo e abordando em tom existencial a crise identidade do início do século, é próxima da modernidade dos poetas portugueses. Não à toa, significativa

parte da crítica literária reduziu Cecília por não se enquadrar nos estereótipos de uma poesia nacional brasileira.

Antonio Candido, por exemplo, o maior crítico literário do Brasil, pouco falou sobre Cecília Meireles em suas centenas de textos. Alfredo Bosi (2006) considerou-a uma poeta distanciada da realidade social em tom de fuga e sonho. Gilberto Teles (2009), grande estudioso dos modernismos, não aborda a obra da poeta em sua coletânea sobre vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Contemporâneo de Cecília, o crítico Agrippino Grieco (1932, p. 202) taxou-a pouco original, imitadora de Antero de Quental, a quem faltaria alegria, esperança e lirismo.

O crítico português Nuno de Sampaio, em texto de 1949, chegou a considerar Cecília “pouco brasileira”, dado o tom introspectivo e filosófico de sua obra, conforme aponta Maria Lúcia DalFarra:

Trago para aqui, para confirmar tais hipóteses, o parecer de Nuno de Sampaio, quando comenta o êxtase presente na obra de Cecília, que ele qualifica de “místico”, aproximando-o a uma tradição muito mais européia que brasileira. Nocasodeseroriundo do Brasil, em tal êxtase imperaria, segundo ele, uma sensualidade tropical – coisa que não ocorre com Cecília. Sublinhando, pois, a diferença lírica de Cecília, ele assegura, por fim, que a sua poesia transfiguradora

e sobrenatural acerca-se mais do cunho de qualquer poeta nórdico que da sensualidade tropical da também brasileira Adalgisa Neri, outra grande poetisa: esta ama cada forma, tudo que toca, tudo que acaricia; cada coisa lhe diz: “Adalgisa!”, o que nunca aconteceria a Cecília Meireles, pois se uma acaricia e permanece (tropicalismo indolente e sensual), a outra reduz e ascende (atavismo europeu que Cecília constantemente relembra). (DALFARRA, 2006, n.p.)

Outro importante crítico português que parece reduzir Cecília a uma série de estereótipos nacionais e de gênero é João Gaspar Simões. Apesar de ser admirador de sua poesia e já a ter considerado “um dos maiores poetas de língua portuguesa de todos os tempos” (SIMÕES, 1950, p. 3)⁸, considera-a menos brasileira e menos mulher por sua intelectualidade:

Nada sensual na sua expressão, pelo menos sem sensualidade à flor da pele, muito mais intelectual do que qualquer outra escritora da nossa língua, Cecília Meireles, que, lida à portuguesa, sobretudo desde que os seus versos adotaram metros clássicos tratados à moderna – a rima branca e o ritmo surdo – parece sem sexo, despreendida de corpo e alma do que no corpo e na alma é frêmito terreno – lida à brasileira, logo ganha corpo e alma, corpo e alma de mulher, tão muscularmente carnal, no fim de contas é a música dos seus versos. (SIMÕES, 1950, p. 10)

8 Simões usa o masculino para se referir à importância de Cecília enquanto poeta, como se a grandeza e o poético fossem incompatíveis com o feminino. Esse uso do masculino para se referir a mulheres poetas de grande relevância foi comum na primeira metade do Século XX.

De acordo com Robert Stam, “os estereótipos constituem um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam, de maneira necessariamente esquemática, outro grupo com o qual estão apenas parcialmente familiarizadas” (2008, p. 456). No caso, a representação do que venha a ser o brasileiro passa pelas ideias de corporeidade, de sensualidade, de extravagância, de extroversão – os mesmos estereótipos repercutidos ao longo da história colonial (BHABHA, 2013). Ao colonizador, caberia o esquema imagético oposto: racional, comedido, reservado, introspectivo e intelectual.

Nesse sentido, a literatura que não se apresenta corpórea, sensual, extravagante e extrovertida é vista, tradicionalmente, tanto por portugueses como por brasileiros, como “menos brasileira” ou “mais europeia/portuguesa”. Ademais, à mulher colonizada foram impostos mais estereótipos: passional, desmedida, incompreensível, corpórea. A poesia de Cecília, definitivamente, não cabe nessas imagens coloniais a respeito da mulher brasileira perpetradas nas identidades nacionais.

É por esse motivo que Roberto Acízelo de Souza (2018) aponta, em *Historiografia da literatura brasileira*, para os problemas do recorte nacional na historiografia literária. A construção e evolução de uma disciplina que condicionou a leitura literária à representação nacional hegemônica, tanto

no país quanto fora dele, fez com que poetas como Cecília Meireles, com traços intimistas, melancólicos, filosóficos, religiosos, viajantes, de diálogo com tradições literárias de outros países, despreocupada com a temática nacional, fossem vistos como “menos brasileiros” e, por isso, menos dignos de figurar nas representações de uma literatura brasileira. Daí a importância de uma leitura comparativa dos textos literários, críticos e teóricos, canônicos ou não, a respeito da nação. De acordo com a comparatista Tânia Franco Carvalho (1997), só assim será possível colocar *o nacional em questão*, ao invés de abordar a questão do nacional.

À parte a problemática da relação entre a obra lírica de Cecília e o imaginário do que venha a ser poesia nacional e feminina para a historiografia literária brasileira, está o caso de *O romanceiro da Inconfidência*, de 1953. Ao recuperar um gênero inusitado para o século XX, o romanceiro, Cecília confirma seus interesses pela literatura medieval e pela tradição ibérica. O poema, composto por 85 romances, toma como matéria a Inconfidência Mineira, a mais marcante revolta separatista de uma região do Brasil em relação à Coroa Portuguesa.

Dada sua inspiração iluminista, a Inconfidência não era apenas um movimento político, mas intelectual, científico e

artístico, ligado aos ciclos árcade e barroco da cidade de Vila Rica. Importantes lideranças da Inconfidência, como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto eram os principais expoentes da poesia árcade local. Coube a eles, portanto, as referências intertextuais do *Romanceiro* de Cecília, bem como os momentos líricos de sua narrativa, os quais retratam amores poéticos pastoris.

O caráter épico do texto está, sobretudo, na trajetória de Tiradentes. Simples alferes do exército, este era o líder de origem mais popular do levante. Após a coroa reprimir o movimento, condenando os inconfidentes de origem portuguesa e de classe alta ao desterro, Tiradentes foi executado em público. A morte desse herói popular em nome de causas coletivas e locais é, portanto, o clímax épico da narrativa de Cecília – como pode ser evidenciado no “Romance 60”, que trata do seu caminho solitário até a forca (MEIRELES, 2012, p. 161).

Apesar do inusitado resgate do gênero romanceiro, essa obra de Cecília, uma narrativa histórica, vai ao encontro das inclinações nacionalistas da crítica literária mais tradicional. Se essa é centrada em um mito literário baseado na ruptura com Portugal, Cecília oferece justamente a consagração literária do primeiro movimento separatista brasileiro. Se

Antonio Candido (2012) considera o arcadismo mineiro como o primeiro momento de um sistema literário que possa ser considerado efetivamente brasileiro, *O romanceiro* liga o presente modernista a um pretense passado de origem nos referidos poetas árcades. Isso explica, portanto, o entusiasmo da crítica com relação a essa obra, ao mesmo passo que explica também o silenciamento de obras líricas importantíssimas, como *Viagem* e *Mar absoluto*.

Sob essa ótica, parece que a crítica literária brasileira, ao menos a mais badalada e prestigiada, segue cometendo o mesmo erro denunciado por Machado de Assis (1973) em seu ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. No texto, Machado denuncia a necessidade de abordagem daquilo que chamou “cor local” para uma obra ser considerada representativa do país. No século XX, altera-se apenas a “cor local” pelas “imagens hegemônicas da nação”.

Se os críticos mencionados escondem Cecília da pátria que constroem em seus escritos, os próprios poetas acolhem Cecília como conterrâneos, concidadãos, irmãos de uma pátria outra, a qual não tem lugar nos limites territoriais do Estado-Nação.

Mário de Andrade (1946), em entusiasmado artigo em que analisa a obra *Viagem*, caracteriza a poesia cecilianiana por um “sábio ecletismo” e considera-a detentora de um

dom especial, um “dom raro”. Conclui afirmando que o livro concretiza Cecília como um dos maiores poetas nacionais⁹. Murilo Mendes, após o falecimento da amiga e inspiradora, dedica-lhe alguns poemas, destacando seu caráter de trânsito enquanto “poeta apoiada ao vento”:

“Da Bela Adormecida” ao som da lira
Cecília Meireles
— Cecília, você escreve poesias na eternidade?
— Entre água e cristal, apoiando-as no vento.
(MENDES, 1994, p. 1469)

Outro importante poeta do século XX que foi admirador confesso de Cecília é Mario Quintana. Em entrevista concedida à Ivete Brandalise, ele (QUINTANA, 1990, s.p.) afirmou que “é a maior poeta brasileira da primeira metade do século”. Ao longo de sua obra, Quintana dedicou muitos poemas a Cecília. Um deles é “Extraterrena”:

Extraterrena

Para Cecília Meireles
Nós colhíamos flores de hastes muito longas
E cujos nomes nem ao menos
conhecíamos...
E nem sequer, também, sabíamos os nossos
nomes...
E para quê, se um para o outro éramos Tu,
apenas...
Ou quem sabe se a Morte nos houvera
bordado

9 Mário de Andrade empregou o masculino para definir a autoria de Cecília, da mesma forma que João Gaspar Simões.

numa tapeçaria
A que o vento emprestasse a vida por um
momento?
E por isso os nossos gestos eram ondulantes
como as
plantas marinhas
E as nossas palavras como asas suspensas
no vento...
(QUINTANA, 2005, p. 761)

Destaca-se, nesses versos, a relação da poesia de Cecília Meireles com o mar e o ar: “gestos ondulantes”, “plantas marinhas”, “asas suspensas no vento”, da mesma forma que Murilo Mendes havia destacado o “apoio do vento”.

Talvez seja o poeta Manuel Bandeira (2009, p. 187), em seu trabalho historiográfico intitulado *Apresentação da poesia brasileira*, quem melhor tenha descrito Cecília: “Há não sei que graça aérea nas imagens de Cecília Meireles, cuja poesia se pode definir por aquele pensamento, aquela música a passar na frescura da ‘Noite’ e que era ‘uma nuvem repleta, entre as estrelas e o vento’”. Bandeira segue ao dizer que “o poeta era para Cecília Meireles um irmão do vento e da água, deixando seu próprio ritmo por onde quer que vá” (2009, p. 187). Mais uma vez, há destaque para a água e o ar – aquilo que se pode compreender como elementos poéticos menos fixos, pois etéreos, viajantes ou em trânsito.

A ideia de uma poética das águas e do ar foi desenvolvida por Ana Mafalda Leite (2012) ao analisar a importância dos elementos para a poesia moçambicana. Para a pesquisadora, há na tradição de Craveirinha e Noémia uma poesia da terra e do fogo, a qual pode ser observada na relação telúrica entre corpo negro e espaço africano. Por outro lado, há na tradição de Virgílio de Lemos, Rui Knopfli e Glória de Sant'Anna uma poética das águas e do ar. Uma poesia dada ao Índico e aos fluxos culturais, históricos e geográficos que ele propicia. Ou seja, a poesia da água e do ar moçambicana é uma poesia que busca aliar elementos das culturas locais a elementos estrangeiros, uma poesia em movimento, para além das fronteiras nacionais, a qual busca nas águas oceânicas o seu estatuto poético.

Apesar de Ana Mafalda referir-se à poesia moçambicana e ao Índico, pode-se pensar em uma série de similaridades entre essa poética e a poética de Cecília. Esta é marcada por elementos não sólidos, que escapam às formas fixas, tais como sombras, penumbras, névoas, nuvens, quimeras, espumas, tal como em outros poetas modernos bastante ligados ao simbolismo.

Contudo, o mar parece ser um elemento central entre essas imagens etéreas cecilianas. É justamente em sua potência simbólica, filosófica e cultural que parece residir a

poeticidade de Cecília. Em “Modinha”, por exemplo, é o mar que canta, é ele quem sabe o presente e o passado: “O mar, de língua sonora, / sabe o presente e o passado. / Canta o que é meu, vai-se embora” (MEIRELES, 2001, p. 336).

Mas, para além de ser o lugar do poético, é importante pensar os significados que o mar adquire na obra ceciliana, o que indicaria, inclusive, características de sua lírica marítima. Desse modo, o excerto de “Mar absoluto”, pode ser bastante relevante para entender seus sentidos.

Mar absoluto

Foi desde sempre o mar,
E multidões passadas me empurravam
como o barco esquecido.
Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.
E o rosto de meus avós estava caído
pelos mares do Oriente, com seus corais e
pérolas,
e pelos mares do Norte, duros de gelo.
Então, é comigo que falam,
sou eu que devo ir.
Porque não há ninguém,
tão decidido a amar e a obedecer a seus
mortos.
(MEIRELES, 1983, p. 219)

Se a crítica literária rotulou a poesia de Cecília como intimista, é importante perceber que a alteridade está

presente em seus poemas, sendo o mar a via de encontro com o outro. Em “Mar absoluto”, o outro é os familiares que já se foram, é o passado, é o Oriente, é o Norte. Já em “Canção” (MEIRELES, 2006, p. 34), por exemplo, o outro intermediado pelo mar é o amado ausente. Nos *Doze noturnos de Holanda* (MEIRELES, 1986), as águas (nesse caso, fluviais) possibilitam o encontro com o afogado que inquieta o sujeito lírico. Nos *Poemas escritos na Índia* (MEIRELES, 2014), a viagem marítima leva ao encontro com os bordadores de Cachemir, com Gandhi, com a cultura hindu. Em “Nadador” (MEIRELES, 1956, p. 62), o mar traz o encontro de um olhar poético descritivo com o homem erotizado. O mar poético ceciliano é, em suma, encontro com o outro.

Maria Lúcia DalFarra, uma das críticas literárias que mais produtivamente abordou a lírica de Cecília, destaca a importância do caráter de trânsito, de “exilada sem parada fixa”, para a sua obra. Isso corrobora o significado do mar enquanto elemento poético de encontro poético com a alteridade:

Mas é a partir de 1940, dessa nova fase de sua vida, que Cecília recomeça, também, a saga de viagens, deixando de tempos em tempos a aprazível morada de Cosme Velho e a inflexível disciplina de escrita, a fim de conhecer diferentes continentes, percorrendo, ao longo da sua vida, países tais como a Argentina, o Uruguai, a França, a

Bélgica, a Holanda, a Índia, incluindo Goa, a Itália, Porto Rico e Israel. Tal mapa palpilhado pouco a pouco no encaço de conhecimento de seus povos não era para ela, todavia, simples terras a viajar, mas culturas a serem decifradas, geografia e história a serem apreendidas, experiências poéticas que redundaram em obras que, embora sendo versos de itinerância, são, antes, pura poesia contemplativa. Em verdade, os lugares visitados perfazem, para Cecília, “retratos de uma grande pátria transcendente”, desejo de abolição das linhas demarcatórias, terras que ela habita na sua condição de “moradora de uma latitude própria”, ela que, naquilo que escreve, exerce a condição de andarilha solitária e de exilada sem parada fixa. (Cf. Sanches Neto, 2001) É o que emana da leitura dos *Doze Noturnos da Holanda* (1952), dos *Poemas escritos na Índia* (1953), dos *Poemas italianos* (1953), de *Pistóia, cemitério militar brasileiro* (1955) e dos *Poemas de viagens* (1940-1964). (DALFARRA, 2006, s. p.)

Compreender, então, a itinerância desses versos, que buscam contemplar o outro que também nos constitui, é fundamental para a valorização da poesia de Cecília em seu caráter móvel, não a reduzindo a territórios fixos e pré-estabelecidos. Assim, volta-se à pergunta norteadora deste estudo: afinal, qual o seu lugar na poesia brasileira? Que lugar uma poeta de “uma grande pátria transcendente”, “moradora de uma latitude própria”, poderia ter em um recorte nacional?

Talvez o lugar de Cecília Meireles não seja mesmo a literatura brasileira – ou a literatura brasileira tal qual a construíram os críticos literários sob sua concepção da identidade nacional. Somente em uma abordagem transnacional e comparativa é que se perceberá sua importância para a lírica de língua portuguesa do século XX, ao lado de outros poetas “sem lugar”, como Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli e outros.

Cecília Meireles pertence às águas. Seus poemas, em corrente marítima, não têm lugar – como não deve ter a poesia. Quando apreendidos e fixados, já não estão. Já são outra coisa, para logo depois deixar de ser também. Tal como a identidade da poeta, a água não pode ser definida em forma alguma. Por isso a pátria de Cecília não é simplesmente o Brasil onde nasceu ou o Portugal de sua família; a pátria de Cecília é a poesia. É os simbolistas e os modernistas, os medievais e os árcades. É Mário de Andrade, Drummond, Quintana e também Florbela, Pessoa, Sophia. É Mallarmé e também Rilke. É Montalvo e também Tomás António Gonzaga. É África, Índia, Holanda, Itália. Sua pátria é essa pátria sem território, uma pátria móvel, indefinível, de cidadãos sempre estrangeiros, sempre estranhos à própria língua por cantarem para além de suas fronteiras.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Sobre Viagem. In: ANDRADE, Mario de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1946.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VII: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.
- ASSIS, Machado de. Notícia da literatura brasileira: Instinto de nacionalidade [1873]. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, p. 801-809, 1973.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 227-273, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo, história e antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- CARVALHAL, Tania Franco. A nação em questão: uma leitura comparatista. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Nações/narrações: nossas histórias e estórias*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Estudos Americanos, p. 293-301, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. O “eterno instante” na poesia de Cecília Meireles. *Alfa: Revista de Linguística*, n. 5/6, 1964. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3232/2959>. Acesso em: 26 de maio de 2021.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil*. V – Modernismo. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1970.

- DALFARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 27, jul./dez., 2006.
- ESPANCA, Florbela. Livro de Mágoas. In: ESPANCA, Florbela. *Poesia de Florbela Espanca*: Vol. 1. Porto Alegre: L&PM, p. 123-162, 2010.
- FISCHER, Luís Augusto. Refêns da modernistolatria. *Revista Piauí*. Edição 80. São Paulo, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise Curione, São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.
- HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, p. 47-65, 2006.
- LEITE, Ana Mafalda. Poéticas do imaginário elemental na poesia moçambicana – entre mar... e céu. In: LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais*: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, p. 297-305, 2012.
- MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.
- MEIRELES, Cecília. *Canções*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1956.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1983.
- MEIRELES, Cecília. *Doze noturnos de Holanda e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- MEIRELES, Cecília. *Viagem*. eBooksBrasil, 2006.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global Editora, 2012.
- MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*. São Paulo: Global Editora, 2014.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. III: Modernismo. São Paulo: Cultrix, 2001.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2006.

QUINTANA, Mario (1990). Mario Quintana: Entrevistado por Ivete Brandalise. *Templo Cultural Delfos*. Maio de 2013. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/02/mario-quintana-entrevistado-por-ivete.html>. Acesso em: 30 de dez. de 2020.

QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Dispersão. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 25-52, 1996.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A história da literatura tem gênero? Notas do tempo (in)acabado de um projeto. In: MOREIRA, Maria Eunice; KOHLRAUSCH, Regina; JACOBY, Sissa (Orgs.). *Anais do X Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília Meireles e as poetizas uruguaias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SIMÕES, João Garpar. Epílogo. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: L. Aguilar, 1958.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Historiografia da literatura brasileira: Introdução*. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando Vugman. São Paulo: EdUSP, 2008.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009.

Gustavo Henrique Rückert

Doutor (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS).

Professor (Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM).

Coordenador do projeto de pesquisa “Pós-colonialismos em Língua Portuguesa: Linguagem, Identidade e Política”.

<http://lattes.cnpq.br/3426796078386126>

<https://orcid.org/0000-0002-9267-5229>

gh.ruckert@gmail.com

PORQUÊ SEMPRE O MAR?¹ A SIMBOLOGIA DA ÁGUA, DO BARCO E DA PRAIA COMO ESPAÇO DE DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE CECÍLIA MEIRELES, GLÓRIA DE SANT'ANNA E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Maria Rosaria Corvino

Resumo: A presença recorrente da água na poesia de Cecília Meireles, Glória de Sant'Anna e Sophia de Mello Breyner é o ponto de partida da análise comparativa desenvolvida neste artigo, no qual se propõe uma leitura simbólica e temática das líricas ligadas à ocorrência de três elementos: barco, praia, areia (e outras entidades como animais, conchas e despojos do mar). Assim, com a intenção de procurar as declinações poéticas destes elementos, destacaremos nove poemas para análise, nos quais se pretende explorar o uso da metáfora da viagem por mar e a transição entre dois elementos, terra e água.

A atividade poética das autoras é realizada em três paisagens geográficas e sociais diferentes – Brasil, Moçambique e Portugal – nas quais elaboram temas comuns como a fugacidade do tempo e a errância do sujeito lírico, configurando um espaço comum não só na utilização da língua portuguesa, mas também no elemento aquático. Neste sentido, este estudo visa contribuir com a construção de um diálogo intertextual e temático entre as três autoras, tendo em conta os estudos do filósofo Gaston Bachelard sobre a fenomenologia do espaço em poesia e do imaginário literário ligado à água.

Barco, praia, areia, criaturas marinhas e despojos do mar são potentes canais metafóricos, capazes de fornecer uma primeira proposta de análise temática ligada à água e aos elementos comuns entre as três autoras. O objetivo é criar um potencial impulso para estudos futuros sobre este e outros caracteres comuns na obra poética de Cecília, Glória e Sophia.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Glória de Sant'Anna. Sophia de Mello Breyner. Barco. Praia. Areia.

Abstract: The recurrent presence of water in the poetry of Cecília Meireles, Glória de Sant'Anna and Sophia de Mello Breyner is the

1 Glória de Sant'Anna. *Amaranto*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p. 202.

starting point of the comparative analysis developed in this article. We propose a symbolic and thematic reading of the lyrics, linked to the occurrence of three elements: boat, beach, sand and other related entities such as animals, shells and debris from the sea. Thus, with the intention of seeking the poetic declinations of these elements, we will highlight nine poems in which we will investigate how the poets make use of the metaphor of the journey by sea and the transit between two elements, land and water.

The poetic activity of the authors is carried out in three different geographical and social landscapes – Brazil, Mozambique and Portugal – in which they elaborate common themes such as the fugacity of time and the wandering of the lyrical subject, composing a common space not only in the use of the Portuguese language, but also in the aquatic element. In this sense, our study aims to contribute to the construction of an intertextual and thematic dialogue between the three authors, taking into account the studies of the philosopher Gaston Bachelard on the phenomenology of space in poetry and the literary imaginary connected to water.

Boat, beach, sand, sea creatures and sea spoils are powerful metaphorical channels, capable of providing a first proposal of thematic analysis linked to water and relating elements among the three authors. The purpose is to create a potential impulse for future studies on these and other common features in the poetic work of Cecília, Glória and Sophia.

Keywords: Cecília Meireles. Glória de Sant’Anna. Sophia de Mello Breyner. Boat. Beach. Sand.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma análise comparativa da obra poética de três autoras de língua portuguesa do século XX, Cecília Meireles, Glória de Sant’Anna e Sophia de Mello Breyner Andresen, através da pesquisa, do isolamento e interpretação de três dispositivos simbólicos: o barco e a simbologia da navegação (real ou metafórica),

a geografia liminar da praia e o valor metamorfótico dos grãos de areia. Todos estes elementos contextuais ligados à água, cuja presença é reproduzida em maneira recorrente na obra das autoras, que escreveram em frente a três mundos aquáticos: o oceano Atlântico, o oceano Índico e o mar Mediterrâneo.

Na produção poética das autoras analisadas é possível encontrar um lugar de partilha na simbologia ligada à água, fonte de imagens metafóricas e *objective correlative*² do eu lírico sobretudo em Cecília e Glória, carregada de uma tensão histórica ou mítica em Sophia.

Um dos objetivos do presente trabalho é de reconstruir um diálogo intertextual entre as três autoras e fornecer sugestões para uma leitura das diferentes transfigurações da presença da água e dos elementos afins. Por se tratar de um breve ensaio, os poemas escolhidos vão formar um primeiro ponto de vista que poderá ser o princípio de uma leitura futura mais pormenorizada.

Outro dos objetivos é a utilização de uma orientação de pesquisa temática nos textos considerados neste estudo, nos quais as poetisas partilham temas comuns: a

2 Procedimento poético elaborado por Thomas Stearns Eliot e retomado por Eugenio Montale, pelo qual uma determinada sensação ou emoção é representada através objetos concretos ou situações particulares que assumem o papel de suscitar no leitor o que o poeta sente sem uma explicação ou mediação ulterior.

fugacidade do tempo, a errância do eu lírico transportado pelos elementos naturais, a solidão, e a dispersão espacial e temporal.

Na abordagem da leitura temática e simbólica dos textos foram tidos em conta os estudos do filósofo Gaston Bachelard sobre a fenomenologia do espaço em poesia (1957) e do imaginário literário ligado a água (1942). Foram considerados, também, as reflexões sobre espaço e lugar de Yi-Fu Tan (2015) e a catalogação das estruturas do imaginário realizada por Gheerbrandt e Chevalier no *Dicionário dos Símbolos* (1982).

São, portanto, objeto de análise as recolhas poéticas *Mar Absoluto* (1945), *Retrato Natural* (1949) e *Poemas Escritos na Índia* (1962) de Cecília Meireles; *Distância* (1951), *Livro de Água* (1961) e *Desde que o Mundo e 32 Poemas de Intervalo* (1972) de Gloria de Sant'Anna; *Dia do Mar* (1947) e *Mar Novo* (1958) de Sophia de Mello Breyner Andresen.

O resultado são nove poemas, subdivididos em áreas temáticas e circunscritas num período de cerca trinta anos, correspondente a diferentes maturidades literárias das autoras.

Na primeira fase do trabalho foram consideradas as líricas em que o microcosmo do barco assume a forma de um alhures real e psicológico; veículo para o desconhecido,

mas também parte de um rico repertório mítico onde o espaço navegante é experiência mística de viagem entre a vida e a morte.

No segundo capítulo é analisada a presença da praia na obra das autoras como espaço-símbolo da dialética/trânsito entre a dimensão terrestre e líquida, o conhecido e o desconhecido, sonho e consistência. O contraste entre terra e mar é dominado pela presença deste lugar intermédio, que reúne e assimila a tensão interior dos poemas.

Um lugar marcado pela característica do limite: área intersticial simbolicamente evocativa de sensações de suspensão como a contemplação e a espera, mas também de movimento, como ponto de partida de uma exploração, uma viagem. A praia torna-se uma ponte em direção ao inexplorado, contexto que exprime uma sensação de transitoriedade pela sua mesma conotação física entre a terra onde, geralmente, reside o conhecido e as convenções sociais, e o mar, espaço de viagem ambíguo e misterioso.

No terceiro capítulo o microelemento que compõe as áreas costeiras é testemunho de uma paisagem e dos seus elementos mudados pela ação do tempo. Rastro de um passado que apesar de desintegrado está presente de forma diferente, resultado de um processo de metamorfose. De

facto, pode ser considerado um agregado de partículas minúsculas resultado de uma longa erosão que alterou a sua forma originária. A areia é símbolo da fragilidade e da multiplicidade, pela sua própria natureza fragmentada e complexa, resultado de uma mistura de elementos e materiais dos quais não é possível encontrar a forma original.

A última parte do trabalho consiste num pequeno apêndice dedicado a presença dos animais aquáticos depositados pelas ondas na praia como conchas, búzios, pedras, algas e outros produtos do mar, gerador e destruidor de vidas em simultâneo.

O sujeito poético encarnado na transitoriedade dos elementos marítimos funde-se no mundo aquático, num processo de reflexão e construção de si mesmo, enquanto a água, desde a antiguidade, representa para os homens um repertório de símbolos e matéria mítica, como nota Mircea Eliade “Na cosmogonia, no mito, no ritual, na iconografia, as águas desempenham a mesma função, qualquer que seja a estrutura dos conjuntos culturais nos quais se encontram: elas precedem qualquer forma e suportam qualquer criação” (1977, p. 232), expressão primigénia de mistério.

Cecília Meireles, Glória de Sant’Anna e Sophia de Mello Breyner escrevem em frente de três geografias oceânicas

diferentes – Brasil, Moçambique e Portugal – e o ato da contemplação, verbo comum a todos os poemas examinados, reflete-se no tom existencialista dos versos, principalmente nas duas primeiras poetisas.

Para encerrar esta introdução geral será útil referir algumas notas biográficas sobre as autoras, objeto deste estudo da simbologia dos elementos marítimos. Cecília Meireles, nascida em 1901 no Rio de Janeiro, foi uma das maiores personalidades literárias e intelectuais da cultura brasileira do século passado. Realizou a sua atividade lírica longe dos movimentos literários da sua época, haurindo mais no catálogo de imagens simbólicas que do contemporâneo Modernismo de 22, em busca de soluções formais longe dos cânones da literatura do século XX. Paralelamente à sua carreira poética, foi também tradutora, jornalista, professora, divulgadora da poesia brasileira no estrangeiro, pintora, cultivou o estudo do folclore e dedicou-se a escrita de teatro e literatura infantil. A sua atividade multifacetada experiencia a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937), um contexto político que não é detetável na sua poesia, ao ponto de ganhar o apelativo de “pouco brasileira” (RÜCKERT, 2021). A sua poesia não pertence a um lugar fixo nem se enquadra em nenhuma definição, assim como a água, transita sem rumo e fala dentro e fora do seu lugar de origem.

O espaço sem fronteira do elemento aquático é retomado por Glória de Sant’Anna, poetisa nascida em Lisboa em 1925, que viveu 23 anos em Moçambique, participando no fluxo migratório português em direção às colónias. A paisagem moçambicana, onde chega aos 26 anos de idade com o marido, é decisiva para a sua obra poética, ponte literária entre o oceano Atlântico e Índico, onde é totalmente imersa no ambiente marinho, mas, ao mesmo tempo, prestando a sua voz lírica aos habitantes e à crueldade do conflito colonial. Embora os cenários moçambicanos da poesia de Glória de Sant’Anna sejam muitas vezes impalpáveis e quase transparentes, são tão influentes na sua escrita, que após o regresso a Portugal em 1974, perde a sua centelha de inspiração. “E nunca mais escrevi” (SANT’ANNA, 1988, p. 14) disse, após o regresso à pátria, onde não conseguiu reencontrar o mistério da criação poética.

O mesmo Portugal e o seu oceano trazem à luz os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen, que desde a origem do seu trabalho poético instaura uma profunda ligação com a paisagem marítima; uma continuidade revelada pela semântica marítima dos títulos de algumas recolhas poéticas, *O Dia do Mar* (1947), seguida por *Coral* (1951), *Mar Novo* (1958), *Navegações* (1977), *Ilhas* (1989), *O Buzio das*

Cós (1997) e *Mar* (2001). Nascida em 1919 no Porto, passa a infância e juventude entre a cidade natal, na casa de férias na Praia da Granja e Lisboa, para depois instalar-se na capital portuguesa em 1946, depois o casamento com o advogado e jornalista Francisco Sousa Tavares. Foi poeta, prosadora, autora de contos para crianças, tradutora e deputada na Assembleia Constituinte após a Revolução de Abril em 1974. Editou o seu primeiro livro, *Poesia*, em 1944, onde revelou desde cedo a clareza expressiva, a compostura dos versos e as imagens recorrentes ao longo de todo o seu trabalho poético, como a noite, o jardim, a mitologia grega, o mar.

O meu estudo visa contribuir com a construção de uma trama temática e os recíprocos influxos entre as três autoras identificando em cada uma delas as chaves interpretativas do espaço aquático, fundamento da criação poética e espelho do sujeito lírico que se encontra em si e se dispersa dentro dele.

DECLINAÇÕES POÉTICAS DA SIMBOLOGIA DO BARCO EM CECÍLIA, GLÓRIA E SOPHIA: A NATUREZA ARQUETÍPICA DO ESPAÇO NAVEGANTE

Ao longo do tempo, as civilizações antigas e modernas interpretaram o espaço navegante do barco através perspectivas místicas, simbólicas e religiosas: ele é meio de transporte salvífico (Arca de Noé, a jangada de Odisseu) ou infernal (Caronte, o barqueiro de Hades), veículo de transição

entre terra e água, vida e morte. Mas o barco é, também, um lugar liminar, de suspensão e reflexão, em contato com dois estados da matéria: a liquidez das águas enigmáticas e a dimensão incorpórea do ar, e, portanto, espiritual. Em várias tradições da antiguidade o barco torna-se um túmulo, onde o corpo é confiado a água, numa espécie de retorno ao elemento primigénio, aquela que Mircea Eliade chama “[...] substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou por cataclismo” (1977, p. 231-232).

As antigas culturas nórdicas e eslavas tinham como costume colocar o corpo do defunto num barco de pedra ou madeira e atear-lhe fogo. Gaston Bachelard cita a obra do filósofo Saintine sobre a mitologia do rio Reno que reporta a descoberta por volta de 1560 de vários troncos de árvores que continham no seu interior restos humanos fossilizados (1989, p. 74). Mesmo longe das ondas, o barco é um potente mediador de viagem entre o mundo terrestre e uma outra dimensão, líquida ou onírica. Na verdade, a função simbólica do “pedaço flutuante de espaço” (FOUCAULT, 2005, p. 251) não se limita a metáfora fúnebre ou de itinerário emotivo do ser, mas interpreta, também, uma condição de impasse onde o sujeito lírico é embalado pelas ondas, sem direção alguma

onde é abolida qualquer referência espacial e temporal; uma condição que vamos encontrar mais adiante em alguns poemas escolhidos. Consequentemente o esquife moderno pode ser considerado a evolução do arcaico barco fúnebre, “*Não terá sido a Morte o primeiro Navegador?* [...] O ataúde, nesta hipótese mitológica, não seria a *última barca*. Seria a *primeira viagem*” (BACHELARD, 1989, p. 75, grifo do autor).

Se a imaginação é o “poder maior da natureza humana” (BACHELARD, 2008, p. 17), a capacidade do barco de permitir ao homem superar o limite do elemento aquático, ao qual não pertence, abre a um potencial imaginário que conduz à exploração do horizonte não visível, de terras longínquas e desconhecidas, uma viagem que começa já no ato de observação da sua propriedade flutuante. O mar como obstáculo é um tema destacado pela espera de Odisseu, que durante sete anos na ilha de Calipso olha para a água, barreira entre ele e Ítaca. O herói recusa a imortalidade oferecida pela ninfa em troca de uma jangada, por meio da qual pode retomar o regresso a Ítaca desafiando as profundezas assustadoras do mar aberto.

“Para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. [...] O herói do mar e o herói da

morte” (BACHELARD, 1989, p. 76), e interesses poderosos foram aqueles dos portugueses, que, no século XV, olharam para o mesmo mar aberto, misterioso e sedutor, nas praias do Atlântico onde imaginaram a conquista de novas terras, ao ponto de testar a técnica de navegação da “volta do mar”, com a qual desafiaram os perigos das águas profundas. Embora seja um percurso de investigação relevante, não vamos, no presente ensaio, abordar estas obras sob um ponto de vista imperial, sendo, no entanto, útil citar esta vertente para ulteriores linhas de pesquisa. O estudo concentra-se nas imagens imateriais e nos temas metafóricos que o barco traz consigo na poesia das três poetisas, onde o mar é expressão abstrata do mundo e da natureza inescrutável da existência humana. Neste cenário a navegação é também expressão do solitário movimento do sujeito lírico, que tenta encontrar uma trajetória ou decide abandonar-se nas rotas casuais das ondas.

FUNÇÃO DO BARCO NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES, GLORIA DE SANT’ANNA E SOPHIA DE MELLO BREYNER

Os exemplos são traços do mar, grande espaço indiferenciado que nas três autoras torna-se metáfora da existência, sobre o qual flutuam em diferentes embarcações, o navio de Cecília Meireles, a barca de Gloria de Sant’Anna e o barco de Sophia de Mello Breyner. Veículos de diferentes

tamanhos que carregam o sujeito lírico num “estado transitório, [...] uma situação de ambivalência [...] e que pode terminar bem ou mal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 439). A presença da água universal e eterna transfere estas mesmas características à poesia de Cecília Meireles, criando imagens vagas e imateriais e que têm expressão mesmo longe das margens do oceano Atlântico, das quais observa e escreve. Como nota Gustavo Rückert, Cecília Meireles “pertence às águas. Seus poemas, em corrente marítima, não têm lugar – como não deve ter a poesia” (2021) e sua pátria caminha sobre a superfície oceânica onde aparecem barcos metafóricos que transportam o sujeito lírico.

É relevante citar um excerto do poema *Mar Absoluto* (1945), incluído na recolha homônima, fonte arquetípica da polivalência simbólica da água em Cecília. A poetisa declara um pressuposto já no primeiro verso, uma lei incontornável à qual responde como a uma condição necessária e biológica do ser.

Foi desde sempre o mar.
E multidões passadas me empurravam
como o barco esquecido.
(MEIRELES, 1945, p. 57)

O destino de pertença ao mar vem de longe, movido por forças antigas de um passado indefinido que empurram à

deriva o sujeito lírico, identificado num barco abandonado às ondas.

Não se esquece que é água, ao desdobrar
suas visões:
água de todas as possibilidades,
mas sem fraqueza nenhuma.
(MEIRELES, 1945, p. 59)

O mar é criador de virtualidades que se formam e dissolvem na sua natureza fluida e fugaz, em movimentos nunca iguais, “As águas, massa indiferenciada, representam a infinidade dos possíveis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 41). Na recolha *Mar Absoluto* (1945) as sugestões metafóricas do barco voltam no poema *Noturno*, onde um navio imaginário é imerso no nevoeiro e conduz o eu lírico num mar incorpóreo e numa experiência onírica de busca de sentido num mundo instável e elusivo. A noite contém em si um duplo significado “[...] das trevas onde fermenta o futuro, e o da preparação do dia, donde brotará a luz do da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 474), e apesar da atmosfera do título não retornar ao texto, tem a função de dar uma moldura ao poema que alimenta a indeterminação do sujeito lírico, arrastado pelas ondas.

Brumoso navio
o que me carrega
por um mar abstrato.
Que insigne alvedrio

prende à ideia cega
teu vago retrato?
(MEIRELES, 1945, p. 14)

O navio de Cecília Meireles pode ser visto como uma reinterpretação do navio fantasma, o Holandês Voador, forçado a navegar sem nunca poder desembarcar, num vagar errante sem fim. Richard Wagner para a sua obra romântica homónima em três atos, escolhe a versão da lenda onde a maldição de navegar sem rumo eternamente, só poderá ser quebrada no dia do Juízo ou através do fiel amor de uma mulher. Para Cecília Meireles não há nenhum expediente ou compromisso, até mesmo a presença dos remos não consegue dar uma direção à deriva marítima, e sentimental, do sujeito lírico.

A distante viagem adormece a espuma
breve da palavra:
— máquina de aragem
que percorre a bruma
e o deserto lava.

Ceras de mistério
selam cada poro
da vida entregada.
Em teu mar, no império
de exílio onde eu moro,
tudo é igual a nada.

Capitão que conte
quem és, porque existes,
deve ter havido.
Eu? — bebo o horizonte...

Estrelas mais tristes.
Coração perdido.
Sonolentas velas
hoje dobraremos:
— e a nossa cabeça.
Talvez dentro delas
Ou nos duros remos
teu NOME apareça.
(MEIRELES, 1945, p. 14)

Para o mar da existência navegam também os barcos da poesia de Gloria de Sant’Anna, poetisa portuguesa que escreve a sua poesia sussurrada em frente do oceano Índico; aderindo a uma forma de exercício literário que responde à corrente intimista moçambicana do século XX (SPINUZZA, 2019). Ao refletir-se na água a poetisa torna-se líquida: “Na poesia de GSA o mar constitui um recurso metafórico de representação do *eu* e remete para um percurso íntimo de afirmação e reconhecimento do sujeito poético [...]” (SPINUZZA, 2019, p. 14) porque como escreverá Gloria de Sant’Anna no primeiro verso de “Paralelo”, poema da antologia *Livro de Água* (1961): “Dentro da água eu sou exata” (1988, p. 64).

No poema *Destino* presente na recolha *Distância* (1951), a primeira publicada pela autora, os remos que em “Noturno” de Cecília Meireles não conseguiram traçar uma direção, aqui são quebrados pelo mesmo sujeito lírico, que

se abandona às ondas, deixando emergir “[...] o tema da errância, representado pelo rumo indefinido do navio, que se torna metáfora da vida” (SPINUZZA, 2017, p. 111-112).

Quebrei os remos à minha barca
por sobre as ondas que se baloçam.

... E agora que o vento não me serve:
porque não tenho velas [...]

... E agora hei de encher os olhos de
infinito,
hei-de continuar a encher as mãos
vazias

do vazio da água,
até que os dedos se cansem

e não queiram ser remos.
(SANT’ANNA, 1951, p. 13)

Neste vagar sem rumo, imaginamos o corpo do sujeito lírico em posição horizontal no barco que, se transforma num “berço reconquistado” (BACHELARD, 1989, p. 136) empurrado pelas ondas. O ato de embalar evoca uma sensação quieta, um estado de beatitude contemplativa, e o sujeito lírico, no ritmo inconstante e leve da flutuação, entra num estado sem tempo nem fim. Porque o andar ao sabor das ondas simboliza um momento de descanso na procura do “Destino”, manifestado no título, entendido no seu duplo significado, rumo/fado; palavra que não volta no texto, linha imaginária à qual cada imagem poética retorna. A anáfora “...

E agora” frisa uma urgência do eu poético: aquela de escapar do vazio, dos olhos, das mãos e da água. É na sua evasão por mar, sem remos nem velas, que procura o seu contrário, ou seja, o infinito, as possibilidades outras. Somente os dedos experimentam a mudança de estado da matéria, o resto do corpo permanece seco, empurrado pelas ondas em direção a um futuro potencial.

Convergem neste poema dois aspectos ligados à simbologia aquática: a regeneração decorrente da viagem por mar e o renascimento derivado da imersão na água, “[...] porque o que é mergulhado nela ‘morre’ e, erguendo-se das águas, é semelhante a uma criança sem pecados e sem ‘historia’ [...]” (ELIADE, 1977, p. 236). A ausência das velas assegura que o vento não perturba aquela quietude flutuante, e os dedos imergidos na água são a última resistência, até que se cansam, antes de acolher a vida assim como é. Na travessia quase impercetível sobre o mar da existência, o sujeito poético é fotografado no patamar do seu próprio destino.

A qualidade de regeneração espiritual atingida pelo sujeito poético de Gloria de Sant’Anna, é procurada em vão por Sophia de Mello Breyner, em “Esgotei o meu mal”, um poema que soa a renúncia, no qual a presença do pretérito perfeito na abertura desvenda já o desejo inalcançado

do que poderia ter sido e não foi. O poema pertence à primeira secção da recolha *Dia do Mar*, segunda antologia poética da autora, publicada em 1947 pela Edições Ática. O título do livro é expressão de um dos lugares onde surge o impulso poético de Sophia de Mello Breyner, o mar, um espaço literário fecundo de sentidos que na sua fluidez traduz o escorrer irrefreável da vida. Lugar absoluto no qual nadam fantasmas da memória, futuros potenciais e a deriva existencial do sujeito lírico, mesmo longe da temporalidade terrestre. Gaston Bachelard diz que “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas” (1989, p. 14), mas o apelo à errância por um mar abstrato não foi ouvido.

Esgotei o meu mal, agora
Queria tudo esquecer, tudo abandonar,
Caminhar pela noite fora
Num barco em pleno mar.

Mergulhar as mãos nas ondas escuras
Até que elas fossem essas mãos
Solitárias e puras
Que eu sonhei ter.
(ANDRESEN, 2011, p. 83)

O adjetivo “puras” representa a única imagem positiva em contraste com um campo semântico dominado pela obscuridade e a indeterminação (esquecer, abandonar,

noite, pleno mar, ondas escuras, solitárias) que descrevem o sentido de impotência e a ocasião perdida de regeneração oferecida pela água. O objeto do poema é a tentativa não preenchida de ir por mar aberto a procura de uma revelação. Sophia quer mergulhar as mãos “na água para renascer renovado” (BACHELARD, 1989, p. 151), mas o desejo permanece só potencial.

Entre os versos de Cecília, Glória e Sophia encontramos sinais de continuidade temática e simbólica dentro do espaço navegante, meio de intermediação entre a inquietude do sujeito lírico e a água, fonte de regenerescência e centro de possibilidades. As embarcações das três autoras flutuam sobre um mar abstrato – ou o desejo de flutuar, no caso da Sophia – embaladas pelas ondas, numa solitária deriva sem rumo, que por essa mesma natureza não precisa que o vento lhe dê uma direção clara. A experiência poética é centrada no sujeito e a geografia na qual navegam o navio, a barca e o barco não é reconhecível, fluida e misteriosa como o elemento aquático. Uma característica partilhada entre as três, de facto, é a condição solitária da viagem; nenhuma outra personagem aparece nos textos. A solidão se configura como consequência a um abandono sofrido, mas como necessidade de separação do barulho do espaço terrestre, à procura, em contrapartida, de um espaço interior.

O barco torna possível o desapego do mundo, sobre o qual o eu lírico se abandona ao infinito do mar aberto e no seu silêncio aquático, numa solidão contemplativa. Como sugere Bachelard, o fruto da contemplação é a lembrança por meio da qual, “[...] longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós as ressonâncias dessa contemplação da grandeza” (2008, p. 138) e acrescenta “[...] é frequentemente essa *imensidão interior* que dá sua verdadeira significação a certas expressões referentes ao mundo que se oferece à nossa vista” (2008, p. 139). O barco é um refúgio nesta imensidão, embora as poetisas nunca abandonem a ligação à contemporaneidade. Com efeito, as três partilham uma aguda percepção dos contextos sociopolíticos em que viviam e o barco pode ser visto como desejo de afastamento do mundo, na qual cada uma delas experiencia e assiste às vicissitudes terrenas. No Brasil governava o Estado Novo de Getúlio Vargas que vigorou desde 1937 até 1946, um ano depois da publicação da recolha *Mar Absoluto* de Cecília Meireles. No ano seguinte, Sophia publica a sua segunda antologia poética *Dia do Mar*, num cenário ditatorial, governado por Salazar, que se estende até às colónias. Entre elas Moçambique, onde chegou Glória de Sant’Anna em 1951, onde conta não só as atmosferas intimistas do seu eu lírico, mas também as durezas das vidas

dos homens e mulheres à beira do oceano Índico. O barco neste sentido é um alhures que permite ao sujeito poético afastar-se e observar fora e dentro de si na solidão do seu vagar sem rumo.

A PRAIA E O HORIZONTE: ÚLTIMAS FRONTEIRAS DO MUNDO VISÍVEL

Começa no limiar do mar a contemplação poética daquela imensidão marcada por uma dupla percepção espaço de possível liberdade ou desorientação pelo horizonte infundável. Símbolos contrapostos que convivem na praia, lugar/sujeito da suspensão interior e da espera do eu lírico, porque, como afirma Yi-Fu Tuan: “Ser aberto e livre é estar exposto e vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização” (2015, p. 72). Desta forma, o litoral é uma passagem para as latências possíveis, uma rota de fuga em direção da “matriz de todas as possibilidades de existência” (ELIADE, 1977, p. 231), mas ao mesmo tempo guardiã do desconhecido, dos riscos e das coisas inexploradas.

Dentro desta fértil imagem poética convergem as condições de espera e de trânsito entre dois estados da matéria, sólido e líquido, onde o sujeito poético contempla o fascínio da linha imaginária do horizonte. Este último

alimenta o desejo de afastamento da materialidade da vida terrestre (e as suas limitações) em direção ao desconhecido, e, portanto, reservatório de oportunidades ou de perigos.

Os estudos de filosofia da paisagem de Michel Collot retomam a noção de horizonte e espacialidade de Husserl e Merleau-Ponty para investigar a ligação entre as dinâmicas do espaço interno e o espaço externo. Aliás, este percurso salienta a importância destas figuras na relação entre a poética e a paisagem, onde o horizonte fornece um reservatório inexaurível de possibilidades inexploradas (COLLOT, 1989), uma estrutura espacial capaz de dirigir o sujeito em direção da outridade, do infinito. Segundo Collot existe uma continuidade entre palavra e mundo, e a praia pode ser entendida como área de intermediação onde este vínculo se materializa. A praia é um ponto de acesso inconsciente, transfigurado no mar, do qual o horizonte representa a fronteira fictícia, que readmite a imensidade da água à limitada percepção humana.

É preciso o ritual do olhar, elemento primordial da criação poética, para sentir o fascínio do horizonte e abandonar-se ao infinito do mar aberto, à sua potencialidade regeneradora, deixando para trás o barulho indistinto da vida terrestre. O silêncio aquático é um traço comum entre os poemas

do pequeno núcleo aqui analisado, onde a capacidade comunicativa do não dito se concentra em poucas palavras essenciais, que tecem entre os versos a sensação de imensidão. Nestes poemas o sujeito contempla, solitário, o mar e interroga-se sobre a dor da existência e o seu sentido, sobre a fugacidade do tempo que se objetiva na água que não se deixa agarrar.

A experiência sensorial da contemplação na praia – concreta, lembrada ou onírica – gera um processo poético no sujeito lírico que na água vê a possibilidade de tornar-se um outro. Os temas da solidão, a fugacidade do tempo e a natureza enigmática da vida transmutam-se na poesia de Cecília Meireles numa semântica marinha e etérea, no qual as paisagens têm o papel de mediação abstrata. Os elementos aqui apresentados podem ser percebidos em “Praia do fim do mundo”, poema nascido na Índia, pátria espiritual da poetisa, onde ela fez várias viagens entre 1951 e 1953.

A contemplação dos lugares, os hábitos e as personalidades indianas traduzem-se em imagens poéticas recolhidas na antologia *Poemas escritos na Índia* (1962), parte da ampla bibliografia sobre o gênero de viagem da autora brasileira. A procura de evasão meditativa acontece numa cultura longe do ambiente familiar de Cecília

Meireles, um lugar descrito através das suas cores, sons e aspetos mais recônditos.

Neste lugar só de areia,
Já não terra, ainda não mar,
poderíamos cantar.

Ó noite, solidão, bruma,
País de estrelas sem voz,
que cantaremos nós?

As sombras nossas na praia
podem ser noite e ser mar,
pelo ar e pela água andar.
Mas o canto, mas o sonho,
de que modo encontrarão
o que não é vão?

Cantemos, porém, amigos,
Neste impossível lugar
que não é terra nem mar:

na praia do fim do mundo
que não guardará de nós
sombra nem voz.

(MEIRELES, 2004, p. 293)

Os interlocutores diretos do eu poético são elementos imateriais: a noite, a solidão, a bruma, nas quais se apresenta uma pergunta existencial e um apelo que contém o núcleo do poema: que canto entoar? O canto é ligado à expressão do ser, uma ação de movimento interior que transforma um sentimento em forma, estabelecendo o contato entre quem executa e quem ouve. O ato do cantar realça necessidades e desejos, mas a busca do sujeito poético é vaga, sem objeto

nem destino; é uma invocação que reflete a transitoriedade e as incógnitas da vida, assim como a praia, antecâmara da exploração do desconhecido.

As próprias sombras desorientadas podem escolher a noite e o mar como possíveis percursos, em frente à “praia do fim do mundo”, destino final e símbolo da urgência em responder à incompreensibilidade da vida. O mar e a noite oferecem possibilidades infinitas de imaginação, ao contrário da praia, estreita entre a terra e a água. Os elementos naturais tornam-se motivos poéticos (areia, mar, água, praia, terra, estrelas) e mesmo que imputáveis a uma paisagem conhecida, remetem para uma percepção de suspensão e transitoriedade que se exprime num desejo de fuga, num alhures onde encontrar um contraponto à apatia do cotidiano.

Sem dúvida a praia é um ponto de interseção entre a poesia de Cecília Meireles e de Glória de Sant’Anna onde ambas olham para diferentes horizontes, na direção em que o céu toca o mar, e onde, também a paisagem se funde com o sujeito lírico. A linha aparente do horizonte, densa de mistério, torna-se imagem e metáfora da natureza limitada do ser que tenta aprender a renovar-se na imortalidade da água, como se pode “ler nas entrelinhas” do breve poema

“Segunda Canção do Mar” contido na recolha *Livro de Água* (1961). O sujeito poético procura no mundo limiar entre terra e mar uma fonte de regeneração e uma direcção ao seu percurso sem rumo.

Longo mar,
ilhas desertas,
caminho andado,
rota dispersa.

Que andam buscando
meus olhos vagos
pelas praias longe
do outro lado?

O céu é denso
e a água funda:
ando sozinha
de todo o mundo.
(SANT’ANNA, 1988, p. 87)

O ponto de partida é sempre a contemplação solitária nas margens do mar, metáfora da viagem introspectiva que o poeta realiza dentro e fora de si mesmo. É um poema, este, de latências, onde compete ao silêncio do que não é dito revelar a angústia e a reflexão do sujeito poético; de facto “Toda a sua obra [...] é um alongado programa de homenagem à nobreza do ‘silêncio’ e do ‘falar pouco’ [...]” (SANT’ANNA, 1988, p. 15). O drama existencial não se dissolve na água do mar, e a “rota dispersa” não encontra um novo trilho nas praias para além da capacidade do seu olhar. Nem a pergunta parece ser

clara, como se o eu lírico tentasse escrutinar também esta, mesmo antes de uma resposta, no ponto onde o céu denso e água profunda se encontram.

Suspenso numa praia etérea está também o sujeito poético de Sophia de Mello Breyner, onde tenta lidar com sentimento de estranheza na sua própria pátria. A praia é uma passagem para um alhures de liberdade, termo chave e título do poema, que dá a primeira informação necessária para a interpretação.

Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza,
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente,
Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade.
(ANDRESEN, 2011, p. 324)

A praia do poema é um lugar ainda incontaminado, onde não chegaram as durezas de um sistema político autoritário. O *Mar Novo* do título da recolha publicada em 1958 é a rota de fuga espacial e temporal longe das angústias do presente e do mundo exterior dominado pelo Estado Novo. A metáfora de última praia do mundo, contada por Cecília, volta aqui como última oportunidade de salvação. “[...] è tutto il possibile, è il mare”³ (SERENI, 1995, p. 228), então

3 “[...] è tutto il possibile, è il mare” (SERENI, 1995, tradução nossa).

Sophia procura nele uma nova rota, um horizonte onde a palavra poderá finalmente livrar-se.

OS GRÃOS DE AREIA: MICRO LUGARES ONDE ENCONTRAR O PASSADO E OS DESTROÇOS DO MAR

A praia é a grande metonímia de um universo fragmentado, povoado de pequenos ou microscópicos elementos: grãos de areias, búzios, conchas, corais, medusas e destroços de navios naufragados. As partículas minúsculas da areia retomam em parte a característica inapreensível da água e a sua ideia de infinito, embora pertencendo a dois estados de matérias diferentes, sólido e líquido. A força ancestral do mar interage com as planícies de areia, lugar de passagem não só humano, mas também das criaturas marinhas, que emergem sem vida da profundidade da água. A praia onde as “ondas tombando ininterruptamente” (ANDRESEN, 2011, p. 324) trazem os despojos do mar, revela uma ulterior visão simbólica, não só lugar de desejo de novos rumos e inícios, mas também último porto, onde a vida acaba. Aliás, à beira mar é o lugar onde o ser humano aprende que a substância do mundo é multifacetada e mutável (CORBIN, 1990), e os grãos de areia, cada um diferente dos outros, podem refletir o sentido desta revelação. O mar, reservatório de vida, esconde em si uma variedade ainda

não completamente conhecida. De vez em quando esta pluralidade oculta manifesta-se nas margens do mar e na areia onde se misturam conchas, algas, corais e detritos de naufrágios longínquos.

Uma poesia de Cecília Meireles pode explicar melhor, através dos seus versos visuais, a multiforme capacidade simbólica da areia. A lírica pertence à recolha *Retrato Natural* editada em 1949 e o próprio título “Apresentação” presta-se a este papel de demonstração do contato entre o concreto e o espiritual.

Aqui está minha vida – esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz – esta concha vazia,
sombra de som curtindo o seu próprio
lamento.

Aqui está minha dor – este coral quebrado,
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança – este mar solitário
que de um lado era amor, e do outro,
esquecimento.

(MEIRELES, 2004, p. 100)

O tema central deste poema é a harmonia do eu lírico com os elementos naturais e a paisagem marinha, sublinhado pela utilização da anáfora “Aqui está [...]” que nos quatro dísticos apresenta uma nova objetivação do ser com a natureza. A vida funda-se com a areia clara onde

o vento, símbolo de imprevisibilidade, move e redesenha os seus grãos. A voz refugia-se numa concha vazia que “[...] como o ninho vazio, sugere devaneios de refúgio” (BACHELARD, 2008, p. 89) e a dor identifica-se num coral quebrado, mas ainda vivo; de facto, uma das simbologias mais antigas ligadas a esta comunidade viva é o seu poder de vida e regeneração (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1994). O mar solitário, no final do poema, recolhe o legado do sujeito poético, lugar de duplo itinerário, amor/esquecimento, uma oscilação entre tudo e nada. Mas a areia pode restabelecer as suas conotações físicas e comparecer em poesia como elemento acolhedor das ruínas de barcos naufragados e abandonados às marés. Os navios afundados em águas profundas e desconhecidas regressam em pedaços arruinados pelo tempo e pela salinidade do mar. Poucos poemas como “Navio naufragado” de Sophia de Mello Breyner explicitam tão bem o desafio perdido com o mistério do mar, porque em oposição ao poder gerador de vida da água está o seu poder mortal, como bem nota Bachelard “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas” (1989, p. 14).

Vinha dum mundo
Sonoro, nítido e denso.
E agora o mar o guarda no seu fundo
Silencioso e suspenso.

É um esqueleto branco o capitão,
Branco como as areias,
Tem duas conchas na mão
Tem algas em vez de veias
E uma medusa em vez de coração.

Em seu redor as grutas de mil cores
Tomam formas incertas quase ausentes
E a cor das águas toma a cor das flores
E os animais são mudos, transparentes.

E os corpos espalhados nas areias
Tremem a passagem das sereias,
As sereias leves de cabelos roxos
Que têm olhos vagos e ausentes
E verdes como os olhos dos videntes.
(ANDRESEN, 2011, p. 110)

Retomamos a antologia *Dia do Mar* (1947) para apresentar um poema onde a imensidão do mar restitui os restos mortais e irreconhecíveis de um homem, símbolo da história trágico-marítima das explorações portuguesas do século XV. É o esqueleto branco como a areia à qual chega, não o sujeito poético, que se funde com a natureza marinha; conchas, algas e uma medusa tomam o lugar das mãos, veias e coração, tornando-se assim, ele mesmo um lugar entre a terra e o mar. A poesia torna-se não apenas veículo da subjetividade do eu lírico, mas também um testemunho histórico que

incide sobre a interpretação da contemporaneidade na qual o texto foi escrito e do papel intelectual da literatura.

Voltamos à metaforização do mar e da praia como expediente da projeção do sujeito num poema de Glória de Sant'Anna, presente na recolha *Desde que o Mundo e 32 Poemas de Intervalo* (1972), capaz de reassumir e fechar todas as instâncias discutidas neste ensaio. O eu lírico é apanhado no seu estado de contemplação onde olha para o mar e se interroga sobre a pergunta em filigrana não só da obra da autora, mas também daquela de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner.

Porquê sempre o mar?
Porque é concreto
está cheio de mortos e certo
Na pálida esteira
que vamos deixando
tudo é origem-mar-humano
Eu própria, tu,
da cálida água
da transposta água andamos
Porquê sempre o mar:
é isso
– os mortos, as algas, as marés, os vivos.
(E também a forma
a cor, o tecido,
quando a claridade da hora o decide.)
(SANT'ANNA, 1988, p. 202)

O mar, denominador comum nas três poetisas, embora que seja um lugar utilizado como espelho espiritual é um

elemento concreto onde se pode detetar o fluir da existência e do tempo. Neste poema, chamado “Mar” convergem os simbolismos ligados à água discutidos ao longo do ensaio, fonte de vida que permanece para além da mortalidade humana. Os elementos concretos e imateriais – as algas, as marés, os vivos e os mortos – misturam-se na grande mescla aquática que tudo engloba. O mar através da sua natureza ambivalente e ambígua consegue recontar a imprevisibilidade da existência humana. Um espaço no qual imergir-se, assegurando o próprio caminho com rumo predefinido ou abandonar-se à deriva em direção a um destino não planeado, que algumas vezes “a claridade da hora” consegue brevemente iluminar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MUNDO AQUÁTICO COMO LUGAR DE DIÁLOGO POÉTICO

Em conclusão, a análise comparativa da obra poética de Cecília Meireles, Glória de Sant’Anna e Sophia de Mello Breyner Andresen desenvolvida através da interpretação de alguns dispositivos e objetos simbólicos ligados à água, permite encontrar um lugar de diálogo temático e intertextual na grande massa indiferenciada do mar. Barco, praia, areia, criaturas marinhas e despojos do mar são canais metafóricos que exprimem diferentes estados do ser, moradores do mar,

o grande catalisador simbólico. Neste sentido, é possível considerar o espaço aquático como um grande texto onde mais ou menos conscientemente se cruzam os trabalhos poéticos das três autoras. Assim sendo, a presença e as declinações simbólicas de objetos e criaturas marinhas na poesia permitem lançar alguma luz interpretativa entre as autoras. As três poetisas, embora tendo experienciado sistemas geográficos e sociais sem aparente ponto de contacto para além da língua portuguesa, e a utilização de uma linguagem poética sem artifícios, encontram-se no mar, lugar onde formam uma pátria comum.

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- COLLOT, Michel. *La Poesie Moderne et la Structure d'Horizon*. Paris: Reses Universitaires de France, 1989.
- CORBIN, Alain. *L'invenzione del mare: L'Occidente e il fascino della spiaggia 1750-1840*. Venezia: Marsilio, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
- FOUCAULT, Michel. Espaços Outros. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 34-35, p. 243-252, 2005.

MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto e outros poemas*. Pôrto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. Qual é o lugar de Cecília Meireles na poesia brasileira. *Caderno Seminal*, v. 38, n. 38, Rio de Janeiro, 2021.

SANT'ANNA, Glória de. *Distância*. Lisboa: Edição de autor, 1951.

SANT'ANNA, Glória de. *Amaranto*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

SERENI, Vittorio. *Poesie*. Milano: Mondadori, 1995.

SPINUZZA, Giulia. *Poéticas do Mar na Poesia Moçambicana*: Glória de Sant'Anna e Eduardo White. 2017. 280f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

SPINUZZA, Giulia. A poesia de Glória de Sant'Anna: um roteiro de leitura dos primeiros livros. *Mulemba*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 11, n. 21, p. 136-150, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/31269>. Acesso em: 5 de jan. de 2021.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2015.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

Maria Rosaria Corvino

Mestra (Sapienza Università di Roma, 2017).

Doutoranda (Universidade de Lisboa – ULisboa, 2021).

Participa do projeto internacional do Centro de Estudos Domenico Rea (Itália).

<https://www.cienciavita.pt/portal/061E-F680-3168>

<https://orcid.org/0000-0002-3381-9384>

mrcorvino@campus.ul.pt

REPRESENTAÇÕES DA DIMENSÃO DE SAGRADO E DE ESPIRITUALIDADE: O MAR E O SILÊNCIO NAS POÉTICAS DE CECÍLIA MEIRELES, SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN E GLÓRIA DE SANT'ANNA

Ana Paula Perdiz de Crato Fogaça

Resumo: Tendo como referentes poéticos o mar e o silêncio e, através abordagem comparatista, este trabalho propõe analisar laços existentes nos versos de três poetas de língua portuguesa: Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Glória de Sant'Anna.

Os diálogos intertextuais da dimensão de sagrado e de espiritualidade potenciada pelos caminhos simbólicos do mar e do silêncio revelam a cumplicidade entre as poetas.

Como fundamento dessas visões dialógicas recorreu-se às teses do teórico Michel Collot sobre referente poético; à concepção fenomenológica de Gaston Bachelard sobre a imaginação material e dinâmica da(s) água(s), e às interpretações de Martin Heidegger sobre a essência da poesia em Hölderlin.

Palavras-chave: Literaturas de língua portuguesa. Mar. Silêncio. Poesia. Sagrado.

Résumé: Cette étude propose d'analyser, à partir de référents poétiques comme la mer et le silence, et à travers une approche comparative, les liens existants entre les vers de trois poètes de langue portugaise à savoir Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen et Glória de Sant'Anna.

Les articulations entre la dimension du sacré et de la spiritualité nourris par les aspects symboliques de la mer et du silence révèlent une complicité entre les poètes.

Comme base de ces lectures dialogiques, ont été utilisées: les thèses du théoricien Michel Collot sur le référent poétique; la conception phénoménologique de Gaston Bachelard sur l'imaginaire matériel et dynamique de l'eau (s), et les interprétations de Martin Heidegger sur l'essence de la poésie de Hölderlin.

Mots-clés: Littératures de langue portugaise. Mer. Silence. Poésie. Sacré.

L'appel de l'eau reclame en quelque sorte un don total, un don intime. L'eau veut un habitant. Elle appelle comme une patrie.

Bachelard (1997, p. 221)

INTRODUÇÃO

O “apelo” da água referido por Gaston Bachelard (1997)¹ pode constituir um ponto de partida no percurso deste trabalho, em que se propõe uma reflexão dialógica da dimensão de sagrado e de espiritualidade potenciada pelos caminhos simbólicos do mar e do silêncio, nas obras poéticas de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Glória de Sant’Anna.

No caso das três autoras de língua portuguesa, representativas de diálogos poéticos, temáticos e históricos entre o Brasil, Portugal e Moçambique, o “apelo” do mar – matéria física e imaginária – é o denominador comum, através do qual navegam as poetas.

O mar, enquanto matéria física (fisicamente navegável) e imaginária (onírica), porque as três poetas adequaram, de certa forma, as respetivas viagens biográficas às suas poéticas.

Em 1934, Cecília fez pela primeira vez a travessia do Atlântico rumo a Portugal, terra dos seus antepassados. A ligação da poeta à cultura e literatura portuguesas,

1 Apesar dos estudos de Bachelard se centrarem sobretudo nas imagens produzidas a partir das águas doces, os mesmos não invalidam o paralelismo com as águas do mar.

“salpicadas de mar”, não se limita ao legado familiar moldado por características insulares, rico em memórias envoltas em mistério, misticismo e *profundidade*; órfã aos três anos de idade, Cecília é educada no Rio de Janeiro, pela avó materna de origem Açoriana (DE MELLO, 2012)².

Também, Nelly Novaes Coelho (2001) refere que na década dos anos vinte, Cecília entra pela mão de seu marido, o artista plástico Correia Dias, em contato com o movimento poético em Portugal e, conseqüentemente, com Fernando Pessoa.

A propósito da forma algo inusitada como a escritora toma conhecimento da *Mensagem* de Pessoa, aquando da sua primeira viagem a Lisboa, descreve Novaes Coelho:

Nessa viagem, viveu um episódio curioso: marcara um encontro com Fernando Pessoa, na Brasileira do Chiado, pois já conhecia sua poesia e desejava conhecê-lo pessoalmente. Esperou-o durante duas horas, mas Fernando Pessoa não apareceu. Ao voltar ao hotel, Cecília encontrou um livro do poeta, com o pedido de desculpas pelo não comparecimento. Motivo: o horóscopo, feito pela manhã, indicava que ambos não deviam se encontrar. O livro era a *Mensagem*, que acabara de ser publicado e também o único publicado em vida do poeta. Desse episódio, conclui-se que a primeira pessoa a ler esse livro no Brasil, foi Cecília Meireles. (COELHO, 2001, p. 12, grifo do autor)

2 Veja-se a propósito da influência dos Açores na escrita meireliana, o texto crítico *A memória dos Açores na escrita de Cecília Meireles* de Ana Maria Lisboa de Mello (2012).

A viagem iniciática a Lisboa representa um marco, dado que, em 1939, a poeta publica o livro *Viagem*, o primeiro de uma trilogia dedicada ao mar. Seguem-se *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945). Alguns dos poemas contidos nessas obras foram analisados, neste estudo.

Acima, mencionou-se o curioso episódio do (des)encontro de Fernando Pessoa com Cecília Meireles, porque não parece descabido o diálogo entre as obras acima referidas e a *Mensagem* do poeta português.

À semelhança de Cecília, Sophia (admiradora confessa da poeta brasileira) contruiu uma poética do mar adaptada às suas próprias vivências. Citando Carlos Ceia: “O mar de Sophia é fundado na liberdade de navegação, mas o Domínio marítimo onde a navegação poética é possível começa por ser confinado à Granja, ao Norte de Portugal, ao Atlântico e, depois de Livro Sexto, ao Algarve, ao Mediterrâneo e ao mar Egeu” (CEIA, 1996, p. 61-62).

A presença do mar na vida de Sophia foi uma constante, das férias da infância na Granja, praia de águas frias do Atlântico, passando pela descoberta do Algarve (Grutas da praia de D. Ana), nos anos sessenta (uma espécie de Mediterrâneo “a fingir”), até às viagens reais à Grécia (a primeira em 1963), parece indissociável essa osmose entre

biografia e obra. Daí a poeta ter afirmado, numa entrevista a Virgílio de Lemos: “Eu estou sempre a falar do mar que é a coisa de que mais gosto”³.

Neste estudo, privilegiaram-se poemas dos livros contidos nos três tomos da obra poética de Sophia: *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *Livro Sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977) e *Ilhas* (1989).

Glória de Sant’Anna, embora nascida em Lisboa, partiu em 1951 para a antiga colónia portuguesa, Moçambique. Após ter feito uma viagem de barco, a poeta e o marido chegaram até a Ilha de Moçambique, de onde se deslocaram inicialmente para a província de Nampula e depois em Porto Amélia (hoje Pemba) onde permaneceu até 1972. Os dois últimos anos da sua permanência em Moçambique passou-os na localidade de Vila Pery (hoje Chimoio), onde viveu até 1974, até retornar a Portugal (SPINUZZA, 2019).

Uma vez mais, se pretende demonstrar que o percurso geográfico marítimo das autoras impeliria à viagem poética, pois também os versos da autora moçambicana encontraram nos elementos naturais, sobretudo aquáticos, o reservatório da sua inspiração.

3 Carlos Ceia referindo-se à entrevista de Sophia ao poeta Virgílio de Lemos, publicada em *Revista Oceanos*, n. 4, julho, 1990.

Do prefácio da antologia poética *Amaranto* (SANT'ANNA, 1988), obra onde estão contidos os poemas à frente analisados e/ou comentados, dos livros *Distância* (1951), *Música Ausente* (1954), *Livro de Água* (1961), *Poemas do Tempo Agreste* (1964), *Um Denso Azul Silêncio* (1965), *A Escuna Angra* (1966-1968) e *Desde que o Mundo e 32 Poemas de Intervalo* (1972), replicamos as palavras de Eugénio Lisboa: “O mar assume, na poética de Glória de Sant’Anna, o valor simbólico que milenariamente se lhe tem atribuído: a fonte de tudo, da vida, da purificação, da regeneração e da morte” (LISBOA apud SANT’ANNA, 1988, p. 22).

Para analisarmos e compreendermos as conexões entre as poéticas das três autoras visíveis nas temáticas e ritmos afins é necessário olharmos para o mar como se de uma janela se tratasse; se por um lado, o mar como espaço aberto representa o horizonte infinito, por outro, funciona como espelho, pois reflete o ânimo do sujeito lírico. Este movimento ambivalente entre natureza e Ser, entre coisa e palavra (ou a ausência dela), acompanha a *metapoesia* das autoras, muito próximo de uma ontologia do Ser. Dado a extensão do tema, este estudo centra-se, maioritariamente, na função retórica do mar como motivo e símbolo de metamorfose, de infinito, de eternidade, de Absoluto e de silêncio (num espaço sem

coordenadas geográficas, e num tempo indefinido, portanto, intemporal) potenciando, assim, as dimensões de sagrado e de espiritualidade. Interessa analisar, particularmente, de que forma o mar, que constitui *topos* primordial nas poéticas das três autoras, evolui e se deixa viajar/vogar oniricamente (por ele, através dele, e em *profundidade*) convertendo-se em referentes poéticos sem fim, como fonte infinita da poesia. Um mar poético por excelência comum a Cecília, Sophia e Glória, que está sempre além do que dele se diz; por isso, se configura como um “mar sem fundo”, um “mar sem fim” e “secreto” por nunca revelar tudo – um mar que reflete também a solidão e o silêncio abismal do sujeito poético, outras vezes, ponte de encontro com o *outro* – temáticas igualmente partilhadas pelas poetisas. A sacralidade “do silêncio azul do fundo do mar”, muitas vezes relacionado com o mar como sepulcro, foi também alvo de atenção.

Através um conjunto de textos selecionados, procurou-se analisar de que maneira os universos imaginários/poéticos construídos nos horizontes do mar e do silêncio (des)velam dimensões de sagrado e de espiritualidade.

A perspectiva fenomenológica da referência do texto poético como desdobramento de uma realidade que se metamorfoseia constantemente, dependendo da

consciência do sujeito em relação ao objeto, foi analisada pelo poeta e pesquisador francês Michel Collot (1989). Segundo o teórico, o referente do poema é, pois, um universo imaginário ou uma visão subjetiva do mundo que pode ser redefinida, mediante a percepção do sujeito lírico. Nas palavras de Collot, replicadas de Lefebvre, a poesia é, assim, uma espécie de reservatório contendo a totalidade das experiências que temos do objeto (COLLOT, 1989, p. 176)⁴.

Ecoando o acima referido, creio que nas poéticas fundadas a partir do horizonte marítimo, como as abordadas neste trabalho, o mar apela à criação funcionando como matéria moldável e dinâmica da imaginação, tal como preconizado por Bachelard. (1997, p. 1-3).

Esse “apelo” inicial da criação poética, coincidente com o primeiro momento da experiência poética, é referido por Collot que o designa, precisamente, de *L’appel* (1989, p. 156-161), ou seja, o momento em que o sujeito lírico procura responder ao vazio ou branco da folha.

O objeto exterior, no caso o horizonte marítimo enquanto estrutura espacial aberta, não é sempre igual a si mesmo – ou uma coisa particular passível de se identificar – não podendo ser encarado sob o modo da objetividade.

4 Do original: “La poésie nous invite donc à redefinir le référent, que l’on peut concevoir comme une sorte de réservoir contenant la totalité des expériences que nous avons de l’objet” (COLLOT, 1989, p. 176).

A invenção poética procura responder a essa metamorfose da realidade. O poeta é sensível a esse devir, pelo qual o mundo, a todo o instante, se revela *outro*.

O horizonte infinito como estrutura espacial transporta-se, assim, do sujeito para o texto.

O MAR COMO MOTIVO E SÍMBOLO DE METAMORFOSE, DE INFINITO, DE ETERNIDADE E DE ABSOLUTO – A (RE)UNIÃO DO SER COM O SAGRADO

O mar constitui tema e símbolo⁵ maior da poética ceciliana nos três livros de sua fase madura: *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto* (1945).

No poema “Mar Absoluto”, do livro de igual nome, no primeiro verso, o sujeito lírico lembra que “Foi desde sempre o mar” remetendo para o caráter iniciático e criador do elemento líquido (MEIRELES, 1945, p. 9-13).

Retomando as concepções de Gaston Bachelard, em *L'eau et les rêves*, a água é vista como um elemento transitório ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente⁶. Mais à frente, o filósofo menciona a capacidade de a(s) água(s), através dos seus reflexos,

5 Entenda-se “símbolo”, na esteira de Mircea Eliade (1979), que o concebe revelador de uma realidade inacessível aos outros meios de conhecimento, auxiliador, portanto da tarefa reveladora do ato poético.

6 Do original: “L'eau est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être” (BACHELARD, 1997, p. 8).

duplicar o mundo e as coisas⁷. A água é, assim, uma realidade poética completa.

Atente-se aos versos abaixo, que espelham como o sujeito lírico recorre à água informe para dar forma e contornos às imagens oníricas:

Mar Absoluto

O mar é só mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua
própria sombra,
e arremetendo com bravura contra
ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande
exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.

Tem um reino de metamorfose, para
experiência:
seu corpo é o seu próprio jogo,
e sua eternidade lúdica
não apenas gratuita: mas perfeita.
(MEIRELES, 1945, p. 9-13)

O mar metamorfoseia-se em “touro azul”, sendo “o executor e o objeto da própria ação”⁸ – “é o dançarino e a sua dança”, por conseguinte, eterno.

7 Do original: “[...] l’eau, par ses reflets, double le monde, double les choses” (BACHELARD, 1997, p. 68).

8 Veja-se Camila Marchioro (2017), no ensaio “Caminhos do mar em Cecília Meireles”.

O poema de Sophia Andresen (1991a), “A Vaga”, que faz parte do *Livro Sexto*, Obra Poética II, p. 104, dialoga com o poema de Cecília Meireles, “Mar Absoluto”, pois expõe também as constantes metamorfoses do mar, enquanto *topos* simbólico, caracterizando-o como um objeto sempre diferente de si mesmo nas diversas experiências do eu-lírico. O mar é comparado e metamorfoseado em diversos seres – “toiro”, “cavalgada”, “cavaleiro”, “mulher”, “bailarina” – dependendo da percepção do sujeito poético: “Como toiro arremete / Mas sacode a crina / Como cavalgada // Seu próprio cavalo / Como cavaleiro / Força e chicoteia / Porém é mulher / Deitada na areia / Ou é bailarina / Que sem pés passeia”(ANDRESEN 1991a).

O mar ao ser, simultaneamente, cavalo e cavaleiro é, uma vez mais, o executor e o objeto da própria ação. Esta “dança [eterna] do Ser” em Sophia (BARBOSA, 2019, grifo nosso)⁹ ou o “mar como reino de metamorfose” em Cecília revelam a capacidade de transmutação das imagens imaginadas pelo ser poético, no espaço (ilimitado) e no tempo (intemporal); imagens que remetem para uma herança clássica ovidiana¹⁰

9 Veja-se Márcia Barbosa (2019), no ensaio “A poesia e o sagrado em Sophia de M.B. Andresen e em Cecília Meireles”, replica a expressão “dança do ser”, a partir de um dos versos de Sophia do poema “O Minotauro” (*Dual*), em que o sujeito lírico descreve o que significa a “dança do ser” – o ser que “Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne/ E esta é a dança do ser” (ANDRESEN, 1999, p. 148).

10 Veja-se em *As Metamorfoses*, o episódio do rapto de Europa, no qual o poeta romano Ovídio narra a fábula da transformação de Júpiter num manso touro, a fim de seduzir a

(OVIDE, 1966). A capacidade de metamorfose dos seres, no caso através da(s) água(s) do mar, aproxima o poeta dos deuses (os únicos com o poder de metamorfose), assim, conferindo ao mar poético uma primeira aproximação à dimensão do sagrado.

Márcia Barbosa (2019) no seu ensaio crítico “A poesia e o sagrado em Sophia de M.B. Andresen e em Cecília Meireles” estuda as relações entre poesia e sagrado nas obras poéticas das autoras portuguesa e brasileira e afere que a poesia e o sagrado apresentam uma estrutura semelhante que os aproxima, ideia com a qual comungo e a que voltarei adiante, quando abordar a sacralidade do silêncio.

O desejo de união do ser humano com o sagrado revela-se também na poesia de Glória de Sant’Anna. O poema “Marinha”, que faz parte do *Livro de Água* (1988), indica-nos o desejo do eu-lírico se fundir ao mar, numa espécie de osmose – “Por sobre a água / se alonga a minha mágoa. // (Que denso é o mar / e tão cinzento). // Por entre as algas / escorrem minhas lágrimas. (Que duro é o mar e tão azul)” (SANT’ANNA, 1988, p. 92). O sujeito poético filtra

princesa fenícia Europa, levando-a a subir em suas costas. Uma vez atingido o seu propósito, a princesa (filha de Agenor e irmã de Cadmo) é levada no dorso do deus-animal, através das ondas do oceano, até à Ilha de Creta. Uma ilha onde o deus-animal pudesse viver com a sua amada. Assim, deixaram a Ásia e passaram ao continente vizinho que naquela altura ainda não tinha nome. Veio a chamar-se Europa, em honra da princesa – versão cosmogónica segundo a mitologia greco-romana para o nascimento do continente europeu.

os elementos naturais aquáticos – “água” “mar”, “algas” – neles espelhando o seu ânimo; as águas do mar mudam de cor; o mar torna-se “denso” e “cinzento” absorvendo a dor, mágoa e solidão do sujeito lírico, tal como refere Bachelard: “a imaginação material assume uma sensibilidade tão aguda, tão dolorosa, que pode abranger todas as dores do poeta” (1997, p. 90).

A identificação do sujeito poético com o mar (e outros elementos naturais) gera um movimento de dispersão, o que Spinuzza (2017) designa de “sujeito estilhaçado” no mundo à sua volta, levando-o a desejar projetar-se no infinito. É no infinito da imensidão do mar eterno, na fusão do eu-lírico ao mar, que a poesia de Glória de Sant’Anna encontra o Absoluto (divino). Leiam-se os versos do poema “Projecção” no *Livro Distância* (SANT’ANNA, 1988, p. 35): “Que há entre mim e ti de humano / e verdadeiro? // Meu coração inteiro / no fundo do oceano.” Os últimos versos conferem a imagem do fundo do mar como local de sepulcro sagrado.

Quer Glória de Sant’Anna quer Cecília Meireles elegeram a permeabilidade e fluidez da água como símbolo poético para a espiritualidade. O mar, elemento retórico, concentra em si a manifestação do Absoluto, como criador de vida, destruidor (morte) e restaurador (purificador). A água é

usada para dar forma ao informe exprimindo a fluidez e os contornos imprecisos do Absoluto (MARCHIORO, 2017, p. 7).

Embora seja na obra *Mar Absoluto* que o mar ceciliano surge como tema e símbolo maior, os “caminhos do mar” da escrita meireliana nascem com a obra *Viagem*.

É do livro *Viagem* o poema “Anúnciação” (MEIRELES, 2006, p. 15) que, aos poucos, se (des)vela a viagem imaginária do eu-lírico em busca de si próprio navegando através de um mar de pensamentos embalados por um tom filosófico e introspetivo, triste e melancólico, transmitindo as palavras a preocupação com a fugacidade do tempo, não raras vezes, impregnadas de subtil cadência musical.

Nos primeiros versos “TOCA essa música de sêda frouxa e trêmula, / que apenas embala a noite e balança as estrêlas noutro mar” apercebemo-nos de um outro mar (diferente do existencial e terrestre) que embala a noite. Refere Bachelard (1997, p. 177-179) que “dos quatro elementos, somente a água pode embalar”.

Nos versos, “Do fundo da escuridão nascem vagos navios de ouro / com as mãos de esquecidos corpos quási desmanchados no vento. // Toca essa música de sêda, entre areias e nuvens e espumas”, denota-se uma poesia marcada por elementos não sólidos, pois ao mar são acrescidas imagens aéreas e etéreas,

como a própria “música” (cujas notas se propagam através do ar), “noite”, “estrelas”, “vento”, “nuvens” e “espumas”; a escolha dos elementos aéreos e etéreos pode ser explicada pela simbologia das imagens metafóricas. O vento corresponde ao desassossego do sujeito lírico; a noite à solidão abismal; as “nuvens” e “espumas” pela sua eternidade representam a fugacidade da vida, e, de certa forma, simbolizam também o “casamento” entre o mar e o céu.

Os últimos versos do poema “Anunciação” – “E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas / e em navios novos homens eternos navegarão.” – talvez possam ser justificados no sentido do sujeito poético acalentar a crença de superação da finitude humana na Terra através da vastidão do mar eterno, “proporcionando as águas a salvação na eternidade” (ELIADE, 1979, p. 149).

Voltado para o mar, o sujeito lírico constrói caminhos imaginários entre céu e mar em busca de si próprio e vê na poesia a possibilidade de eternidade. Fazendo eco das palavras de Bachelard (1997, p. 179): “É perto da água, é sobre a água que se aprende a vogar sobre as nuvens, a nadar no céu”; e, continua o filósofo: “a água nos convida à viagem imaginária.”¹¹.

11 Do original: “C’est près de l’eau, c’est sur l’eau qu’on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel. [...] L’eau nous invite au voyage imaginaire” (BACHELARD, 1997, p.179).

O poema “Beira Mar” do livro *Mar Absoluto e Outros Poemas* (MEIRELES, 1945, p. 72) revela toda a força simbólica do mar como representação do Absoluto (invisível, sem substância e eterno) possibilitando a (re)união do Ser com o sagrado. Atente-se nos versos: “porque isto é mal de família, / ser de areia, de água, de ilha...” o sujeito poético alude às suas origens insulares; refere não pertencer à Terra, mas estar no limbo entre Terra e mar¹², dado que a areia protagoniza essa união, sendo também efêmera (desaparece/desliza entre os dedos); Cecília afirma “ser de água”, dado as características do elemento líquido (fluidez e sem forma); “ser de ilha”, pelo simbolismo iniciático da criação e, também, de isolamento/solidão. A poeta adapta as características do mar à sua própria jornada/viagem existencial e imaginária, pois “até sem barco navega / quem para o mar foi fadada.” // Deus te proteja, Cecília, / que tudo é mar – e mais nada.” Assim, conclui espelhando nestes últimos versos a crença em Deus e no Absoluto divino, simbolicamente representado pelo mar, (re)unindo-se com o sagrado.

A demanda de Sophia Andresen pelo Absoluto percorre toda a sua obra poética, uma poesia fundada na observação

12 Aquilo a que Sophia de Mello Breyner Andresen, referindo-se à poesia de Cecília Meireles, designaria de “suspensa entre reinos divididos”. A este respeito veja-se o ensaio de Márcia Barbosa “A Poesia e o Sagrado em Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles” (2019, p. 74).

do mar, a partir da praia. Carlos Ceia (1996, p. 64) refere “uma poesia da navegação onírica de quem prefere contemplar o mar a percorrer realmente as suas águas”, o que, a meu ver, não invalida o inicialmente proposto neste estudo, ou seja, uma certa adaptação dos percursos geográficos vivenciados às viagens poéticas. Tal como em Cecília, o mar é, também em Sophia, o caminho marítimo de ligação (retorno) à sua infância. É através do mar que Sophia evoca poeticamente o mundo clássico grego e a memória da história das navegações portuguesas. É contemplando o horizonte no mar que a poeta encontra o infinito.

No poema “Mar Sonoro” que faz parte do livro *Dia do Mar*, Obra Poética I, o sujeito poético encontra-se sozinho, à beira-mar, e deseja oniricamente que o infinito cristalize o seu sonho: “Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim. / A tua beleza aumenta quando estamos sós / E tão fundo intimamente a tua voz / Segue o mais secreto bailar do meu sonho” (ANDRESEN, 1991b, p. 84).

No poema “Inicial” (ANDRESEN, 1999, p. 134), do livro *Dual*, Obra Poética III, o sujeito poético, associa o nascimento de Afrodite (“nascida da espuma”)¹³ ao mar de poeta – “O mar

13 Saliente-se o diálogo com *O nascimento de Afrodite/Vénus* das *Metamorfoses* de Ovídio e com a representação através da pintura Renascentista de Sandro Botticelli. A demanda pela harmonia e perfeição são também características da poesia sophiana, à qual não foi indiferente o mundo clássico grego.

azul e branco... / Onde sou a mim mesma devolvida / Em sal espuma e concha regressada / À praia inicial da minha vida.” Presente-se a reverência da poeta à sacralidade do azul e branco do mar, como espaço de tranquilidade, paz e Luz. A dimensão reflexiva na poesia andreseniana, tal como reflete a “dança do ser”, almeja a concentração, a unidade essencial. É através de um mar Absoluto (que reduz a voz poética à condição ínfima de Ser) que Sophia procura alcançar a forma plena da comunicação – pelo poema – “Mesmo que eu morra o poema encontrará / Uma praia onde quebrar as suas ondas” – “O Poema”, *Livro Sexto* (ANDRESEN, 1991a, p. 120).

A SACRALIDADE DO SILÊNCIO E A MISSÃO DO POETA EM DIZER O INDIZÍVEL

Ecoando o atrás referido, relativamente ao pensamento de Michel Collot acerca do referente poético que pode ser constantemente redefinido, afere-se que daí resulta a dificuldade da escrita poética em “dizer” um horizonte “sem fim”; a impossibilidade em transmitir através de palavras algo que não se deixa “dizer” (ou representar na totalidade). O referente que o poema procura é, assim, inacessível pois trata-se de um horizonte de invisibilidade e indizibilidade (inalcançável), sendo a linguagem poética uma tensão permanente entre o desejo de uma proximidade absoluta e a sua impossibilidade. Face a este

insucesso, e replicando o pensamento de Francis Ponge¹⁴, Collot propõe uma outra abordagem da verdade do Ser, que estaria presente não no *Verbo* (palavra), mas por sua ausência, o que aproxima a estrutura da poesia à estrutura do sagrado¹⁵. Logo, havendo “um referente que não se deixa dizer”, o poema terá de encontrar um outro horizonte de origem silenciosa. Segundo Collot “o horizonte último do poema é o silêncio”¹⁶ (COLLOT, 1989, p. 184). Somente o poeta, através do poema, é capaz de escutar o silêncio; nas palavras de Collot: “o poema comunica-se com o silêncio interior ao mundo e diz mais do que as palavras poderiam dizer”¹⁷ (COLLOT, 1989, p. 184). O colocar-se à escuta do silêncio pelo poeta, segundo o teórico francês, constitui o segundo momento da experiência poética designando-a de “espera” (*L’attente*) (COLLOT, 1989, p. 161-166).

Também George Steiner nas suas reflexões sobre *O poeta e o silêncio* afirma:

14 Segundo Francis Ponge: “O poema muitas vezes se desenvolve numa ausência sentida, da qual traz uma nova presença [...] não é o ausente que se desenvolve, mas uma realidade incrível que se constitui como uma resposta ao que não está – uma correspondência” (STEINMETZ apud PONGE, 1990, p. 219).

15 Poder-se-á estabelecer um paralelo com o fenómeno da transubstanciação, tal como acontece com a estrutura do sagrado. Este tema, ainda que aplicado à estrutura dos dramas litúrgicos, é largamente analisado por Kobialka (2009) em *This Is My Body Representational Practices in the Early Middle Ages*.

16 Do original: “Le référent du poème ne se laisse pas dire: son horizon ultime, c’est le *silence*” (COLLOT, 1989, p. 184).

17 Do original: “[...] le poème communique avec le silence intérieur au monde, il dit plus que les mots ne sauraient dire” (COLLOT, 1989, p. 184).

[...] a linguagem tem mesmo suas fronteiras, [...] confina com três outras modalidades de manifestação – a luz, a música e o silêncio – [...] fornece prova de uma presença transcendente na estrutura do mundo. Exatamente porque não podemos ir mais longe, porque a língua nos falha [...] temos a certeza de um sentido divino que supera e envolve o nosso. (STEINER, 1988, p. 55-74)

O crítico refere que talvez sob a influência de Heidegger, e da interpretação que este fez de Hölderlin, a recente filosofia linguística francesa também atribui uma função especial e uma prestigiosa autoridade ao silêncio, conforme se tem vindo a demonstrar, neste estudo, com as teses de Michel Collot (algumas na senda de Henri Lefebvre).

Afirma ainda Steiner: “O silêncio é uma alternativa [...] nada fala mais alto do que o poema não-escrito” (1988, p. 73).

Remetendo também às concepções de Martin Heidegger e às interpretações que este fez acerca da poesia de Hölderlin (1983, p. 55-67), o filósofo evidencia o papel da poesia como condição de existência da linguagem e do mundo. Ao replicar do poeta Friedrich Hölderlin a máxima: “L’homme habite en tante que poète”¹⁸ – Heidegger assume que “o homem só habita [num sentido ontológico] junto ao mundo”; – “somos no mundo” e “só onde há linguagem,

18 Segundo Hölderlin: “Habitar poeticamente significa, estar na presença dos deuses e ser tocado pela proximidade essencial das coisas” (HEIDEGGER, 1983, p. 62, tradução nossa).

há mundo”, assim considerando a linguagem poética, não como produto, mas como “acontecimento fundacional do Ser e da essência de todas as coisas.” Por outras palavras, o Ser e a essência das coisas não se conseguem alcançar a partir do existente no mundo (palpável e visível), então devem ser criados e outorgados livremente através da palavra poética. É através da palavra que o Ser ilumina as coisas, sendo a poesia a evocação primordial do Ser e da essência de todas as coisas.

Essa é, segundo Heidegger, na esteira de Hölderlin, a missão do poeta por este ser, dentre os homens, aquele que melhor se acerca dos mistérios do Ser e do Tempo e, conseqüentemente, mais próximo dos deuses (sagrado).

De que forma estas concepções são passíveis de serem demonstradas nas poéticas das três autoras?

O poema de Cecília Meireles, “Solidão”, que também faz parte do livro *Viagem* (MEIRELES, 2006, p. 30), espelha um eu-lírico à deriva e esquecido de si mesmo, navegando sem coordenadas geográficas nem temporais, num mar “negro, mais eterno / mais terrível, mais profundo”, empreendendo uma viagem errática em busca do desconhecido – segundo Collot (1989, p. 166-169), este constitui o terceiro momento da experiência poética

designando-a de “errância” (*L’errance*), sendo ela própria como a existência, uma totalização sempre incompleta.¹⁹

Nos versos seguintes, “Este rugido das águas / é uma tristeza sem forma” – rugido que, a meu ver, pode ser encarado como um grito no silêncio da solidão e tristeza do sujeito poético; a dor da sua solidão é abismal e, não podendo ser transmitida por palavras, o poeta remete-se ao silêncio das “Imensas noites de inverno / com frias montanhas mudas.” Devido às limitações da linguagem e não encontrando palavras que o signifiquem (palavras incapazes de reproduzir a ideia do real), o eu-lírico toma consciência dessa falha e “substitui-a” pelo silêncio para expressar o indizível²⁰: “A noite fecha seus lábios / – terra e céu – guardado nome”.

A sacralidade do silêncio é espelhada pela metáfora da noite e do fundo do mar, quer pela imagem da profundidade das águas (pela simbologia de infinito) quer pelo motivo do naufrágio (pela simbologia do “naufrágio” como perda da identidade do sujeito poético), qualquer um dos recursos retóricos bastante frequentes na poética meireliana. As

19 Do original: “L’expérience poétique est donc, comme l’existence elle-même, une totalisation toujours inachevée” (COLLOT, 1989, p. 169).

20 Veja-se a esse propósito a afirmação de Eduardo Lourenço acerca do enigma da poesia: “Só o criador sabe que no lugar de uma forma não havia outra forma e que o dicionário é impotente para os filólogos quanto mais para os poetas” (LOURENÇO, 1987, p. 29).

mortes ocorridas na família da autora (desde a infância até à morte do primeiro marido) impelem-na para o horizonte de uma praia solitária, funcionando a “metáfora da profundidade do mar” como espelho do passado de um sujeito poético triste e nostálgico.

O mar, primordialmente, provedor de vida, é paradoxalmente, *topos* para a meditação metafísica da morte (sepulcro sagrado)²¹. É exemplo o poema “Naufrágio Antigo” do livro *Vaga Música*: “Inglesinha de olhos tênues, / corpo e vestido desfeitos / em águas solenes // inglesinha do veleiro, / com tranças de metro e meio / embaraçando os peixes” (MEIRELES, 2001, p. 43-46).

Curiosamente, “vaga” poderá assumir diversas conotações, remetendo para onda marítima, para as brumas da memória ou mesmo para o campo musical; conforme acima referido, uma das características da lírica meireliana é a musicalidade subjacente às palavras (o embalar das ondas do mar poético de Cecília; a canção; o murmúrio ou a palavra quase silenciada).

Também de *Vaga Música* é o poema “Canção quase inquieta” (MEIRELES, 1994, p. 187). Os versos espelham a condição da poeta dividida entre dois reinos, céu e mar:

21 Bachelard em *L'eau et les rêves*, relaciona as águas profundas à melancolia (1997, p. 10); as águas silenciosas, sombrias, dormentes e insondáveis são propícias à meditação da morte (1997, p. 96).

“De um lado, a eterna estrela / e do outro a vaga incerta”; um sujeito lírico disperso “entre estandartes do vento” e “sepulcros fechados”; interiormente estilhaçado e à deriva de si mesmo, mas que procura nessa viagem errática em busca do desconhecido, um sentido para a vida, através da (re)união com o Absoluto (divino) – “E eu me partindo, dentro de mim” / para estar no mesmo momento de ambos os lados. // Se existe a tua Figura / se és o sentido do mundo // Fazedor da minha vida, / Entende a minha canção! / Tem pena do meu murmúrio, / reúne-me em tua mão! // Que sou gota de mercúrio, dividida, / desmanchada pelo chão...”.

No poema “Motivo” do livro *Viagem* (MEIRELES, 2006, p. 13), a autora assume a missão do poeta: “Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa. / Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta.” A poeta canta porque canto e poesia convivem desde o mistério da esfinge. Cecília des(vela) o enigma da sua poesia: “porque o instante existe” e, como nos transmite Eduardo Lourenço (1987, p. 35), “o Instante nunca principia” e, por isso, “não pode ter fim”. Assim é a poesia de Cecília Meireles, uma canção que nunca principia nem termina, eternamente embalada pelas ondas do mar. De modo subtil, desde a experiência de *Viagem*, passando por *Vaga Música*, até chegar a *Mar Absoluto*,

as águas do mar poético meireliano, incessantemente, assumem diversas formas até desaguarem no mar Absoluto, símbolo maior do Absoluto (divino) – a essência de toda a existência, de vida e de morte.

Em Sophia Andresen, a sacralidade do silêncio manifesta-se, maioritariamente, pelo azul do mar e pela luminosidade da madrugada. O mar inaugural de Sophia é o mar clássico dos gregos onde, desde Homero, se privilegia a experiência poética da aurora. Nas palavras de José Pedro Serra (ANDRESEN, 2019) ²²: “é a luminosa madrugada que vai outorgar identidade às coisas e aos seres.” É a vitória da luz do cosmos (mundo organizado) que se sobrepõe ao caos (noite obscura), conforme se viu, anteriormente, no poema “Inicial” onde o mar se avistava azul e branco. Estas características encontramos-las, também, nos poemas “O Minotauro” (*Dual*), “Enquanto Longe Divagas” (*O Nome das Coisas*) e “O Sol O Muro O Mar (*Ilhas*), livros presentes na Obra Poética III (ANDRESEN, 1999).

O Minotauro

Em Creta

Onde o Minotauro reina

Banhei-me no mar

.....

E o mar de Creta por dentro é todo azul

22 A esse propósito veja-se o prefácio de José Pedro Serra a *O Nu na Antiguidade Clássica*. (ANDRESEN, 2019).

Oferenda incrível de primordial alegria
Onde o sombrio Minotauro navega

.....

Em Creta

Os muros de tijolo da cidade minoica
São feitos de barro amassado com algas
E quando me virei para trás da minha sombra
Vi que era azul o sol que tocava o meu ombro

Em Creta onde o Minotauro reina atravessei
a vaga

De olhos abertos inteiramente acordada
Sem drogas e sem filtro
Só vinho bebido em frente da solenidade
das coisas –

Porque pertencço à raça daqueles que
percorrem o labirinto
Sem jamais perderem o fio de linho da
palavra

(ANDRESEN, 1999, p. 147-149)

A apetência de Sophia pela claridade é, igualmente, referida por Carlos Ceia: “A presença da luz renascida num mar absolutamente azul, como são todos os mares de Sophia [...] apesar do ambiente de melancolia. Invariavelmente, todos os livros sagrados de todas as civilizações ensinam que a luz será sempre o último destino depois da dissolução pela morte” (CEIA, 1996, p. 64).

Assim, se compreende o simbolismo das “duas conchas na mão” do capitão do poema “Navio Naufragado”, do livro *Dia do Mar*, *Obra Poética I* – no qual transparece a crença do

eu-lírico de que a morte no mar pressupõe uma ressurreição – “É um esqueleto branco o capitão, / Branco como as areias, / Tem duas conchas na mão / Tem algas em vez de veias / E uma medusa em vez de coração” (ANDRESEN, 1991b, p. 111).

À semelhança do fundo do mar meireliano, o de Sophia é, neste poema, também um “mundo silencioso que não atinge / A agitação das ondas.” – “Fundo do Mar” (ANDRESEN, 1991b, p. 50), do livro *Poesia*, Obra Poética I. E, insondável por nunca revelar tudo. No poema “Da Transparência” (ANDRESEN, 1999, p. 88), do livro *Geografia*, Obra Poética III, o sujeito poético lamenta não haver corais nem búzios no fundo do mar da alma: “No fundo do mar da nossa alma não há corais nem búzios / Mas sufocado sonho / E não sabemos bem que coisa são os sonhos / Condutores silenciosos canto surdo” – no mar existencial os corais causam espanto pela sua cor (apelam ao sentido visual) e os búzios (emitem um som semelhante ao “marulhar” apelando, portanto, ao sentido auditivo); pode haver alguma sinestesia intencional se atribuirmos um significado duplo à palavra coral, que remete quer para um ambiente marítimo quer para a sonoridade dos cânticos, o que ecoa a sinestesia da palavra “vaga” em Cecília Meireles. No mar interior do sujeito poético apenas se afigura um “canto surdo”. A “canção murmúrio” de Cecília

ou o “canto surdo” de Sophia refletem a vontade de dizer o indizível aos ouvidos mais atentos. É essa a missão do poeta: abolir a fronteira entre as palavras e as coisas através do seu canto²³. Para tal, o poeta vê para além da linha desenhada do horizonte em sua espessura de realidade; tem o poder oracular de escutar o insinuado ou sussurrado: “Como um rumor do mar dentro de um búzio / O divino sussurra no universo / Algo emerge: primordial projecto.” – do poema “Como o rumor” no livro *O Nome das Coisas*, Obra Poética III (ANDRESEN, 1999, p. 184).

No poema “Ó Poesia – Quanto te pedi” do livro *Coral*, Obra Poética I (ANDRESEN, 1991b, p. 223), o sujeito poético invoca a poesia para dela exigir a recomposição da aliança entre o homem (Ser) e as coisas. De acordo com a poética andreseniana essa aliança teria sido corrompida – “Quando o rei foi morto e o reino dividido.”; a forma de conceder identidade às coisas consiste em chamá-las pelo seu nome – “Ó poesia – quanto te pedi!”, fazendo com que apareçam em sua própria distância (tal como na estrutura do sagrado, o caso da transubstanciação, atrás referido). Parece, pois, que para Sophia, a verdade está no poema, em não se perder “o fio de linho da palavra”.

23 A este respeito refere George Steiner: “O poeta cria à perigosa semelhança dos deuses. Seu canto constrói cidades; suas palavras têm aquele poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura” (1988, p. 56).

Na poesia andreseniana, o poema delinea-se como a única possibilidade de se alcançar a felicidade. Felicidade que não pode ser vista nem ouvida, através da alma (não tem “corais” nem “búzios”), mas através da palavra poética. Trata-se de uma poesia-pensamento, com uma fronteira muito ténue com a filosofia Aristotélica e, onde ecoam muito das concepções de Heidegger sobre Hölderlin, dado poetizar a essência da poesia.

A poesia de Glória de Sant’Anna prima por ser uma escrita na água (mar, oceano, vagas, algas, corais, pérolas marinhas, sal, ilha, chuva, lago, lágrima, lua) ... “e a lua é de água.” – Poema “Nocturno”, *Livro de Água, Amaranto* (SANT’ANNA, 1988, p. 71): “Dentro da madrugada clara / o vento é de vidro e a lua é de água / e por entre as arestas das casas / o mar se alonga e arfa. // (tão grande e tão denso o antigo silêncio”

Para lá da janela existencial se estende o horizonte infinito marítimo de Glória. O mar nas suas imagens desdobradas é local de vida e morte, de purificação e regeneração. O elemento aquático devido à sua fluidez (que “não se deixa prender”) ajudará o sujeito poético a construir a imagem de um secretismo *transparente* que (des)vela o objeto: “o azul secreto da água” – “Poema do Mar”, *32 Poemas de Intervalo*,

Amaranto (SANT'ANNA, 1988, p. 190). O azul secreto do mar servirá também de metáfora ao “denso azul silêncio”, nomeando o livro de igual nome. Conforme enfatiza Spinuzza: “A imagem do silêncio aliada à da impenetrabilidade e da fugacidade da água leva à identificação do sujeito com o elemento aquático” (2017, p. 46).

Segundo Poema de Solidão
Serei tão secreta
Como o tecido da água
e tão leve
e tão através de mim deixando passar
toda a paisagem
e todo o alheio pecado
do gesto, da presença ou da palavra
que logo que a tua mão me prenda
me não acharás:
serei de água
(SANT'ANNA, 1988, p. 200)

Trata-se de uma poética introspectiva, de vertente lírica e intimista em que o sujeito filtra o mundo exterior (elementos naturais, sobretudo aquáticos e aéreos) com o intuito de (des)velar o que há de mais íntimo e secreto em si. O mar infinito e *profundo* como elemento retórico para a solidão e o silêncio possibilitam, a meu ver, visões dialógicas com a poética de Cecília Meireles.

Tal como nas poéticas de Cecília e de Sophia, o mar poético de Glória pode simbolizar *topos* de morte, de

túmulo sagrado, mas igualmente possibilitar a purificação e a regeneração.

Atente-se no poema “Recado” do livro *Música Ausente*, título que memora *Vaga Música* de Cecília Meireles. Pede o sujeito poético em “Recado”: “Se eu morrer longe / sepultame no mar / dentro das algas ignorantes / e lúcidas. // Cobre o meu rosto de palavras / antigas / e de música. // Eu vogarei sob as estrelas / com pálidas luzes entre os cílios / e pequenos caramujos / entrarão nos meus ouvidos” (SANT’ANNA, 1988, p. 57). Se por um lado, como referimos, ressoam nos versos de “Recado” a intertextualidade e a musicalidade com a poética meireliana em *Vaga Música* (a “canção murmúrio”) por outro, ouvimos o “canto surdo” de Sophia – “No fundo do mar da nossa alma não há corais nem búzios” (ANDRESEN, 1999, p. 88) – porque segundo Platão, a alma não vê nem ouve. Mas o eu-lírico de Glória, através da capacidade purificadora e regeneradora do mar, permite a visão (“pálidas luzes entre os cílios”) e a audição (“pequenos caramujos / entrarão nos meus ouvidos”) na eternidade. A eternização da vida pelo mar ganha, assim, uma dimensão sagrada. Mais uma vez, só o poeta tem essa capacidade de “cantar o poema” como quiser, isto é, de apreensão da essência das coisas – pela palavra. Quando

as palavras são incapazes de reprodução da ideia do real, estas dão lugar ao silêncio.

O poema “Afirmação”, do livro *Um Denso Azul Silêncio* reflete a indagação da poeta acerca da essência das coisas (da própria existência): “A essência das coisas é senti-las / tão densas e tão claras, / que não possam conter-se por completo / nas palavras. // A essência das coisas é nutri-las / tão de alegria e mágoa, / que o silêncio se ajusta à sua forma / sem mais nada” (SANT’ANNA, 1988, p. 126).

No poema “Motivo”, do livro *Poemas do Tempo Agreste* (SANT’ANNA, 1988, p. 97), muito próximo do poema “Motivo” de Cecília Meireles (*Viagem*), Glória de Sant’Anna identifica-se com a poeta brasileira ao falar também da essência da poesia. Como refere Almiro Lobo²⁴, a propósito do poema “Motivo” de Glória:

[...] o poema serve para falar sobre a vida e a própria arte: é sempre angústia que transborda”, “como um rebento novo que se desdobra” e “como uma lágrima que se solta.” Como angústia pode ser cantado de amor, de ódio, de roda e “como rebento novo que se desdobra” pode ser cantado ao sol, de água, de sombra. Como lágrima pode ser cantado como quiser porque “há sempre uma palavra que nos esconda.” (LOBO, 2020, p. 181-186, grifos do autor)

24 Veja-se o ensaio de Almiro Lobo: “O não-dito de Glória de Sant’Anna” (2020, p. 181-186).

Lobo (2020) ressalva dois aspectos importantes da poética de Glória de Sant’Anna, a liberdade de criação poética, e a possibilidade da palavra ocultar o sujeito, por outras palavras, o secretismo como marca de água da sua poesia e a sutileza de dizer o “não-dito”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo transversal às obras poéticas de Cecília Meireles, Sophia Andresen e Glória de Sant’Anna pretendeu demonstrar que as três autoras se aproximam e tecem visões dialógicas entre si.

Partem de um mar primordial (cosmogónico) propiciador de um horizonte infinito, permitindo o desdobramento incessante de imagens, na sua função retórica como motivo e símbolo de metamorfose e de eternidade. Um mar poético, isento de coordenadas geográficas e temporais, portanto, à primeira vista, não coincidente com o mar existencial das respetivas trajetórias biográficas, mas a ele adaptado: mar poético por excelência, onde os sujeitos poéticos navegam erráticamente à procura, não raras vezes, de si mesmos.

A vertente lírica e intimista, plena de tristeza, melancolia e solidão, em que o sujeito poético filtra o mundo exterior para (des)velar o que mais íntimo e secreto habita em si, parece acentuar-se em Cecília Meireles e Glória de Sant’Anna. Os

sujeitos líricos, em movimentos de dispersão, mergulham no mar *profundo* do seu interior; estes, na impossibilidade de transmitir por palavras os seus sentimentos e pensamentos, fecham-se sobre si mesmos, preservando o silêncio – assim, resultando a ausência de luz, metaforizada pela noite (o próprio mar pode adquirir tons escuros) e de voz (pela solidão e pelo silêncio). Trata-se de uma viagem feita de silêncio e solidão, corporizadas pelo mar Absoluto (divino), que revelará a dimensão de espiritualidade e de sagrado, proporcionando as águas profundas a salvação na eternidade.

Por outro lado, o porto de onde se inicia a viagem poética de Sophia desenha-se no horizonte primordial das viagens dos argonautas, privilegiando a luz e a claridade. É um mar mítico, pintado de azul e branco (lustral), no qual se “mergulha de olhos abertos “para se “reconhecer no fundo do mar os dias primordiais” (CEIA, 1996, p. 76). Trata-se de uma viagem através de um mar em expansão, criador de um *mapa metáfora* na construção da própria poesia (de que é exemplo o Livro *Navegações*, Obra Poética III).

Mesmo quando *topos* de morte, “o azul do mar é [sempre] perfeito” – veja-se o poema “Barco” *in Coral* (ANDRESEN, 1991b, p. 236, grifo nosso) e a esperança renasce da luz onde “o sol impregna de oiro a espuma.” – veja-se o poema

“Tristão e Isolda” in *Dia do Mar* (ANDRESEN, 1991b, p. 108); é, portanto, no azul do mar e na vivência peculiar da *solaridade* que se materializa a demanda da imortalidade e a revelação da palavra poética que eterniza a existência do Ser no mundo.

A poesia como a arte do Ser adquire em Sophia contornos estéticos e éticos: o poema é a possibilidade de se alcançar a felicidade e a verdade; como se todas as coisas estivessem imbuídas de “divino”, competindo ao poeta revelar essa sacralidade.

No início deste trabalho fez-se referência ao possível diálogo entre as obras cecilianas da trilogia do mar, *Viagem*, *Vaga Música* e *Mar Absoluto* com a *Mensagem* de Fernando Pessoa. Creio que o mar constitui também o filão indelével de uma dimensão pessoana comum às obras das três autoras.

Em Cecília Meireles, nas obras sobre o mar aludidas, desvela-se um eu-lírico que não se cinge a uma só imagem, mas a múltiplas, como um ser caleidoscópico. Podemos ver nessa multiplicidade laivos de modernidade dos poetas portugueses dos primeiros anos do século XX, como Pessoa.

Em Sophia Andresen, os poemas de evocação ao poeta, nomeadamente, “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”

em *Dual*, (1999, p. 144-146) e “Cíclades” em *O Nome das Coisas* (1999, p. 175-178) partem de uma vivência insular, aquando da viagem da poeta às ilhas do Egeu. A poeta recria a experiência de navegar pelo Mediterrâneo e associa esse peregrinar às viagens interiores do criador da *Mensagem*, identificando-o, simultaneamente, à errância de Ulisses/Odyseus. Curiosamente, a imagem da multiplicidade/divisão das ilhas impele, por associação, a imagem da heteronímia²⁵.

Também os poemas de *A Escuna Angra* (SANT’ANNA, 1988, p. 141-153) retoma o filão épico dos navegadores portugueses até à baía de Pemba, onde foi fundada a colónia. De acordo com Giulia Spinuzza (2017, p. 35) “[...] o texto que evoca as navegações do Infante Dom Henrique de Avis e dos seus homens, ecoa os versos da *Mensagem* de Fernando Pessoa”.

Em suma, o peregrinar poético sobre o mundo e a vida, tendo o mar como horizonte, é, no fundo, comum às autoras, pois as três poetizaram a essência das coisas e da própria poesia como revelação do Ser. Afinal, como enuncia Octavio Paz: “a poesia revela este mundo e cria outro”, e “o poema não é somente uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (2018, p. 14).

25 A esse propósito veja-se o ensaio *Sophia na Grécia, evocando Fernando Pessoa* (HÖRSTER; SILVA, 2017).

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética II*. Lisboa: Caminho, 1991a.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética I*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1991b.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética III*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1999.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nu na Antiguidade Clássica*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves-essai sur l'imagination de la matière*. 25. ed. Paris: Librairie José Corti, 1997.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. A poesia e o sagrado em Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles. *Letras de Hoje*, [S.l.], v. 54, n. 1, p. 74-84, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/33827>. Acesso em: 26 de Maio de 2021.
- CEIA, Carlos. *Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Vega, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes. Cecília Meireles: vida e obra. *Revista do CESP – Universidade de São Paulo*, [S. l.], v. 21, n. 28/29, 2001.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: puf écriture, 1989.
- DE MELLO, Ana Maria Lisboa. A memória dos Açores na escrita de Cecília Meireles. *Letras de Hoje*, [S. l.], v. 47, n. 4, p. 381-386, 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/12771>. Acesso em: 26 de maio de 2021.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, S.A.R.L., 1979.
- HEIDEGGER, Martin. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1983.
- HÖRSTER, Maria António; SILVA, Maria de Fátima. Sophia na Grécia, evocando Fernando Pessoa. *Nuntius Antiquus*, [S.l.], v. 13, n. 1, p. 59-84, 2017. Disponível em: 26 de maio de 2021.

https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17117. Acesso em: 26 de maio de 2021.

KOBIALKA, Michal. The Regularis Concordia: “Qui facit veritatem venit ad lucem”. *This Is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages*, [S.l.]: The University of Michigan Press, p. 35-99, 2009. Available at: https://www.press.umich.edu/16103/this_is_my_body. Accessed on: 26th May 2021.

LOBO, Almiro. O *não-dito* de Glória de Sant’Anna. In: LOFORTE, Luís; MATOS, Edmundo Galiza. *Quando o Silêncio é Sujeito: Um tributo a Glória de Sant’Anna*. Pemba: Pemba & Sêwi Editores, 2020.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia: À volta da literatura*. Lisboa: Relógio D’Água, 1987.

MARCHIORO, Camila. Caminhos do mar em Cecília Meireles. *Interfaces*, [S.l.], v. 8, n. agosto, p. 63-81, 2017.

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. 3. ed. [S.l.]: Editora Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, Cecília. Viagem. eBooksBras ed. [S.l.: s.n.]. Disponível em: www.ebooksbrasil.org. Acesso em: 26 de maio de 2021.

OVIDE. *Les métamorphoses*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

PAZ, Octavio. El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia. Ciudad de México, 2018.

SANT’ANNA, Glória de. *Amaranto – Poesia 1951-1983*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

SPINUZZA, Giulia. Poéticas do Mar e do Amor na Poesia Moçambicana: Glória de Sant’Anna e Eduardo White. 2017. UL-Faculdade de Letras, [S.l.], 2017. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27995>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

SPINUZZA, Giulia. *A poesia de Glória de Sant’Anna: um roteiro de leitura dos primeiros livros*. [S.l.], v. 11, n. 21, Janeiro, 2019. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/31269>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio-Ensaio sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Ana Paula Perdiz de Crato Fogaça
Mestre (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – FLUL).
Doutoranda (FLUL).

<https://www.cienciavitaet.pt//pt/E919-E6B9-929A>

<http://orcid.org/0000-0003-3377-6430>

ana.fogaxa@gmail.com

“NO ESPAÇO INTERIOR DE CADA POEMA”: O DIÁFANO E O PALPÁVEL NAS “ARTES POÉTICAS” DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Elisa Andrade Buzzo

Resumo: Este ensaio busca identificar, apresentar e discutir conteúdos e conceitos dos cinco textos “Arte poética”, da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. Uma sintética e pontual retrospectiva do conceito inicial de “arte poética” e a leitura de uma seleção de poemas da autora permeiam essa sondagem pelo sentido de suas “Artes poéticas”. Assim, como pré-requisito, é realizada uma breve retomada de significados do termo “arte poética”, inclusive sendo tratados alguns pontos da *Arte Poética* de Horácio, a chamada “Carta aos Pisões”. Ainda, nessa contextualização, fazemos uma referência à fundamental *Poética*, de Aristóteles, e ao poema *Arte Poética*, de Nicolas Boileau-Despréaux. Em seguida, são esmiuçadas sequencialmente as “Artes poéticas” de Sophia de Mello, pequenos textos nos quais, de modo geral, essa poeta tece considerações sobre seu processo de escrita e seu pensamento sobre poesia. Concomitantemente, são colocados em discussão alguns poemas da autora, em termos tanto analíticos quanto comparativos às suas “Artes poéticas”, tendo em vista os tópicos: desígnios do fazer poesia, entendimento da própria poesia, do lugar e do papel do poeta, assim como a relação que se coloca entre poesia e poeta. Será uma oportunidade para ponderar de qual forma alguns de seus poemas se relacionam com o ideário de suas “Artes poéticas”. A princípio, serão poéticas ligadas à exatidão, à objetividade frente ao real, à atitude racionalizada, à postura de economia e síntese no discurso. Entretanto, observamos que no seu pensamento sobre poesia há certezas palpáveis, como também aspectos cercados por intuição e volatilidade.

Palavras-chave: Artes poéticas. Poética. Poesia portuguesa século XX.

Abstract: This essay looks to identify, present and discuss the contents and concepts underlying the five texts entitled “Arte poética” by the Portuguese poet Sophia de Mello Breyner Andresen. This work is permeated through the sense of her “Artes poéticas” by the reading of a selection of poems by the author and by a synthetic and focused retrospective of the initial concept of “the poetic art”. Thus, as a pre-

requisite, we carry out a brief overview of the meanings of the concept of “the poetic art”, including the treatment of a few points of Horatio’s Poetic Art, the so-called “Letter to the Pisions”. In this context we still make reference to the fundamental work Poetics by Aristotle, and to the poem *Arte Poética* by Niclas Boileau-Despréaux. Afterward, we sequentially tease Sophia de Mello’s “*Artes poéticas*”. These are small texts in which the poet makes considerations about her writing process and about her thoughts on poetry. At the same time, some poems by the author are put into discussion, in analytical and comparative terms with her “*Arte poéticas*”, considering the following topics: the designios of making poetry, the understanding of the very own poetry, the place and role of the poet, and the relationship that arises between the poetry and the poet. This work will be an opportunity to ponder how some of her poems relate to the ideals of her “*Artes poéticas*”. At first, they will be poetics linked to the accuracy, to the objectivity towards the real, to the rationalized attitudes, to the posture of economy and synthesis in the discourse. However, we observe that in her thinking process about poetry, there are palpable certainties, as well as aspects entangled with intuition and volatility.

Keywords: Art of Poetry. Poetics. Portuguese poetry of the XXth century.

Este ensaio busca identificar, apresentar e discutir conteúdos e conceitos dos cinco textos “*Arte poética*”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, por meio de duas abordagens. Em um primeiro momento, será realizada, como pré-requisito, uma breve retomada de significados do termo “*arte poética*”, inclusive sendo tratados alguns pontos da *Arte Poética* de Horácio, a chamada “*Carta aos Pisões*”. Escrito “nos últimos anos da vida do poeta, provavelmente entre 14-13 a.C”, esse texto traduz o seu pensamento literário amadurecido, além de historicamente ter exercido “importante papel na constituição daquilo que se costuma

entender pela expressão ‘teoria clássica da literatura’” (BRANDÃO, 2005, p. 6). Ainda, nesta contextualização, faremos referência à fundamental *Poética*, de Aristóteles, e ao poema *Arte Poética*, de Nicolas Boileau-Despréaux, “um definidor da doutrina clássica” (BERRETTINI, 1979, p. 7).

Na segunda abordagem serão esmiuçados sequencialmente, por meio da análise de suas principais colocações, as “Artes poéticas” dessa poeta portuguesa, textos lidos em eventos ou esparsamente publicados em revistas, ao modo de pequenos ensaios ou breves narrativas reflexivas, nos quais a autora tece considerações sobre seu processo de escrita, seu pensamento sobre poesia, e até mesmo acerca das origens de sua arte e maestria, estas, remotas à infância ou remontadas com lembranças.

Concomitantemente, buscar-se-á trazer à discussão alguns poemas da própria Sophia de Mello Breyner Andresen, em termos tanto analíticos quanto comparativos às suas “Artes poéticas”, tendo em vista os tópicos apresentados dos desígnios do fazer poesia, do entendimento da própria poesia, do lugar e do papel do poeta, assim como da relação que se coloca entre ambos, poesia e poeta. Será uma oportunidade para ponderar de qual forma – uma corroboração ou uma contradição – seus poemas, mesmo

que em brevíssima seleção, se relacionam com o ideário de suas “Artes poéticas”.

A princípio, serão poéticas relacionadas com a exatidão, a objetividade frente ao real, a atitude racionalizada, a postura de economia e síntese no discurso. Entretanto, veremos que no pensamento sobre sua poesia há certezas palpáveis, como também aspectos cercados por intuição e volatilidade. O percurso de uma sintética e pontual retrospectiva do conceito inicial de “arte poética” e a leitura de uma seleção de poemas da autora permearão essa sondagem pelo sentido das “Artes poéticas” de Sophia de Mello Breyner Andresen.

QUESTÕES DE ARTES POÉTICAS: AO MODO DE BREVE INTRODUÇÃO: ALGUMAS DEFINIÇÕES GERAIS DE “ARTE POÉTICA”

Façamos algumas observações e digressões a respeito do termo “arte poética”, pois entendemos necessário tal retrospecto a fim de, com este breve suporte teórico, sentirmo-nos mais embasados para comentar os cinco textos intitulados “Arte poética”, da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. Da mesma forma, como os textos em questão da autora receberam o título “Arte poética”, julgamos fundamental, ainda que sucinta, uma pesquisa de contexto do termo.

De modo geral, “arte poética” significa um conjunto de orientações e métodos, ou mesmo um compêndio de preceitos ou regras, os quais culminem em modos de entender e compor textos que em sua escrita se designam no gênero poesia.

Mais abrangente, segundo Augenot¹, “poética” igualmente é um termo referenciado nos estudos literários, tendo como algumas de suas definições, primeiro, na palavra utilizada por Todorov como “sinônimo de ‘ciência’ ou ‘teoria da literatura’: disciplina encarregada de explorar ‘essa propriedade singular que faz a singularidade do facto literário: a literariedade’”. Em segundo lugar, ainda de acordo com o referido autor, a poética seria uma ciência cujo objeto, simplesmente, é a poesia. Por fim, essa última definição parcialmente se aproxima dos referidos textos da autora Sophia de Mello Breyner Andresen: a poética contempla não exatamente uma disciplina objetiva, embora tenha a ver com a qualidade do que é literário, mas designa uma variedade reunida de princípios estéticos, dispostos implícita ou explicitamente, que encabeça a obra de um autor (ou mesmo de um grupo ou geração).

1 Todas as definições neste parágrafo e no anterior, relacionadas à “Arte Poética” e “Poética” têm como referência Marc Augenot (*Glossário da Crítica Contemporânea*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984), que se encontra na seguinte ligação “Arte Poética” do Ciberdúvidas da Língua Portuguesa: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/arte-poetica/23069>.

Não se esqueça de que a obra denominada *Poética*, de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), é fundamental na história da teoria da literatura. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, a partir dela “toda a teoria literária afinal ascende” e “os especialistas das Literaturas Modernas ocidentais [...] têm necessariamente este texto como ponto de partida das suas reflexões teóricas” (2018, p. 5). O texto aristotélico se funda e se desenvolve em três partes essenciais: “uma de introdução em que a *mimesis* surge logo como o conceito fundamental em que assenta a actividade poética”, “outra sobre a tragédia”, “e outra ainda sobre a epopeia” (PEREIRA, 2018, p. 9). A noção de imitação (*mimesis*) estará presente em todo o livro, encontrando-se “na epopeia e na tragédia e também na comédia e no ditirambo, bem como em grande parte na música da flauta e da cítara” e é realizada “pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia” (PEREIRA, 2018, p. 10).

Segundo Rebello, Horácio (65 a.C.-8 a.C.) “divulga as ideias aristotélicas e reitera suas proposições” (2014, p. 274). Sua *Arte Poética*, ou *Carta aos Pisões*, “historicamente exerceu importante papel na constituição daquilo que se costuma entender pela expressão ‘teoria clássica da literatura’” (BRANDÃO, 2005, p. 6). Brandão contempla em sua análise das posições de Horácio o entendimento de que a ação do

artista é algo racional, objetivo (e, em especial neste quesito, os textos “Arte poética” de Sophia de Mello se assemelham, como veremos a seguir), e exige esforço e dedicação para se chegar a um resultado planejado, distante de uma mentalidade na qual se imagina uma obra nascida por uma “inspiração” momentânea:

Não é um dom imaterial, surgido do nada, pela inspiração subjetiva. Não é um estado de transe do artista. A obra possui uma racionalidade objetiva. É uma construção que tem como fatores estruturantes a unidade e a ordem que exigem do artista o uso da razão, muito trabalho e disciplina. A obra não pode resultar do acaso ou da improvisação. Deve obedecer a um plano, que é executado com precisão até a finalização. Neste processo, deve-se submeter o trabalho a uma rigorosa crítica e refazê-lo tantas vezes quantas forem necessárias. Observe-se que este é um elemento mediador entre a natureza e a arte. Outro elemento de mediação consiste na imitação dos modelos tradicionais, ou seja, a retomada de modelos já consagrados pelo uso. (REBELLO, 2014, p. 274)

No que diz respeito ao poema do teórico do classicismo francês Boileau (1636-1711), *Arte Poética*, tal qual a *Poética* de Aristóteles trata-se de uma “reflexão sobre obras-primas anteriores, e não um código com leis a serem seguidas pelos renomados autores que já então haviam composto suas imortais criações” (BERRETINNI, 1979, p. 8). As ideias

que divulgava eram bastante conhecidas pelos instruídos: “a arte literária é uma imitação da natureza, sendo pois a verdade o seu ideal – o homem na sua verdade eterna; a arte não pode prescindir da razão” (BERRETINNI, 1979, p. 8). De modo que, como também podemos constatar pelos elementos anteriormente mencionados desta seção, “nada inventou Boileau no seu poema didático-artístico; seguiu modelos antigos como Aristóteles [...] Longino, Quintiliano, mas sobretudo Horácio, na sua *Epístola aos Pisões* [...] a que a tradição deu o nome de *Arte Poética*” (BERRETINNI, 1979, p. 8).

Apresenta-se a obra em quatro cantos, sendo no primeiro explicitados os “princípios gerais que devem nortear o *métier* do poeta” (BERRETINNI, 1979, p. 10). Vejamos alguns deles. Segundo a tradução de Berrettini, o poeta deve: “sentir autêntica inspiração (v. 1-26), ter em elevado apreço a razão (v. 27-38), evitando excessos, como o preciosismo (v. 39-48), a prolixidade (v. 49-63), o desequilíbrio no verso (v. 64-68), a monotonia no tom (v. 69-78)” (1979, p. 10). Os demais cantos focalizam os gêneros secundários (como a elegia, a ode, o soneto, o madrigal, a balada etc.), os grandes gêneros literários (a tragédia, a comédia e a epopeia), sendo o último canto reservado aos seus “*conselhos de bom senso e de moralidade* aos que pretendem cultivar a poesia”.

A ARTE POÉTICA DE HORÁCIO

Resumidamente, na *Ars Poetica*, texto do poeta clássico Horácio que consiste em uma carta dirigida aos Pisões², é realizada uma composição de regras para a poesia dramática. Assim, por meio de um pensamento sobre a criação da arte, Horácio determina conceitos voltados ao classicismo, ao mesmo tempo em que “renova e enriquece a visão sobre a criação artística que, no século V a.C., Aristóteles deixara indicado em sua *Poética*” (REBELLO, 2014, p. 268). Ao prescrever motivações éticas para a prática da literatura, colocam-se seus preceitos sobre poesia, criação literária e formação do poeta (REBELLO, 2014, p. 259). Como lembra Rebello, é sua obra mais extensa, que, ao celebrar os mestres gregos, “explica a dificuldade e seriedade da arte da poesia e procura dar conselhos técnicos aos poetas iniciantes” (2014, p. 268).

Rebello ressalta que, escrevendo conforme o “espírito de sua época”, Horácio procura seus modelos na tradição. E, ao buscar esses modelos e convulsionar, entretanto, a um só tempo, “a ordem anterior”, seu texto ganha inovação porque

2 Brandão resume alguns dos pilares do pensamento de Horácio, ao lembrar que o autor havia, antes da *Arte Poética* “composto seis poemas onde tratava de problemas literários, três sátiras (I, 4; I, 10; II, 1) e três epístolas (I, 19; II, 1; II, 2)”. E complementa dizendo que “algumas das posições aí assumidas serão depois retomadas e aprofundadas na *Arte Poética*, mas é de se notar que revelam já certas direções básicas de seu pensamento: a procura de perfeição, a busca do equilíbrio expressivo, a valorização da poesia contemporânea, a limitação da audiência como critério do gosto etc” (BRANDÃO, 2005, p. 6).

“possibilita uma leitura diferente daqueles que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada” (CARVALHAL apud REBELLO, 2014, p. 276).

Nesse sentido, Brandão assinala que um dado em especial do pensamento de Horácio é “a recusa às formas já cristalizadas” (2005, p. 6), sendo que “seu classicismo, ao acentuar o fator trabalho, opõe-se a certas tendências posteriores de ver no classicismo não a busca de perfeição, mas a reprodução das formas de perfeição já atingidas” (BRANDÃO, 2005, p. 6). Ainda, o classicismo horaciano sustenta que “a obra é regida por leis que podem ser apreendidas e formuladas” (BRANDÃO, 2005, p. 7) e a perfeição apenas poderá ser atingida pelo poeta se ele dispuser do “pleno domínio do material criativo, o que não será possível senão através da razão, do trabalho e da disciplina, instâncias diferentes de uma mesma atividade de busca de perfeição artística” (BRANDÃO, 2005, p. 8).

Em Portugal, Horácio encontrou importância na teorização poética do neoclassicismo nesse país (OLIVEIRA, 2000). Em 1790 é publicada uma edição anotada e comentada por Pedro José da Fonseca da *Arte Poética* de Horácio. Como afirma Oliveira:

Dentre os tratadistas clássicos mais antigos, Francisco José Freire vai conferir grande destaque a Horácio. Se a teoria literária aristotélica, reunida na *Poética* e na *Retórica*,

constituiu o fundamento da criação poética barroca, já no século XVIII, Horácio e a sua *Epistula ad Pisones*, a qual havia proporcionado à Poética renascentista os seus postulados mais fecundos, assumem uma maior evidência. (OLIVEIRA, 2000, p. 159)

No prólogo da edição, diz Fonseca que “o modelo a seguir em todos os gêneros de literatura deverá ser a *Arte Poética*” (OLIVEIRA, 2000, p. 161) por “ser esta depois da *Poética* de Aristóteles a mais excelente obra de crítica, que dos Antigos nos resta, e de que se póde tirar maior utilidade” (OLIVEIRA, 2000, p. 163), “o da razão para todas as artes em geral, e o mesmo bom gosto reduzido a princípios” (OLIVEIRA, 2000, p. 163). A tradução é ilustrada com “escolhidas notas dos antigos e modernos interpretes e com hum commentario critico sobre os preceitos poeticos, lições varias e intelligencia dos logares difficultosos”, “como podemos ler na portada da edição de 1790”, informa Oliveira (2000, p. 163).

O objetivo do neoclassicismo³, movimento de reavivamento de expressões, formas, gêneros e técnicas clássicas oriundas da Portugal do século XVI, colocava-se em contraponto⁴ a um dito exagero ornamental barroco:

3 Segundo Oliveira (2000, p. 179), “A poesia de bom gosto caracterizar-se-ia pela harmonia perfeita entre a matéria poética e o ornato estilístico. O uso imoderado deste último punha em risco a sobriedade e a correcção da obra literária. Afinal, o estilo rebuscado e artificioso afirmava-se como um dos males de que enfermava a literatura barroca”.

4 Sobre a distinção entre neoclassicismo e barroco em relação à criação literária, sustenta Oliveira que “Da necessidade de definir os fundamentos da criação literária nasce o debate entre

Perante os excessos barrocos, as consciências começaram a dar conta de como se andava longe dos modelos antigos. A expressão literária, excessivamente guarnecida de ornamentos estilísticos, tornara-se difícil de compreender e até ilógica, sem que os poetas barrocos tivessem consciência de que se apartavam das fontes verdadeiras. Consequentemente, o remédio contra a corrupção das formas e o mau gosto dos temas estava no regresso à lição autêntica definida pelos padrões greco-latinos. (OLIVEIRA, 2000, p. 181)

Portanto, esta seção acerca de algumas conceitualizações de arte poética encerramos com considerações de Aguiar e Silva no que diz respeito ao “intelectualismo clássico” que se revela na “concepção do fenómeno de criação poética” como herdeiro a princípio da tradição aristotélica e horaciana, recusando tal criação como espontânea, o que será importante levar em consideração a fim de a seguir abordarmos os textos de Sophia de Mello Breyner:

De acordo com esta ideia, afirmou Aguiar e Silva: “O intelectualismo clássico revelava-se na concepção do fenómeno da criação poética. Herdeiro de uma longa tradição teórica, que procedia de Aristóteles e de Horácio e fora retomada e desenvolvida pela poética quinhentista de matriz aristotélica e horaciana, segundo a qual a *techne*, a *ars*, o

o domínio do engenho, que perspectivava o poeta possuído de um furor animi, e a primazia da arte, sinónimo de técnica adquirida em função do estudo e do trabalho. É este um dos conceitos que separa os poetas barrocos dos neoclássicos” (2000, p. 167).

saber, o trabalho de correcção (*limae labor*) constituem factores essenciais da criação poética, o classicismo rejeita explicitamente a concepção platónica e neoplatónica do acto criador poético como manifestação de uma ‘loucura’ ou de um ‘furor divino’”. (OLIVEIRA, 2000, p. 167-168)

PENSAR E FAZER A POESIA, OU POETA E POESIA – UMA POÉTICA? TEXTOS “ARTES POÉTICAS” EM SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

O conjunto de cinco textos “Artes poéticas”⁵, da escritora Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), publicados ou lidos esparsamente entre as décadas de 1960 e 80, contemplam elementos de seu próprio pensamento sobre sua escrita e produção poética. Baseiam-se suas noções em três pontos fulcrais relacionados à poesia: onde está e o que é poesia? como ela a faz? qual o papel do poeta na sociedade? Rabelo faz uma introdução a respeito desses textos:

Sophia escreve e inscreve em suas cinco *Artes Poéticas* concebidas entre os anos de 1962 e 1989, um percurso poético sem fazer disso um exercício de narcisismo. Nessas cinco artes poéticas, ela nos diz sobre o

5 Conforme descreve Rabelo a respeito do ano e local de publicação de cada um desses textos: “As artes poéticas aparecem numeradas de I a V, sendo a primeira e a segunda, originalmente, publicadas no jornal *Távola Redonda*, respectivamente, nos anos em 1962 e 1963, antes de comporem o livro *Geografia* em 1967. A de número III, originalmente, trata-se de um texto lido pela poeta em 11 de Julho de 1964, durante almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores, por ocasião da entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído à poeta em função de seu *Livro Sexto* (1962). Após esse evento, o texto aparece como posfácio à segunda edição do *Livro Sexto*, em 1964, recebendo o nome de *Arte Poética III*, somente ao integrar a primeira edição do livro *Antologia*, em 1968. As *Artes Poéticas IV* e *V* integraram, respectivamente, os livros *Dual* (1972) e *Ilhas* (1989)” (RABELO, 2012, p. 39).

que pensa da poesia, sobre como se deu sua formação como poeta, sendo, primeiro, uma “escutadora” de literatura, depois, leitora, para, finalmente, ser uma escritora. (RABELO, 2012, p. 39)

A particularidade que entendemos como de interesse nesses pequenos ensaios é a entonação característica, marcada por certas contradições, com a qual a realidade poética da autora se desprende. Isso porque o modo de pensar sua própria poesia se coloca a partir de tomadas de consciência da mesma realidade objetiva, ou seja, de uma racionalidade no pensamento do ponto de partida da poesia. Tal condição poética, de concretude alicerçada em momentos determinados do real, entretanto, é permeada pelo mistério da subjetividade de como o poema, de fato, se corporifica, se faz: o encontro de algo que já existe e pode ser “pressentido”, a impossibilidade de explicação do momento em que se considera o texto como terminado.

“A ÍNTIMA ESTRUTURA DO POEMA”⁶: CONFLUÊNCIAS ENTRE TEXTOS “ARTES POÉTICA” E POEMAS DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

“ARTE POÉTICA I”

Ao invocar uma loja de barros em Lagos, cidade onde a poeta durante o verão caminha próximo a um muro,

6 Leia-se, na “Arte poética III”: “Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa” (ANDRESEN, 2010, p. 842).

procurando uma sombra que não cabe nela, temos o testemunho de uma situação que, em última instância, metaforiza a memória de ser e estar no mundo (e em quais moldes esse elo se realiza), na qual se conjuga a experiência pessoal e por conseguinte a construção de algo, por exemplo, a poesia.

A memória, consubstancializada em ânfora, é a metáfora inicial daquilo que se busca: a materialidade unitária e eterna das coisas. Por meio do passado, que embora não seja colocado como o da Antiguidade Clássica, uma série de elementos dão pistas disso⁷, encontra-se uma pureza de olhar e de formas que se evidenciam e fazem a ligação primordial e vívida entre o homem e o seu estar no mundo:

Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação. Olho para a ânfora na pequena loja dos barros. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol. Olho para a ânfora igual a todas as outras ânforas, a ânfora inumeravelmente repetida mas que nenhuma repetição pode aviltar porque nela existe um princípio incorruptível. (ANDRESEN, 2010, p. 838)

7 “O fato de imaginar que a loja de artigos de barro seja uma loja de Creta remete à significação histórico-simbólica, de uma época anterior ao Cristianismo, conferindo-lhe todo sentido de pureza, precisão e mitificação de um espaço grego. Dentre vários artigos, elege as ânforas de barro-pálido, assentadas pacificamente à espera de significar em outro lugar” (RABELO, 2012, p. 60).

No entanto, é realizada uma separação, uma distinção marcada, entre o interior cheio de significados da loja e o mundo a ela externo, de princípio carente de peso: “lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada” (ANDRESEN, 2010, p. 838). Vejamos com pouco mais de vagar esses dois locais, os quais são sopesados em conjunto, ainda que cada um arque com sua substância própria. Isso porque é feita uma comparação entre eles: um tem uma unidade eterna, o outro é corrompível. E a ânfora é o que os pode unir e trazer algum sentido de eternidade e pertença.

A poeta entra na loja dos barros e a mulher que vende os objetos está em sua frente, “rodeada de ânforas” (ANDRESEN, 2010, p. 837). E dos tipos de barro que lá encontra, como se falasse de um conjunto de formas clássicas poéticas continuadas de geração em geração, há:

Barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana. Formas que através dos séculos vêm de mão em mão. A loja onde estou é como uma loja de Creta. Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão. Talvez a arte deste tempo em que vivo me tenha ensinado a olhá-las

melhor. Talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar. (ANDRESEN, 2010, p. 837)

Então, para ter parte desse mundo “de reino”, mundo este que cravara de tradição, de possibilidade de construção, ela leva consigo mesma uma ânfora, parte dele, esse símbolo de união e partilha com o universo:

É por isso que eu levo a ânfora de barro pálido e ela é para mim preciosa. Ponho-a sobre o muro em frente do mar. Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas. Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro mortal da eternidade. (ANDRESEN, 2010, p. 838)

O outro local, no entanto, o mundo exterior no qual grassa o sol, “pode ser um habitat mas não é um reino” (ANDRESEN, 2010, p. 838). Este é passível de ser conquistado a partir da “aliança que cada um tece” (ANDRESEN, 2010, p. 838), na construção de algo que se consiga realizar com base em um tipo de pureza na natureza, “nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégãõ” (ANDRESEN, 2010, p. 838).

Enfim, a construção de algo fundamental, que neste primeiro texto “Arte Poética” se coloca, tem eco na arte que a poeta afirma que “seja / A verdade do teu inteiro estar terrestre”.

Como exemplo, no poema “A casa térrea”, a metáfora da construção poética a ser alcançada, com base na verdade interior, será a partir de tal casa “na planície costeira / A meia distância entre montanha e mar” a ser construída “a partir do fundamento” (ANDRESEN, 2010, p. 628).

“ARTE POÉTICA II”

Por outro lado, nesse texto “Arte poética”, a autora afasta a ideia de que a poesia lhe pedisse “uma ciência”, “uma estética” ou “uma teoria” (ANDRESEN, 2010, p. 839). Nem mesmo “uma especialização” poderia a ela pedir a poesia, pois “a sua arte é uma arte do ser” (ANDRESEN, 2010, p. 839). É como se a poeta simplificasse ao mínimo a sua concepção de poesia: ser, no mundo, estar; entretanto, nisto reduzindo-se ao essencial.

No poema “Homero” (ANDRESEN, 2010, p. 814) vemos essa noção sintética de poesia alicerçada na vida concreta face a face à consciência do estar no mundo. Deve-se, portanto, “escrever o poema” como? A resposta, em quatro versos livres, três deles em anáfora (com a repetição do início de verso em “Sem que”) reúne em especial quatro elementos: natureza, pensamento, homem, vida:

Escrever o poema como um boi lavra o
campo
Sem que tropece no metro o pensamento

Sem que nada seja reduzido ou exilado
Sem que nada separe o homem do vivido
(ANDRESEN, 2010, p. 814)

Como é “Sem que nada separe o homem do vivido” que o poema procura ser escrito, bem entendemos que a poesia a ela, poeta, pede “uma obstinação sem tréguas, densa e compacta” (ANDRESEN, 2010, p. 839). Mais, a poesia requer da autora não só uma parte, como uma totalidade de si mesma, toda a sua vida atenta, uma lealdade profunda, e mesmo um tipo de consciência que ultrapasse sua razão (daí insistirmos na dualidade de sua arte poética, que se explica racional e ao mesmo tempo a ela resta uma porção de “mistério”; sendo estes dois elementos intercalados como uma dança nos textos se repetindo):

Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. (ANDRESEN, 2010, p. 839)

Voltando ao que dissemos, sobre as qualidades subjetivas de sua poética em conjunto com uma objetividade de motivos, para Sophia de Mello Breyner Andresen, em sua

segunda arte poética a poesia é a sua “explicação com o universo”, “convivência com as coisas” e “participação no real” (2010, p. 839). Assim, ainda, para a poeta, o poema “não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta”, aqui colocada na enumeração de elementos, procedimento que também ocorre em diversos poemas, como, por exemplo no citado anteriormente: “ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão” (ANDRESEN, 2010, p. 839).

Essa porção de racionalidade inerente à sua poesia é palpável no seu artesanato que molda a linguagem para a feitura do objeto poético, resultando em uma materialidade exterior, decalcada do real. Essa arte requer “especialização, ciência, trabalho, tempo e uma estética”, sendo que as palavras não são escolhidas segundo algum tipo de beleza, mas “pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo poder poético de estabelecer uma aliança” (ANDRESEN, 2010, p. 840)⁸. Assim, quando isto é afirmado, reitera-se que as

8 Lembre-se que tal “aliança” se remete àquela do texto “Arte poética I” (ANDRESEN, 2010, p. 838). Igualmente, assinala-se que os cinco textos, apesar de parecerem plenamente distintos em seu conteúdo, ainda assim, com sua carga de originalidade, discursam sobre um mesmo assunto, em última instância, como se foram paráfrases com novos sentidos somando-se a cada novo movimento. Ou seja, a realidade poética, a arte poética, da autora é uma e é uma, o que vemos são variações sobre o mesmo tema; como um tema musical ao qual são acrescentadas variantes no decorrer de seu desenvolvimento.

palavras que o poeta diz “nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas” (ANDRESEN, 2010, p. 840).

A essas ideias já expostas em parte na primeira arte poética (realidade, aliança, reino), acrescenta-se, ou melhor, esmiúça-se, a noção da poesia como presságio, como marca, como premonição: “E no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida” (ANDRESEN, 2010, p. 840).

“ARTE POÉTICA III”

Dedica-se em sua maior parte o terceiro texto à importante requisição do real e os procedimentos que daí derivam em sua poética: manipulação do que é concreto e objetividade do olhar. A descoberta da presença da realidade é contada rememorativamente, a partir da lembrança de um quarto, frente ao mar, onde havia “poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha” (ANDRESEN, 2010, p. 841).

Tal descobrimento é colocado em termos pragmáticos, como “nada de fantástico”, “nada de imaginário”, apenas o próprio real como algo que se elevava a partir do mar, brilhante, da maçã, encarnada: “uma felicidade irrecusável, nua e inteira” (ANDRESEN, 2010, p. 841). A isso, a poeta chama de “objectividade do meu próprio olhar” (ANDRESEN, 2010,

p. 841). Em “No poema”, o qual entendemos especialmente corroborar com essa “Arte poética”, a autora desenvolve esse seu posicionamento de decalcar, transferir com a segurança de eternidade, rigor e clareza de sua literatura as possibilidades vulneráveis para si visíveis:

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso
Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa.
(ANDRESEN, 2010, p. 405)

Há a afirmação objetiva e pessoal de que “sempre a poesia foi [...] uma perseguição do real” (ANDRESEN, 2010, p. 841)⁹. E Sophia de Mello Breyner, ao explicar que a sua poesia circunda, delimita uma porção de real, tornando-a um fragmento, ainda assinala que a relação que tece com cada um deles tem a justeza que deve ser levada para a relação com o homem:

Um poema foi sempre um círculo traçado à
roda duma coisa, um círculo onde o pássaro
do real fica preso. E se a minha poesia, tendo

9 Nesse quesito, segundo Felizardo, “Tal efeito acontece, porque Sophia empreende uma mimese dos seres, dos objetos e dos espaços, através de uma completa aderência das palavras aos referentes. É dessa identificação entre signo verbal e coisa que nascerá a clareza, a transparência de seus poemas” (FELIZARDO, 2000, p. 12), e ele acrescenta que “Claro está que tal realismo é apenas aparente. A arte é sempre criação; nunca é o próprio real, mas uma representação, uma ‘mimesis’. O poema de Sophia, portanto, é uma captação do sensível transposta para o universo espiritual da criação humana” (FELIZARDO, 2000, p. 57).

partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. (ANDRESEN, 2010, p. 841)

De forma que, quem enxerga beleza também enxerga, por seu turno, o desigual, o injusto; e, por isso, contempla todo o fenómeno¹⁰. A poeta é levada a “buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia” (ANDRESEN, 2010, p. 841)¹¹, já que a justiça “se confunde com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto” (ANDRESEN, 2010, p. 842).

No poema “A forma justa”, constata-se um desejo permanente de reinvenção do mundo, em versos livres, brancos e levados ao cabo com certa objetividade referencial (“Sei que seria possível construir o mundo justo/

10 Aqui vemos mais uma dualidade nos textos “Arte poética” da autora, esplendor e sofrimento, partes de um mesmo fenómeno: “Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência” (ANDRESEN, 2010, p. 842).

11 “E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética” (ANDRESEN, 2010, p. 841).

As cidades poderiam ser claras e lavadas”; “Cada dia a cada um a liberdade e o reino”; “E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo” (ANDRESEN, 2010, p. 660). E a palavra “justa” é colocada em seu duplo sentido, o de justiça, mas também o de certa, precisa, perfeita. Nesta última acepção, voltamos àquele desejo inicial da poeta em ponderar com perfeição objetiva a realidade em sua poesia, como lemos nos seguintes versos do mesmo poema:

Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo
Por isso recomeço sem cessar a partir da
página em branco
E este é meu ofício de poeta para a
reconstrução do mundo.
(ANDRESEN, 2010, p. 660)

Já o sentido de “justa” como “justiça”, buscado em sua poética, no primeiro caso citado, e voltando ao que já foi dito sobre ele ser um fundamento para Sophia de Mello Breyner, ele se coaduna com a noção engajada da figura do artista. Segundo a autora, “o artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto numa torre de marfim” (ANDRESEN, 2010, p. 842). Seja lá qual for o conteúdo da obra de um artista, e seja lá qual for a sua postura (de recolhimento ou não), se tal obra se pautar em determinados princípios de verdade, congruência, ela poderá influenciar os leitores e,

além disso, ser um chamariz da necessidade da dignidade e da liberdade humana:

O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser. (ANDRESEN, 2010, p. 842-843)

“ARTE POÉTICA IV”

Nessa penúltima arte poética, Sophia incursiona pelas suas reflexões acerca do processo de escrita de um poema singular. O que acontece para um poema alcançar sua materialidade? Como é realizado, ou como ainda não se realizou, o seu ordenamento, a sua estruturação final em versos? E mesmo aquilo que não acontece, ou seja, como seria um estado latente de desejo de escrita? São inquietações como essas que a autora ousa abordar e oferecer as suas respostas, na mesma mescla de objetividade e subjetividade (como uma sensação) na linguagem da qual temos discutido ao longo

dessas artes poéticas. Se lemos nos versos de “No poema”, que “No poema ficou o fogo mais secreto / O intenso fogo devorador das coisas / Que esteve sempre muito longe e muito perto” (ANDRESEN, 2010, p. 360), entendemos que o poema oculto, a se desvendar na escrita, tem a qualidade ambígua de estar distante, mas também próximo.

Comparamos essa estrutura com uma escultura que, estabelecida, não fora mais do que “descoberta” por um escultor, como se estivesse desde sempre inerente, dentro, da pedra, do metal, ou de outra matéria a ser esculpida. Como diz a autora nesse quarto texto de arte poética, “O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado)” (ANDRESEN, 2010, p. 844). Ao rememorar como encontrou a poesia, encontramos um certo caráter sonhador, intuitivo – os poemas seriam como que entidades existentes por si próprias, a espera de transcrição¹².

Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. (ANDRESEN, 2010, p. 844)

12 “Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever” (ANDRESEN, 2010, p. 845).

Por sua vez escrito, resta ao poema a sua organização, e, quando mais se torna necessário, uma ordenação: “algumas vezes o poema aparece desarrumado, desordenado, numa sucessão incoerente de versos e imagens. Então faço uma espécie de montagem em que geralmente mudo não os versos mas a sua ordem” (ANDRESEN, 2010, p. 845). A poeta assinala que, esse processo só é feito depois de o poema “se ter dito até ao fim”, pois, se toca “a meio o poema”, “nas minhas mãos desagrega-se” (ANDRESEN, 2010, p. 845).

Ao final, fala-se também da não escrita, ou seja, quando não surge um poema, “o branco do papel torna-se hipnótico” (ANDRESEN, 2010, p. 845)¹³, e se instaura um sentimento de que, apesar do vazio, há uma potencialidade de ação criativa a ser preenchida:

Algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um “estado de escrita”. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina. E há uma espécie de jogo com o desconhecido, o “indito”, a possibilidade. (ANDRESEN, 2010, p. 845)

“ARTE POÉTICA V”

O último texto “Arte poética” relaciona três pontos principais, que conjugam a especificidade da *situação* em

13 Cf. os versos: “Poema de geometria e silêncio/ Ângulos agudos e lisos/ Entre duas linhas vive o branco” (ANDRESEN, 2010, p. 849).

que se encontram poeta e poema. O poeta como um ser no anonimato, “despersonalizado”; o poema perpétuo, contínuo; e a modalidade de ligação entre ambos. Ou seja, temos aqui duas componentes, poeta e poema, e veremos qual ferramenta, qual condição, ou condicionamento, é capaz de uni-los. Uma possível resposta dessa poeta a isso também se encontra em seu poema “O dia”: “Passa o dia contigo / Não deixes que te desviem / Um poema emerge tão jovem tão antigo / Que nem sabes desde quando em ti vivia” (ANDRESEN, 2010, p. 849).

Sophia de Mello conta na “Arte poética V” que, em sua infância¹⁴, antes de ser alfabetizada, aprendeu “um antigo poema tradicional português, chamado *Nau Catrineta*” (ANDRESEN, 2010, p. 848). O ponto crucial é que ela não sabia, tão criança, que os poemas eram mesmo escritos por pessoas, “mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio” (ANDRESEN, 2010, p. 848). Nesta lembrança da infância relacionada à poesia, a qual se alinha e se coaduna com a maturidade poética,

14 A respeito dessa questão da infância como marcante no modo de encarar a criação poética, Silva sustenta que “essa forma de escrever poemas, que Sophia identifica a uma herança de sua infância, tem origem no modo como os gregos concebiam a criação poética: os poetas e adivinhos transmitiam aos homens o que lhes havia sido revelado pelos deuses ou pelas musas. Um verso porém marca a sua distância da Grécia: “*como se os deuses o dessem*” (grifo nosso). Esta poesia busca resgatar a presença dos deuses, num tempo que sabidamente é o do exílio deles. Como Hölderlin, Sophia se sabe poeta em tempos de indigência” (SILVA, 2007, p. 17-18).

deve-se dizer, e mesmo com sua arte poética, ainda relembra que:

Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si. [...] No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização. (ANDRESEN, 2010, p. 848)

Portanto, o que une poeta e poema, o que possibilita ao poeta a audição do poema¹⁵, ou *transcrição* do poema, é a união de três necessidades: o silêncio, o vazio e a despersonalização. No poema “No deserto”, que descreve o embate da poeta com ela própria (“metade de mim cavalo de mim mesma eu te domino / Eu te debelo com espora e rédea”) (ANDRESEN, 2010, p. 482), em busca de liberdade e uma unidade, vemos a conjunção da poeta com ela própria,

15 A busca pelo real, assim como a audição e consequente transcrição do poema nele inscrito, em Sophia de Mello Breyner, é suscitada por Silva nos seguintes termos: “A partir dessa ‘perseguição do real’ surge a definição do poeta como escutador, do fazer versos como estar atento, da escrita do poema como ‘caçada no quarto penumbroso’, todos esses modos de conceber o fazer poético repetidos ao longo da obra de Sophia e enraizados na tradição grega, que ela recupera à maneira dos românticos, em particular dos alemães”.

Silva aproxima a atenção do poeta em busca do poema com uma dita concepção romântica ao afirmar que “Um dos principais teóricos do romantismo alemão, Friedrich Schlegel, num de seus fragmentos afirma: ‘Assim como uma criança é, na verdade, algo que se quer tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que se quer tornar obra de arte.’ Segundo Sophia, herdando a concepção romântica, bastaria estar atenta para ouvir o poema” (SILVA, 2007, p. 17).

no vazio do deserto: “Para poder soltar-te livre no deserto / Onde não somos nós dois mas só um mesmo” (ANDRESEN, 2010, p. 482).

E esse deserto “limpo com seu perfume de astros”, uma “grande claridade limpa” (ANDRESEN, 2010, p. 482), em que o poeta deve estar solto, é o próprio lugar do qual se destaca o poema, pois é o “espaço interior de cada poema” (ANDRESEN, 2010, p. 482). Portanto, vemos uma simbiose entre poeta e poema, como se habitassem em um mesmo espaço. Os dois últimos versos do poema, assim como essa arte poética da autora, corroboram com tal interação, com tal convivência, por meio da qual se encontra o chamado “poema imanente”, latente de encontrar materialidade, que é “luz e fogo perdidos mas tão perto” (ANDRESEN, 2010, p. 482).

CONCLUSÃO: UM PENSAMENTO DE POESIA EM SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Retomando os principais pontos que compreendemos das “Artes poéticas” de Sophia Breyner, o texto “Arte poética I” instaura um momento da memória como essência de uma poética, metaforizada em um objeto em uma loja de barro, a ânfora, que remete ao classicismo. Também codifica a presença do eu no mundo como essencial para a construção poética.

“Arte poética II” encara a poesia como uma participação do poeta no real, no concreto, e também a poesia como uma marca própria, um presságio.

Enquanto isso, “Arte poética III” estabelece peremptoriamente a presença do real como algo sereno, inexorável, sedutor, o que é descrito na visão de uma maçã e do mar como primeiros elementos de caída de consciência dessa mesma presença. Ainda, ressalta-se a objetividade do olhar para a poesia. Importaneamente, coloca-se o fato de que o poeta vê todo o fenômeno, tendo como partes o esplendor e o sofrimento; e, sendo assim, o poeta busca a justiça, que é tida como um elemento fundamental de toda a obra poética. De modo que, devido a isto, o artista é um ser que tem a possibilidade de influenciar a vida e o destino dos outros.

“Arte poética IV”, por sua vez, focaliza a singularidade do poema e seu processo de escritura. Um poema, afinal, apenas deve ser encontrado? Situação complementar ao texto de número V, que fala sobre o “poema imanente” (ANDRESEN, 2010, p. 848), que aguarda para ser feito. E, ainda, diz sobre o lugar vazio e silencioso como preparação do poeta, este também anônimo, despersonalizado, na feitura do texto.

Se na *Arte Poética* de Horácio havia como objetivo a formulação de regras para a poesia dramática, com a exposição de seu ideário sobre a poesia, a criação literária e a formação do poeta, e procurando aconselhar tecnicamente poetas iniciantes, por sua vez renovando o pensamento aristotélico e influenciando outros autores, como vimos, a poética também pode ser tratada, sobretudo contemporaneamente, mesmo que sob influência desses autores fulcrais, como uma matéria mais livre, na qual podem se dispor os desígnios estéticos de um autor ou grupo, relacionados à literariedade da obra em questão.

No caso dos cinco textos “Arte poética”, da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, há uma série de explicações sobre suas razões poéticas, e se há um tom por vezes vaporoso, enigmático, reverberante, circular e literário nesses textos, com lembranças sobre a infância, pequenas narrativas ou elucubrações, isso cria um contraponto singular e inusitado com a explicação de objetividade e racionalidade instada como uma procura desenfreada pela realidade em seus poemas. Tal busca sugere a concepção de mimese, de imitação verossímil da natureza, princípio fundamental da estética aristotélica e clássica, muito embora não seja tal conceito colocado de forma clara e nominal¹⁶.

16 Sobre as apropriações diversas da cultura clássica, afirma Rebello de forma ampla que “A cultura ocidental emprega e empregou, nas inúmeras recepções da Antiguidade, o legado clássico como parâmetro para suas próprias formas de representação. A compreensão e

Nesse sentido, Felizardo afirma que:

A poesia de Sophia, portanto, afirma um neo-classicismo, uma nova vertente da arte como *mimesis* do real. Nesse aspecto, tal motivação pelo mundo concreto teria raízes no parnasianismo, escola literária cujos autores tinham como obsessão descrever o mundo dos objetos. Todavia, assim como João Cabral, Sophia irá divergir dos postulados dessa escola ao tramar uma obra poética de forte preocupação social e ética. (2012, p. 14)

De fato, junto a essa, digamos, preocupação com o real, deveras tangível no poema, que, no entanto, entendemos como colocada na maior parte dos textos em questão da autora de um modo mais sutil, enigmático, sondando o imperscrutável e a princípio vaporoso aparecimento do texto literário a partir dos esforços do poeta, a preocupação social também se coloca presente, já que é ponderada a poesia acerca de seu entendimento, a respeito de como a realidade nela é rebatida de maneira total. E, se a poeta Sophia de Mello quer ver todo o fenômeno da realidade, e assim o sofrimento irá emergir, por conseguinte, haverá uma busca por justiça, tornando-se o poeta como um ser atento aos acontecimentos desenrolados na sociedade.

utilidade que se dá aos *estudos clássicos* não é a mesma em momentos sucessivos da história, muda no mesmo passo em que muda a compreensão que temos de nossa própria cultura, no mesmo passo em que mudam as instituições e o todo da sociedade” (REBELLO, 2014, p. 274).

Abrangendo aquilo que a poeta, assertivamente, sabe, e então descreve, assim como aquilo que ela intui e presente acerca da criação literária e do seu resultado – o poema –, os textos “Arte poéticas” têm muita liberdade em sua escrita deliberada e imaginativa. Sem a inserção de conceitos fechados, estanques, nem regras, eles são deveras pessoais, fluidos e mensageiros de lembranças, de infância, ensejam reflexões e questões sobre processo criativo. Ainda que ao mesmo tempo propiciem uma essência inteligível para o intangível, não se abstêm de chamar a atenção para o que lhe foge de explicação e parecem procurar ir até um limite da escrita descrita de um pensamento.

Portanto, temos uma poética que, como vimos em suas convicções, assenta-se fundamentalmente na vontade de intersecção da realidade, na sua transcrição em termos a princípio objetivos por meio do objeto poético, e em sua reflexão social tendo em vista ser este um objeto multifacetado, ao qual o poeta não pode se furtar em não concebê-lo como tal. Em contraponto à racionalidade deliberada de tais posições vigorosas, de como o seu poema é (ou como ela quer que ele seja) unem-se elementos ligados ao mundo da infância e uma tonalidade onírica para lidar com a subjetividade e o esfumado entendimento da

criação poética em si mesma, ou seja, como o poema *se faz*, mesmo sendo colocado como algo que é ofertado quase que miraculosamente diante da atenção irrestrita do poeta.

Tendo isso em consideração, a poesia prescinde de um retorno do poeta a si, a poesia pressupõe um estado de pureza tal que nele, nesse “espaço interior de cada poema”, a presença do próprio poeta se torne imprescindível apenas da sua, desenvolvimento dos adereços, “no deserto limpo com seu perfume de astros/ na grande claridade limpa do deserto” (ANDRESEN, 2010, p. 482). É como se a autora pairasse reflexivamente por entre a prosa de seus textos de “Artes poéticas”, circularmente, oscilante, bordejando seus temas de eleição e discorrendo, pela originalidade de sua poética de contrários complementares, sobre o impalpável e o sensível, interioridade e exterioridade do poema.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Artes poéticas. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Carlos Mendes de Sousa (Ed.). Lisboa: Caminho, p. 835-844, 2010.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Carlos Mendes de Sousa (Ed.). Lisboa: Caminho, 2010.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTE POÉTICA. *Ciberdúvidas da língua portuguesa*. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/arte-poetica/23069>. Acesso em: 16 de nov. de 2020.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da Retórica Antiga. *In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BERRETTINI, Célia. Prefácio. *In: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. A Arte Poética*. São Paulo: Perspectiva, p. 7-13, 1979.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COSTA, Erik Gontijo. Poema do pensamento: as “Artes poéticas” de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 25-41, 2018.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. *O lugar do ser: espaço e lirismo em Sophia de Mello Breyner Andresen*. Orientadora: Raquel de Sousa Ribeiro. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-20082012-120435/publico/2012_AlexandreBonafimFelizardo_VRev.pdf. Acesso em: 16 de nov. de 2020.

OLIVEIRA, Emília M. Rocha de. A “Arte Poética” de Horácio por Pedro José da Fonseca. *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*, Aveiro, n. 2, p. 155-183, 2000.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. *In: ARISTÓTELES. Poética*. 6. ed. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

RABELO, Maria Sonilce Nunes Caetano. *O Mar em Sophia: Poética, Tempo e Memória*. Orientador: Fernando Segolin. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

REBELLO, Lúcia Sá. *Ars Poetica de Horácio: o texto original. Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 56, p. 259-277, jan.-jun. 2014.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a*

tradição moderna. Orientadora: Cleonice Seroa da Motta Berardinelli. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

Elisa Andrade Buzzo

Mestre (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – FLUL).

Doutoranda (FLUL).

<http://lattes.cnpq.br/3826891172844308>

<https://orcid.org/0000-0002-0334-9764>

elisakrone@campus.ul.pt

A VESTAL E O IMANE: DESDOBRAMENTOS LITERÁRIOS DO FEMININO NARCÍSICO E CONFSSIONAL NA OBRA E NA BIOGRAFIA DE FLORBELA ESPANCA, ESCRITORA MODERNISTA PORTUGUESA

Zilda de Oliveira Freitas

Resumo: Este artigo apresenta uma análise crítica e reflexiva sobre a produção literária e a biografia da escritora portuguesa Florbela Espanca, a partir da representação do feminino como uma *vestal* e da heroicização do masculino como um *imane*, no contexto modernista europeu, considerando as reminiscências do espectro mítico narcísico. Fundamenta-se teoricamente o presente texto em ponderações sobre o modernismo lusitano, publicadas por estudiosos como A. Amora e D. Vila Maior, os mitólogos M. Eliade e T. Bulfinch, além de pesquisadores e biógrafos, como A. Bessa Luís, Maria L. Dal Farra, N. Correia e outros leitores da obra florbeliana.

Palavras-chave: Modernismo. Literatura. Narcisismo. Florbela Espanca.

Abstract: This article presents a critical and reflective analysis of the literary production and biography of the portuguese writer Florbela Espanca, based on the representation of the feminine as a *vestal* and the heroicization of the masculine as a *imane*, in the european modernist context, considering the reminiscences of the mythical spectrum narcissistic. The present text is theoretically based on considerations about lusitanian modernism, published by researchers such as A. Amora and D. Vila Maior, the mythologists M. Eliade and T. Bulfinch, as well as researchers and biographers, such as A. Bessa Luís, Maria L. Dal Farra, N. Correia and other readers of the florbelian work.

Keywords: Modernism. Literature. Narcissism. Florbela Espanca.

INTRODUÇÃO

A obra da escritora portuguesa Florbela Espanca vem sendo muito divulgada ao público brasileiro nas últimas décadas. Ressaltarei a contribuição do cantor brasileiro

Raimundo Fagner, que em 1981 musicou poemas em seu álbum *Traduzir-se*, comercializado com sucesso na Europa e América Latina. Encontra-se na primeira música do álbum os versos de “Fanatismo”¹, soneto de Florbela Espanca, publicado em 1923, no *Livro de Sóror Saudade*. A excelente recepção incentivou o cantor a musicalizar no ano seguinte outros poemas florbelianos, como “Tortura”² e “Fumo”³. Em 2000, Fagner converteu em música também o “Soneto I/Chama quente”⁴. Do *Livro de Sóror Saudade*, Fagner gravou ainda “Frieza”, soneto de Florbela Espanca cantado em dueto com Amelinha. Em outro dueto, desta vez com a cantora espanhola Ana Belén, Fagner gravou “Impossível”, último soneto florbiliano incluído no *Livro de Mágoas*. A partir do sucesso de Fagner e da aceitação pelo público, nos anos seguintes Zeca Baleiro⁵, Zé Ramalho⁶, Cauby Peixoto⁷ e diversos outros cantores brasileiros regravaram os versos de Florbela Espanca musicalizados por Fagner⁸.

1 Empregaremos itálico para título de livros e aspas baixas para contos e poemas.

2 Publicado por Florbela Espanca no *Livro de Mágoas*, em 1919.

3 Soneto que também integra a obra supracitada *Livro de Sóror Saudade*, de 1923.

4 Publicado por Florbela Espanca na obra *Charneca em Flor* em 1931, mas Fagner incluiu o título “Chama quente”.

5 Dueto com Fagner em “Fanatismo”.

6 Emprestou sua voz a “Fanatismo”.

7 Interpretou o soneto florbiliano “Tortura”.

8 As músicas mencionadas estão disponíveis no YouTube.

No entanto, a produção literária de Florbela Espanca não se compõe apenas de sonetos. Publicou contos, cartas, diário e uma vasta obra em quadras e outros formatos poéticos. Disponíveis em antologias organizadas por M. da Graça O. Martins, Maria Lúcia Dal Farra e muitos outros, a obra florbeliana motivou leituras poéticas como fazem Natália Correia e Agustina Bessa Luís, além de cuidadosas pesquisas acadêmicas, que deram origem a dissertações e teses sobre Florbela Espanca, publicadas em vários países nas últimas décadas.

Utilizaremos algumas destas contribuições para fundamentar teoricamente nossa leitura pessoal sobre a autora, a partir da construção de um par antitético entre a vestal e o imane, para buscar surpreender os desdobramentos literários do feminino narcísico e confessional na obra de Florbela Espanca, escritora, diva e personagem do cenário modernista europeu.

A VESTAL: INTANGÍVEL, SEDUTORA E DRAMÁTICA

A vestal é uma sacerdotisa que (re)vela e preserva em si o fogo sagrado feminino da deusa romana Vesta⁹. Desejada por Apolo, Netuno e tantos outros, Vesta implorou ao pai

9 Correspondente a Héstia na mitologia grega. Etimologicamente a palavra vestal teria a origem latina *vestalis*, aquela que serve a Vesta: “Em seu templo, ardia constantemente um fogo sagrado, sob a guarda de seis sacerdotisas virgens, as Vestais” (BULFINCH, 2000, p. 17).

Júpiter que resguardasse sua castidade. Portanto, podemos interpretar no mito que a deusa recusa à gratificação sexual convencional, pois recusa a entrega do seu corpo a deuses ou a homens. Neste sentido, é uma ressonância do mito de Narciso¹⁰, que veremos adiante. A vestal, mulher labareda que serve a Vesta, não serve a ninguém mais além de si mesma e suas iguais, no espelhamento narcísico do sujeito desejante e insatisfeito.

A escritora Florbela Espanca pode ser compreendida como uma vestal desmedida e teatralizada, que, de acordo com a sua biógrafa Agustina Bessa Luís, é uma mulher “introvertida, quase diremos com as características do tipo mais parcialmente descrito. Como acontece com este carácter, a nota humana é muitas vezes desmesurada e irracional” (BESSA LUIS, 1984, p. 12).

Muitos leem a obra florbeliana como depoimento e registro psíquico da autora enquanto sujeito desejante. A intrincada “relação arte-vida” (VILA MAIOR, 1996, p. 191), que constitui a literatura confessional, pode nos conduzir ao entendimento da sua produção literária como essencialmente

10 Para a compreensão do mito de Narciso na literatura e na sociedade modernista, retomamos aqui as reflexões de Raísa Cavalcanti: “O termo narcisismo foi inicialmente usado por Paul Nacker, em 1899 para descrever um estado de auto-erotismo no qual a pessoa toma o próprio corpo como objeto de interesse e de gratificação sexual. [...] Narciso está exatamente na fronteira do plano arquetípico para o plano pessoal. Ele simboliza a passagem da vida arquetípica para a vida pessoal histórica” (CAVALCANTI, 2003, 29).

autobiográfica e delirante, em trechos como os seguintes: “...sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela! Gostaria de endoidecer” (ESPANCA, 1982, p. 45); ou “Eu seria outra, outra, outra!” (ESPANCA, 1982, p. 45-46). Em tom confessional, escritos predominantemente em primeira pessoa e em discurso autoral livre, os textos de Florbela Espanca podem se assemelhar ao pensamento do escritor modernista português Fernando Pessoa, quando reflete sobre a sua performance de poeta solitária e neurastênica, como seu contemporâneo: “Viver é não saber que se vive. Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e neurasténicos” (ESPANCA, 1982, p. 53.). E mais claramente: “Está escrito que hei-de ser sempre a mesma eterna isolada... Porquê?” (ESPANCA, 1982, p. 57).

Entretanto, a obra florbeliana não se apoia na produção literária de Fernando Pessoa ou de quem quer que seja. Gigante que sobe em seus próprios ombros, refletidos narcisicamente diante de si, através do seu modo independente de ser e ver sua contribuição para a literatura modernista portuguesa, a autora se irmana aos melhores escritores do século XX, como uma vestal entre vestais. Um estudo completo sobre Fernando Pessoa e Florbela Espanca no cenário das vanguardas lusitanas deveria ser realizado.

Ressaltamos que a ficcionalização da realidade pode ser o elo reminescente entre ambos, pois o alheamento de si e, sobretudo, no processo de interação social fragiliza e estilhaça o sujeito modernista, que encontra no gesto da escrita a possibilidade de construir ou reconstruir a realidade à sua maneira, como observa Paes:

Pelo seu poder vicariante, a ficção tem inclusive um efeito pedagógico sobre nós quando mostra, num exemplário tão rico quanto o da própria vida, a multiplicidade de dilemas e opções, de possibilidades e limites de ação com que se defronta a cada passo, múltipla também, conquanto una, a condição humana, promovendo com isso, para usar a frase flaubertiana, uma espécie de educação sentimental nossa para a vida fora das páginas do livro. (1990. p. 7)

Se a ficção promove a educação sentimental para além da literatura e “A arte não tem que copiar o mundo, mas recriá-lo” (MALRAUX apud BARROSO, 1998, p. 17), é compreensível que muitos entendam a obra florbeliana como a autobiografia de uma vestal, súdita apenas de si mesma e de outras iguais, em textos-espelhos, autobiográficos e narcísicos.

Lembra-nos Luis Alberto Brandão que “o texto literário [...] é tão mais vinculado à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; que é tão mais penetrante e

abrangente quanto mais aberto e especulativo” (BRANDÃO, 2005, p. 9). Afirma ainda o autor que “O caráter paradoxal da experiência literária se explica pelo fato de esta tornar possível o questionamento da oposição entre real e ficcional” (BRANDÃO, 2005, p. 9-10). Parece-nos ser extremamente sutil a fronteira entre real e ficcional no que se refere à travessia literária de Florbela Espanca¹¹, o que muitas vezes lhe confere o *status* de personagem¹² ou *persona* literária¹³, paralelo à condição de mulher e escritora¹⁴. No excerto abaixo, Martins destaca a identificação absoluta de Florbela Espanca com sua obra:

“Isto o confirmam a vida e a obra de uma das figuras mais complexas e igualmente fascinantes das letras portuguesas: Florbela Espanca, sobre a qual se afigura óbvia a constatação de que os limites entre o mundo por si recriado, em verso e em prosa, e a sua vida são bastante ténues, se não arbitrários. Quer isto dizer que os dois planos não somente se interseccionam, mas, acima de tudo, se (con)fundem [...]. E, fundamentalmente, Florbela é a sua obra, num acto de identificação absoluta. (MARTINS, 1990, p. 5)

11 De acordo com Agustina Bessa Luís, “Para ler a prosa de Florbela Espanca é preciso conhecer a mulher” (BESSA LUÍS, 1981, p. 16).

12 Personagem, persona ou entes ficcionais, como conceitua Brait (2006, p. 40).

13 Leia-se a *persona* literária de Florbela Espanca em Dal Farra (2007, p. 41).

14 “Uma das conclusões possíveis sobre esta problemática é a de que se a obra de arte é ficcional, não menos verdade é, no entanto, que o mundo sugerido pelo artista é uma recriação pessoal e individualizante do real em que aquele se insere e é uma projecção do seu próprio ideário de valores e de conceitos” (MARTINS, 1990, p. 5).

Esclarece Amora que “Todos nós, que não somos escritores, temos a ideia de que um poeta [...] é uma pessoa, não apenas diferente de nós, pelas virtualidades criativas, mas também *sui generis* ou incomum no comportamento” (AMORA, 1970, p. 111). Indubitavelmente o comportamento social da mulher Florbela Espanca parece *sui generis* ou incomum, sobretudo teatralizado, pois apresenta o seu corpo que “só é construído para ser visto. É teatralizado ao mais alto grau” (MAFFESOLI, 1996, p. 38). Psicologicamente um complexo quadro exibicionista e depressivo¹⁵ parece justificar os desdobramentos literários de Florbela Espanca, na busca pela construção de uma *persona* mítica, dramática como uma diva¹⁶, o que é facilmente perceptível a seus contemporâneos, biógrafos e leitores. Acredita M. da Graça Orge Martins que Florbela Espanca dramatiza seus males na vida e na obra, para atrair a atenção e seduzir seus interlocutores:

Florbela aproveita e exagera os efeitos das maleitas que a afligem como forma de atrair sobre si todas as atenções, ao ponto de os médicos serem as companhias por si privilegiadas, sendo que eles próprios alimentam e dão cobertura às suas manias e fobias. Alguns estudiosos florbelianos sustentam a tese de que o conto “Amor

15 Florbela Espanca sofria de uma debilitante e insistente depressão nervosa (MARTINS, 1990, p. 7).

16 Escreve Natália Correia: “Bela estende-se na chaise-longue dos seus quebrantos de diva dos versos” (CORREIA, 1982, p. 10).

de outrora” teria como referente o relacionamento da autora com um dos seus muitos médicos. (MARTINS, 1990, p. 7)

No Prefácio à obra florbiana *Diário do último ano*, Natália Correia destaca o comportamento mimético e dramático de Florbela Espanca como uma vestal virgem, pois “Os adereços de sua tragédia têm a futilidade das paixões vãs e fugidias que a consomem” (CORREIA, N., 1982, p. 9). A autora comenta a aparência cênica de Florbela Espanca¹⁷, evidenciada na “barateza das jóias de um guarda-roupa teatral: as pérolas do colar com que, nos lances dramáticos da sua sede de ser única, Bela aperta” (CORREIA, 1982, p. 9-10. Mantivemos a grafia original em ambas as citações). Ainda mais claramente, escreve Natália Correia que “A teatralidade de Florbela é a interpretação genial deste mistério feminino que se desgarrar na gesticulação dramática da poetisa” (CORREIA, 1982, p. 11)¹⁸.

A imagem projetada narcisicamente por Florbela Espanca é de uma sacerdotisa, diva e personagem das histórias

17 Agustina Bessa Luís denomina “culto do traje” à teatralidade na aparência de Florbela Espanca: “Há em Florbela um certo culto do traje: as pérolas, os chapéus, as peles. E não era vaidade. Mas o que são os vaidosos senão os que temem a sua nudez? Os que evitam o retrato da alma para não lhe descobrir tormento e debilidade?” (BESSA LUÍS, 1981, p. 12).

18 Sobre a estética da teatralidade na obra florbiana, Renata Junqueira escreve: “E uma análise cuidadosa do aparato das máscaras, das poses e dos artifícios retóricos na obra de Florbela pode demonstrar que tanto a sua poesia quanto a sua prosa se revestem daquela *teatralidade* que constitui uma das mais importantes características dos movimentos de vanguarda no princípio do século XX” (JUNQUEIRA, 2003, p. 18).

que ela própria narra. E ainda: na leitura da mencionada prefaciadora, Florbela Espanca é uma atriz das cenas criadas e recriadas incessantemente¹⁹ por ela mesma, para atrair a atenção de todos e seduzir o absoluto: “Desprende-se deste diário o aroma das flores e perfumes do camarim em que a atriz se prepara para entrar na última cena: a morte. Bela enfeita-se para seduzir o absoluto (CORREIA, 1982, p. 11). Fato é que o *Diário do último ano* expõe na prosa o que já se reconhecia na obra poética de Florbela Espanca: a expressão literária de uma pretensa virgem inatingível, narcísica e autora de uma lancinante obra confessional, representante modernista que se legitima como sacerdotisa do Eterno feminino²⁰.

Refletiremos no próximo tópico sobre os desdobramentos literários do bestial masculino, heroicizado nas figuras do pai, do irmão Apeles, dos maridos e dos amantes de Florbela Espanca, opondo-se assim o masculino devorador da sua casa-corpo à sacerdotisa mítica e narcísica.

19 Ressalta Natália Correia que “Bela nos vai atraindo para o espetáculo final: a apoteose suicida do seu exibicionismo. Atriz do seu ser mítico de que está assombrada, Bela representa-se como diva do simbolizante feminino” (CORREIA, 1982, p. 9).

20 “Uma poesia maquilhada com langores de estrela de cinema mudo. [...] Uma cadelinha de luxo acarinhada no chá-das-cinco das senhoras do *Modas e Bordados* e do *Portugal Feminino*. [...] Sacerdotisa do Eterno feminino, Florbela automarginaliza-se desses vanguardismos que parecem desmanchar as antiguidades poéticas” (CORREIA, 1982, p. 10).

O IMANE: A REPRESENTAÇÃO DO MASCULINO NO PAI, NO IRMÃO, NOS MARIDOS E NOS AMANTES

O termo imane ou imano parece derivar do latim *immãne*, tendo como significado bestial, imenso e, em última análise, aquele para quem foi atribuído ou acrescentado grande poder. Destacaremos aqui a proximidade do termo com o modelo, o exemplo, o herói das narrativas homéricas, como os personagens Aquiles, Heitor ou Ulisses²¹. A respeito do herói de obras literárias europeias, afirma Mircea Eliade que a pessoa ou “A personagem histórica é assimilada ao modelo mítico (herói etc.)” (ELIADE, 1992, p. 58). De acordo com o mesmo autor, o individual humano cede lugar à idealização do herói descomunal, o exemplar, o empoderado, o engrandecido. Vale lembrar aqui as palavras de Barbara Koltuv sobre a construção da imagem masculina na sociedade ocidental: “Devido à supervalorização cultural do masculino e à desvalorização do feminino, as mulheres frequentemente ficam desapontadas” (KOLTUV, 1997, p. 57). No soneto “Ambiciosa”, Florbela Espanca registra o complexo processo de enamoramento e sucessiva decepção na interação entre a vestal feminina e o imane masculino. A seguir, citaremos apenas alguns versos:

21 Sobre a reminiscência da glorificação do personagem Ulisses no imaginário coletivo português e na obra poética de Fernando Pessoa, remeto à minha análise do poema pessoano “Ulysses”, no livro *A mensagem poética de Fernando Pessoa* (2016).

Para aqueles fantasmas que passaram,
Vagabundos a quem jurei amar,
Nunca os meus braços lânguidos traçaram
O vôo dum gesto para os alcançar...

O amor dum homem? – Terra tão pisada!
Gota de chuva ao vento baloiçada...
Um homem? – Quando eu sonho o amor
dum deus!...

(ESPANCA, 1996, p. 234)

Na obra florbeliana a representação masculina é frequentemente elevada à condição de um herói. Entretanto, o sujeito poético se decepciona em seguida, pois são fantasmas, vagabundos, meros homens quando o sujeito desejante narcísico e insatisfeito sonha com *o amor dum deus*. Afirma B. Koltuv que a mágoa primitiva da mulher inicia no momento do contato com o corpo alheio da mãe, que não pudera ou não quisera amá-la. A frustração e descontentamento gera a busca incessante pelo encontro do amor correspondido: “Naturalmente essas jovens mulheres se voltaram, famintas de amor, para os pais e, mais tarde, para os amigos e maridos, de modo excessivamente compensatório” (KOLTUV, 1997, p. 57). Do embate com o masculino podem surgir novas decepções²², como se constata nos versos florbelianos supracitados. Do mesmo

22 “Consumados a paixão e o desejo, apenas lhe resta a cinza, o resíduo da fruição sexual de todos os seus sonhos em geral e, mais especificamente, a lembrança de um momento inesquecível que a incita a um perpétuo recomeço na eterna procura de breves instantâneos de exaltação. Esta exaltação não advém do amante, mas do sentimento de plenitude alcançado através da consumação dos seus desejos de mulher” (MARTINS, 1990, p. 25).

modo como declara o poeta brasileiro Mário Quintana, posiciona-se Florbela Espanca “Entre os Loucos, os Mortos [...] É lá que canto” (QUINTANA, 2008, p. 28).

Escreve Florbela Espanca sobre o momento de exaustão causada pelos encontros e jogos de sedução do feminino com o imane, os vagabundos, os fantasmas, os loucos e os mortos. Do reflexo no espelho narcísico em que se constitui sua literatura, a escritora extrai inspiração para textos nos quais se define como a Maria das Quimeras, a Princesa Desalento, a Pobrezinha²³. Ávida pela correspondência amorosa, a vestal não se submete, mas ocasionalmente volta a acreditar em um Prince Charmant. Encontra-se diante do imane, que se apresenta como herói, mas o que se percebe não é uma postura submissa como o título do poema “De joelhos” poderia sugerir. Lê-se, ao contrário, a exaltação do sagrado feminino:

De joelhos

“Bendita seja a Mãe que te gerou.”
Bendito o leite que te fez crescer.
Bendito o berço aonde te embalou
A tua ama, pra te adormecer!

Bendita essa canção que te acalentou
Da tua vida o doce alvorecer...
Bendita seja a lua que inundou
De luz, a terra, só para te ver...

23 Título de poesias de Florbela Espanca.

Benditos sejam todos os que te amarem,
As que em volta de ti ajoelharem,
Numa grande paixão fervente e louca!

E se mais que eu, um dia, te quiser
Alguém, bendita seja essa Mulher.
Bendito seja o beijo dessa boca!!²⁴
(ESPANCA, 1996, p. 152)

A consagração do feminino é perceptível no soneto referido, sobretudo no emprego de palavras como Mãe e Mulher, em maiúsculas, além de ama e outras imagens poéticas representativas de feminilidade no campo semântico florbeliano, como lua, terra etc. Muitos textos florbelianos em poesia e prosa possuem a extrema e inegável revalorização do feminino. Lamentavelmente, não poderemos reproduzir todos aqui, e, por isso, utilizamos apenas “De joelhos” para exemplificar.

O par antitético (a vestal e o imane) emerge inicialmente das relações familiares de Florbela Espanca com o pai e o irmão Apeles, ecoando em seus relacionamentos com os maridos e amantes. Os homens “São o ninguém masculino na ordem secreta da Mulher Primordial. É sob este prisma mítico que se ateia o clarão em que Bela, a Bela do baile dos seus fantasmas, nos aparece” (CORREIA, 1982, p. 14). No *Diário do último ano*, livro de Florbela Espanca, “soa a hora marcada para ela entrar na urna de vidro. Poderemos

24 Mantivemos as aspas, grafia e pontuação do poema, publicado em Espanca, 1996, p. 152.

vê-la, então, à transparência” (CORREIA, 1982, p. 14). Como a Bela Adormecida ou a Branca de Neve envenenada, representações do feminino nos contos de fadas europeus, em seu diário, cuidadosamente elaborado em tom confessional, o sujeito poético (d)escrito por Florbela Espanca é a mulher desfalecida na redoma de vidro, em permanente exposição para ser contemplada pelo imane masculino, mas, ainda assim, inatingível. Permanece aquela vestal virgem, pois “Todos os que, devassando-lhe o corpo, não tocam no sacrum da virgindade ôntica do ser feminino” (CORREIA, 1982, p. 14).

A primeira representação do feminino com que Florbela Espanca interage é a mãe subalternizada em uma abstrusa relação com um homem casado, longa relação da qual nascem dois filhos ilegítimos: Florbela²⁵ (8/12/1894) e o irmão Apeles (10/3/1897). Antónia da Conceição Lobo era empregada como criada de servir na casa de João Maria Espanca, que assumiu a paternidade de Florbela somente 19 anos depois do falecimento da escritora já famosa. A mãe de Florbela Espanca experimentou todo o preconceito e rejeição de uma relação adúltera e escandalosa na pequena cidade de Vila Viçosa, em Alentejo, no interior de Portugal. Parece-nos que a mãe dos irmãos Espanca nunca demonstrou ou

25 Batizada como Flor Bela Lobo, adota mais tarde o nome Florbela d’Alma da Conceição Espanca.

pode demonstrar qualquer interesse em educar os filhos, negando-lhes o amor materno²⁶.

Para complicar ainda mais o cenário familiar dramático²⁷, Florbela Espanca foi criada desde a infância por Mariana do Carmo Toscano, esposa do seu pai. Muitos biógrafos de Florbela Espanca afirmam que a consorte sabia dos amores ilícitos do marido e, apesar disso, aceitou os filhos ilegítimos em sua casa. Se assim foi, a outra representação do feminino a qual Florbela Espanca foi exposta desde a primeira infância era igualmente subalternizada: a mulher estéril que acolhe (voluntariamente ou não) os filhos do imane.

A vida pessoal de Florbela Espanca foi extremamente conturbada e psicologicamente marcada pela depressão desde a infância e pelo interminável escândalo familiar. Os seus sucessivos casamentos²⁸, pedidos de divórcio, amantes²⁹

26 M. das Graças Orge Martins é uma das pesquisadoras que estudou as complexas relações familiares de Florbela Espanca e afirma: “Florbela jamais conheceria o amor da sua mãe natural” (MARTINS, 1990, p. 6).

27 A respeito da dinâmica familiar florbeliana, recuperamos aqui as ideias de L. Elia: “sem a ordem familiar e social, o ser da espécie humana morrerá. A essa condição Freud deu o nome de desamparo fundamental (*Hilflosigkeit*) do ser humano, que exige a intervenção de um adulto próximo (*Nebenmensch*) que penetre a *ação específica* necessária à sobrevivência do ser humano desamparado” (ELIA, 2010, p. 39, grifos do autor). Os irmãos Espanca viveram sem amor e reconhecimento familiar durante toda a vida.

28 Florbela casou-se com o professor Alberto de Jesus Silva Coutinho (1913-1920), enquanto a escritora cursava Letras e Direito, em Lisboa. No ano seguinte casou-se com seu amante António Guimarães (1921-1925), alferes de Artilharia. Seu terceiro e último marido foi o médico Mário Lage (1925-1930).

29 Casou-se com um deles, António Guimarães, depois do divórcio escandaloso com Alberto de J. S. Coutinho, por abandono de lar.

e gravidez interrompida³⁰ geraram muitos questionamentos na sociedade conservadora da época, igualmente atônita com as suspeitas de incesto entre os irmãos Florbela e Apeles. Não encontramos evidência comprobatória e inegável da relação incestuosa entre os irmãos, mas a mera suspeita alimentou boatos que mergulharam o nome Espanca no acervo das polêmicas interioranas. Parece-nos correto o que escreve M. Martins:

Sobre as peculiares relações entre os irmãos Espanca muito se tem especulado e alguns ousaram mesmo insinuar que entre ambos se teria estabelecido uma relação de natureza incestuosa ou que existiria, pelo menos, uma atracção não apenas espiritualmente fraternal, mas também física. Não obstante a especulação antes referida, certo é que a unir Apeles e Florbela existiria sempre um forte sentimento de solidariedade e de cumplicidade. (MARTINS, 1990, p. 6)

Solidariedade e cumplicidade entre irmãos que Florbela Espanca registra ainda melhor em prosa, no excruciante livro *As Máscaras do Destino*, publicado postumamente em 1931. No Prefácio à obra referida, Agustina Bessa Luís escreve que “existe um sentimento muito vivo da recriação da ilusão masculina e, ao mesmo tempo, um sentimento feminino de

30 Florbela Espanca não teve filhos, mas há registro de “gravidez inconsequente” (MARTINS, 1990, p. 7).

culpa” (BESSA LUÍS, 1981, p. 17). São contos florbelianos nos quais as máscaras são depostas, uma a uma. A obra *As Máscaras do Destino* possui dedicatória “A meu irmão, ao meu querido morto”, assim, em letras maiúsculas. Em seguida, Florbela Espanca escreve: “À querida alma irmã da minha, ao meu Irmão” (ESPANCA, 1981, p. 31). E mais claramente: “Mas eu não queria, não queria que o meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas...” (ESPANCA, 1981, p. 32). A extensa dedicatória registra o desamparo, a melancolia e a última decepção de Florbela Espanca com o imane, seu irmão suicida, que partira antes dela³¹.

O artista plástico e tenente Apeles Demóstenes da Rocha Espanca morreu em Lisboa aos 30 anos, quando o avião que pilotava foi arremessado no rio Tejo, em 6 de junho de 1927. Apeles e Florbela Espanca já tinham atentado contra suas vidas anteriormente, sendo registrada em apontamentos médicos a tentativa da escritora em 1928, resultante de uma grave crise de neurose³². Para silenciar os boatos de um pacto

31 Relembramos as palavras de André Malraux, em sua obra *A condição humana*: “Quando dizia que se mataria, não acreditava nisso; mas, já que ela acreditava, ele entrava num mundo onde a verdade não mais existia. O mundo cessara de pensar sobre ele” (MALRAUX, 1998, p. 238).

32 A frágil saúde física e mental de Florbela Espanca é assim descrita por sua biógrafa mais respeitada, Agustina Bessa Luís: “Todas as suas perturbações, a emoção exaltada, o esgotamento, as insónias, a intolerância aos alimentos, às pessoas, ao género de vida, a tuberculose encoberta, as dores de cabeça, as infecções, toda a espécie de repugnâncias físicas e morais, anunciam a instalação de neurose” (BESSA LUIS, 1984, p. 46).

suicida entre os irmãos, além da suposição de uma relação incestuosa, oficialmente, as causas da morte são naturais. “Porém, a esta versão muitos contrapõem a hipótese de suicídio, argumentando com as tendências suicidas da autora que em Agosto de 1928 atentara, pela primeira vez, contra a sua própria vida (MARTINS, 1990, p. 9).

COMENTÁRIOS FINAIS

Florbela tornava-se uma escritora conhecida no cenário modernista português, quando faleceu no ano de 1930, no mesmo dia em que nasceu, 8 de dezembro. Dependente de Veronal, barbitúricos e outros medicamentos, Florbela Espanca pediu para não ser incomodada na noite anterior ao seu aniversário. Foi encontrada morta em seu quarto no dia seguinte, por seu marido e seu médico, Mário Lage. “Se momento algum da sua complexa biografia dispensou polémica, a sua morte não poderia desrespeitar tal princípio”, afirma M. Martins (MARTINS, 1990, p. 9). Não se sabe ao certo quantas tentativas de suicídio existiram, mas irmanou-se também nisso com Apeles que é, além do destinatário da sua obra *As Máscaras do Destino*, o personagem principal do conto “O aviador”: “É um homem. Deixou lá em baixo³³ todo o fardo pesado e vil com que o carregaram ao nascer” (ESPANCA,

33 Mantivemos a grafia original da palavra *embaixo*.

1981, p. 39). Ainda que se recuse o excesso de biografismo³⁴, reconhecemos que o encontro da vestal³⁵ com o imane no contexto familiar e nos relacionamentos com maridos abusivos e amantes oportunistas podem ecoar na escrita melancólica e decadentista de Florbela Espanca, sobretudo nos últimos anos de vida, depois da morte de seu irmão.

Amar um homem é um gesto mágico para Florbela. Ela procura atingir um estado de euforia e de inspiração, através de sucessivos enamoramentos, procurando compensar assim o depauperamento narcísico que um dia não encontrará mais estímulos. (BESSA LUÍS apud ESPANCA, 1990, p. 25)

Em outra obra, esclarece Agustina Bessa Luís que “A poesia, representação simbólica do conteúdo do inconsciente, é afetada” (BESSA LUÍS, 1989, p. 50), pois a arte psicopatológica é uma das reminiscências modernistas da literatura confessional, como o *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa e o *Diário do último ano* de Florbela Espanca. Ressalta M. da Graça Orge Martins que “é este, afinal, o conceito florbeliano de escrita, um acto de descoberta, de amor e de sofrimento, ou, melhor, um tormento delicioso, um “inquieto

34 Abordagem da obra literária a partir da biografia da autora.

35 “Surpreende-se, neste mimetismo mágico, a aspiração a uma concepção imaculada; o cerne inviolável da “amorosa sem luxúria”, da “casta sem formalidades” intangível às posses de este e aquele e o outro e toda a gente” (CORREIA, 1982, p. 14).

inebriamento” (MARTINS, 1990, p. 21). Por conseguinte, o espelho em que se contempla Florbela Espanca seriam seus textos, em desdobramentos literários que refletem o feminino narcísico e confessional, perceptíveis em sua obra e em última análise, igualmente em sua biografia.

REFERÊNCIAS

- AMORA, Antônio S. *Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BARROSO, Ivo. In: MALRAUX, André. *A condição humana*. Tradução e prefácio de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BESSA LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina Editora/Fale (UFMG), 2005.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade das fábulas): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CAVALCANTI, Raíssa. *O mito de Narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Edições Rosari, 2003.
- CORREIA, Natália. In: ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano, seguido de um poema sem título*. Edição fac-similada com Prefácio de Natália Correia. Amadora: Bertand, 1982.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. In: ESPANCA, Florbela. *À margem dum soneto/O resto é perfume*. Posfácio e fixação de texto por Maria Lúcia Dal Farra. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

- DAL FARRA, Maria Lúcia. *In: ESPANCA, Florbela. Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DETIENNE, Marcel. *A identidade nacional, um enigma*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Polla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1992.
- ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário). Organização de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ESPANCA, Florbela. *À margem dum soneto/O resto é perfume*. Posfácio e fixação de texto por Maria Lúcia Dal Farra. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- ESPANCA, Florbela. *As Máscaras do Destino*. Prefácio de Agustina Bessa Luís. 4. ed. Amadora: Bertrand, 1981.
- ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano, seguido de um poema sem título*. Edição fac-similada com Prefácio de Natália Correia. Amadora: Bertrand, 1982.
- ESPANCA, Florbela. *O dominó preto*. Introdução de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo Introdutório, Organização e Notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Introdução por M. da Graça Orge Martins. Lisboa: Ulisseia, 1990.

FREITAS, Zilda de Oliveira. *A mensagem poética de Fernando Pessoa*. Lisboa: Chiado, 2016.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

OSABAKE, Haqira. Prefácio *In: JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

KOLTUV, Barbara B. *A tecelã*. Ensaios sobre a Psicologia Feminina Extraídos dos Diários de uma Analista Junguiana. Tradução de Eliane F. Pereira. São Paulo: Cultrix, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Tradução de Bertha H. Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MALRAUX, André. *A condição humana*. Tradução e Prefácio de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MARTINS, M. da Graça Orge. *In: ESPANCA, Florbela. Sonetos*. Introdução por M. da Graça Orge Martins. Lisboa: Ulisseia, 1990.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: Ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

QUINTANA, Mário. *80 anos de poesia*. Seleção e organização de Tania F. Carvalhal. 13. ed. São Paulo: Globo, 2008.

SILVA, Fabio Mario da. *In: ESPANCA, Florbela. O dominó preto*. Introdução de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Martin Claret, 2010.

VILA MAIOR, Dionísio. *Introdução ao modernismo*. Coimbra: Almedina, 1996.

Zilda de Oliveira Freitas

Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Aberta de Portugal (UAb).

Professora da graduação e Pós-graduação na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) – *campus* Jequié.

Coordena o “Grupo de Pesquisa e Extensão em Literatura” (GPEL) e o Programa Estação da Leitura (Estale), ambos na UESB.

<http://lattes.cnpq.br/0330805407919089>

<https://orcid.org/0000-0002-0865-9489>

zfreytas@uesb.edu.br

DO AMOR E DO DESEJO: SOBRE DOIS POEMAS DE LIA VIEIRA

Henrique Marques Samyn

Resumo: O artigo propõe interpretações para dois poemas de Lia Vieira, uma das mais importantes escritoras negras brasileiras, com largo histórico de contribuição para os *Cadernos Negros* – publicação coletiva de autores negros brasileiros regularmente editada há mais de quarenta anos – e obras selecionadas para antologias publicadas no Brasil e no exterior. As análises propostas, acerca dos poemas “Meu Zumbi” (originalmente publicado em *Cadernos Negros 15*, de 1992) e “Ânsia” (originalmente publicado em *Cadernos Negros 19*, de 1996), tencionam enfatizar o tratamento de dois temas centrais da produção literária de Lia Vieira – o amor e o desejo como expressões de um corpo racializado –, concedendo relevo a aspectos formais e retóricos das composições.

Palavras-chave: Amor. Desejo. Literatura de autoria feminina. Literatura negro-brasileira.

Abstract: The aim of this paper is to present *interpretations of two poems* by Lia Vieira, one of the most important Brazilian black writers, with a long history of contributing to *Cadernos Negros* – a collective publication by black Brazilian authors, regularly edited for over forty years – and works selected for anthologies published in Brazil and abroad. The interpretations of “Meu Zumbi” (originally published in *Cadernos Negros 15*, 1992) and “Ânsia” (originally published in *Cadernos Negros 19*, 1996) aim to highlight *the treatments of two central themes* of Vieira’s literary work – love and desire as expressions of a racialized body –, with an emphasis on formal and rhetorical aspects of the compositions.

Keywords: Love. Desire. Literature by women. *Brazilian black literature.*

PREÂMBULO

Meu propósito neste artigo é apresentar algumas considerações acerca de dois poemas assinados por Lia Vieira:

“Ânsia”, originalmente publicado no décimo nono volume dos *Cadernos Negros* (1996), cuja versão extraio da compilação *Amor e outras revoluções*, organizada por Éle Semog (2019); e “Meu Zumbi”, originalmente publicado no décimo quinto volume dos *Cadernos Negros* (1992). O que tenciono, ao comentar essas duas composições da referida autora – um dos nomes mais importantes da literatura negro-brasileira, como atestam seu largo histórico de contribuição nos *Cadernos Negros*¹, considerando-se inclusive sua presença em coletâneas organizadas pelo coletivo Quilombhoje²; ou a republicação de suas obras em relevantes antologias, publicadas no Brasil³ e no exterior⁴ – é tecer algumas considerações sobre um par de temas centrais de sua produção lírica: o amor e o erotismo. Como evidenciarei ao longo das próximas páginas, esses motivos emergem na poética de Lia Vieira arregimentando questionamentos políticos e ontológicos profundamente enraizados no ideário negro-brasileiro.

1 Contos e poemas publicados em *Cadernos Negros* 14 (1991); *Cadernos Negros* 15 (1992); *Cadernos Negros* 16 (1993); *Cadernos Negros* 18 (1995); *Cadernos Negros* 19 (1996); *Cadernos Negros* 20 (1997); *Cadernos Negros* 22 (1999); *Cadernos Negros* 24 (2001); *Cadernos Negros* 26 (2003); *Cadernos Negros* 28 (2005); e *Cadernos Negros* 42 (2019).

2 Como os volumes *Cadernos Negros: os melhores poemas* e *Cadernos negros: os melhores contos*, ambos de 1998, organizados por Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa; ou *Cadernos Negros: três décadas*, volume igualmente organizado por Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa, publicado em 2008.

3 À guisa de exemplo, cito apenas a antologia crítica *Literatura e afrodescendência no Brasil*, organizada por Eduardo de Assis Duarte e publicada em quatro volumes (2014).

4 À guisa de exemplo, cito apenas a antologia *Moving beyond boundaries*, editada por Carole Boyce Davies e Molar Ogunjipe-Leslie (1995).

SOBRE O AMOR: “ÂNSIA”

Começo propondo alguns apontamentos sobre “Ânsia”, poema originalmente publicado em *Cadernos Negros 19* (1996) – em data posterior, portanto, à da publicação original de “Meu Zumbi”, segunda composição que analisarei neste artigo; contudo, essa é uma ordenação mais conveniente para os fins da minha argumentação. Transcrevo a obra:

Pisca a memória
Imagens de tempos remotos
E também de coisas recentes.
O ar está pesado
tem estado
No mundo lá fora há fome,
não se come.
No mundo cá dentro há cansaço.
Há um medo grande
uma coisa de susto.
Como se fosse acontecer
não brotar nunca mais.
Há algo disforme cá dentro.
Loucura que explode
prestes a estilhaçar/alma de vidro.
Talvez seja a resposta que espero...
talvez seja apenas meu ego,
egocêntrico, egoísta, que,
latejante...
deseja amor.
(VIEIRA, 2019, p. 220)

Nos primeiros versos, importa observar o modo como a evocação da memória institui uma indefinição temporal, ao fazer convergir um conjunto imagético que associa recordações

pretéritas – os “tempos remotos” (v. 2) – e momentos mais próximos do agora – as “coisas recentes” (v. 3). O efeito imediato dessa convergência é o deslocamento da subjetividade lírica para um espaço intervalar, desde um esvanecimento do presente; não obstante, disso deriva um distanciamento em relação à atualidade, fator condicionante para a disposição reflexiva preponderante nos versos seguintes.

Todavia, antes de avançar nos comentários, parece-me relevante enfatizar dois pontos. Primeiro, note-se como isso evidencia o recurso a um expediente retórico, com propósitos estéticos definidos: trata-se de estabelecer um posicionamento definido para o eu lírico, de modo a mobilizar os elementos necessários para a construção da discursividade poética. Em segundo lugar, em termos formais, ressalte-se a estruturação métrica dos versos: o poema se abre com um verso tetrassílabo, de estrutura coriâmbica (o que já institui, em termos rítmicos, um espaço intervalar, pela presença das duas sílabas átonas entre as tônicas); a este, segue-se um par de octossílabos, cuja estrutura não é a mesma – no primeiro, há um iambo seguido por dois anapestos; no segundo, o iambo é deslocado para o centro do verso (o que, no que diz respeito ao ritmo, favorece a sugestão de uma consciência divagante). Perceba-se, em outras palavras, como o domínio

dos recursos próprios da criação poética se faz evidente na construção formal dos versos.

O que encontramos no seguinte trecho do poema, entretanto, não é um pleno afastamento da percepção do tempo presente; o que ocorre, com efeito, é uma suspensão das urgências menores do cotidiano, propiciando uma percepção crítica do mundo. Se, ao afirmar que “[o] ar está pesado” (v. 4), a subjetividade lírica poderia resvalar em digressões solipsistas – acerca, por exemplo, de seu estado anímico ou emocional, em decorrência de quaisquer contingências pessoais –, esse risco não se concretiza, uma vez que a consciência ensaia um movimento excêntrico: menos lhe importa refletir sobre si mesma (isto é: o eu) do que ponderar sobre a realidade exterior (isto é: o mundo). O quinto verso da composição materializa esse deslocamento: se, a princípio, o verso “tem estado” pode parecer acidental ou desimportante, é crucial notar como ele efetiva a compreensão de que o arranjo de circunstâncias ultrapassa a instância individual, remetendo a uma soma de acontecimentos inscritos em um âmbito mais amplo.

Novamente, cabe atentar para o fato de que há uma estruturação formal subjacente: o quarto verso, hexassilábico (“O ar está pesado”), tem uma composição

iâmbica, o que instaura provisoriamente uma constância em termos rítmicos; todavia, trata-se de uma estabilização efêmera, o que já é insinuado pelo quinto verso, que se reduz a um anapesto (“tem estado”). Se o equilíbrio rítmico do conjunto é sustentado pela complementaridade entre as soluções métricas, sobretudo no que tange à transição dos octossílabos para o hexassílabo, o arranjo de iampos e anapestos produz um andamento que preserva o jogo de deslocamentos antes aludido.

No segmento que se estende do sexto ao décimo versos, deparamo-nos com uma contraposição entre dois âmbitos: de um lado, o polo objetivo; de outro lado, o polo subjetivo. O primeiro polo (v. 6-7) figura o espaço exterior, representado pelo mundo, conforme evocado pela consciência: “No mundo lá fora há fome, / não se come”. Destaco, em primeiro lugar, a importância retórica perceptível em duas construções pleonásticas: a que reforça a exterioridade do mundo, identificando-o ao espaço externo (ressaltando, portanto, a relação “mundo” = “fora”); e a que enfatiza a precária condição das pessoas que nele habitam (se “há fome”, é porque “não se come”). Essas afirmações tautológicas operam para introduzir, tacitamente, uma ruptura em relação ao que vinha sendo afirmado: o registro difuso que

predomina no trecho inicial do poema (refiro-me, por óbvio, ao que se estende do primeiro ao quinto versos) cede lugar a asserções cuja peremptoriedade assume um tom de denúncia.

Perceba-se, portanto, que a associação entre as construções pleonásticas converge para um clamor cujo conteúdo não emerge de modo arbitrário; se a fome é um motivo há muito presente na literatura brasileira – pensemos em *A Fome*, de Rodolfo Teófilo (1890); em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930); ou em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938), entre muitos outros exemplos possíveis –, no que diz respeito ao âmbito contemporâneo, trata-se de um tema fulcral na produção negro-brasileira. Isso pode ser percebido pela evocação de dois de seus mais importantes nomes: Carolina Maria de Jesus e Solano Trindade. Em Carolina, a fome ocupa um lugar central não apenas em *Quarto de despejo* (1960) – em que a fome é qualificada como uma atualização da escravatura (JESUS, 1960, p. 27) ou como “a pior coisa do mundo” (JESUS, 1960, p. 167) –, mas também em obras como *Pedaços da fome* (1963), em que assombra a protagonista – “Maria Clara tinha receio de passar fome. Ficava horrorizada quando via as mulheres pobres vagando pelas ruas pedindo esmolas”

(JESUS, 1963a, p. 154) – e em *Provérbios* (1963b), no qual a fome é qualificada como “a dinamite do corpo humano” (1963b, p. 29). Da obra de Solano Trindade, parece-me suficiente citar duas estrofes de “Tem gente com fome”, publicado em *Cantares ao meu povo* (1961):

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Piiiiiii

[...]

Só nas estações
quando vai parando
lentamente começa a dizer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer

[...].

(TRINDADE, 1961, p. 65-66)

Não é preciso enfatizar que a centralidade da fome como motivo no *corpus* literário de autoria negra se justifica pela opressão historicamente imposta sobre esse contingente racializado da população, sobre o qual pesam as heranças do período escravista; se, nas palavras de Sueli Carneiro,

“pobreza tem cor no Brasil” (2011, p. 57), uma das inevitáveis consequências disso é a insegurança alimentar.

Perceba-se, portanto, como os versos de Lia Vieira evidenciam um conjunto de elementos que se articulam desde uma força empática: enquanto mulher negra politicamente alerta, ao abrir-se para o mundo, a autora empírica não pode negligenciar o sofrimento de seus pares – ainda que não esteja sujeita à mesma dor, como denota a relação de exterioridade figurada no verso. O eu lírico vocaliza, por conseguinte, uma demanda coletiva, em que transparece uma experiência do mundo determinada por uma condição específica (racializada).

Os versos seguintes descrevem um movimento em sentido contrário: após abrir-se para fora, a subjetividade volta-se para dentro, recuperando o pendor reflexivo presente nos versos iniciais da composição. Esse é, com efeito, o registro predominante do poema, que permanecerá até o seu desfecho – embora, como já anteriormente mencionei e logo voltarei a ressaltar, disso não resulte um isolamento solipsista: o *eu* pressupõe o outro, não como alteridade, mas como elemento constitutivo. É por isso que a dor alheia é absorvida pela subjetividade, como efeito de uma experiência profundamente compartilhada. Há, portanto, uma relação analógica entre as

dimensões objetiva e subjetiva que, na superfície textual, se materializa por uma construção anafórica:

No mundo lá fora há fome, (v. 6)

[...]

No mundo cá dentro há cansaço. (v. 8)

Os efeitos decorrentes (o cansaço, o medo, o susto) ensejam estados que remetem à desesperança – a possibilidade de “não brotar nunca mais” (v. 12) – e desencadeiam uma desestabilização que coloca em risco a própria configuração subjetiva: é a “Loucura que explode / prestes a estilhaçar / alma de vidro” (v. 14-15). Parece interessante ressaltar que esta passagem sugere um duplo espedaçamento: primeiro, em consequência de um possível colapso da razão, ameaçada pela sobrecarga afetiva; segundo, como resultado de um estilhaçamento da própria alma – ou seja: de uma aniquilação ontológica –, cuja fragilização é figurada pela referência a uma constituição vítrea.

Este é o segmento do poema em que a vulnerabilização do eu lírico atinge um ponto limítrofe. Há por trás disso, é certo, uma disposição da própria subjetividade; não obstante, subjaz a esse risco um comprometimento inalienável – em termos éticos e existenciais – com seus semelhantes: sabendo-se negra, reconhecendo-se irmã de todas e todos

que compartilham essa condição racializada, a subjetividade poética deliberadamente se converte num abrigo para suas dores e aflições, em que pesem as consequências disso para sua própria integridade. Esse movimento, entretanto, é tão temerário quanto necessário, na medida em que constitui o compulsório desdobramento de uma consciência política e refratária a quaisquer concessões.

Chegamos, finalmente, aos versos que encerram a composição. Neste momento, é sobretudo importante atentar para os jogos de repetições, que produzem notáveis efeitos estéticos e retóricos:

Talvez seja a resposta que espero...
talvez seja apenas meu ego,
egocêntrico, egoísta, que,
latejante...
deseja amor.

Novamente, Lia Vieira recorre ao paralelismo anafórico – desta feita, para promover uma sutil mudança no registro discursivo, convertendo a situação limítrofe em um derradeiro momento de reflexão: já imposta pelo advérbio, a modulação reconhece, inicialmente, o voluntarismo subjacente à crise subjetiva (v. 16-17); num segundo momento, as ressonâncias de fundo pleonástico (v. 17-18) operam, na verdade, como um recurso para viabilizar um questionamento radical sobre a própria subjetividade e suas demandas: tudo se

resumiria, afinal, às arbitrárias exigências de um ego incapaz de abandonar a posição cêntrica, ou de agir viciosamente em prol de si mesmo? A resposta a esse questionamento assoma, entretanto, no par de versos final, em que o eu lírico reconhece não qualquer tipo de preponderância egóica, mas o oposto disso – quer dizer: uma condição de dependência. Construído em estrutura anapéstica, o penúltimo verso, um trissílabo, já institui uma ruptura rítmica, encerrando as divagações e repetições presentes nos versos anteriores e abrindo espaço para o verso final: este, ao recuperar parcialmente a sonoridade do que o antecede (latejante / deseja), manifesta a urgência subjetiva de modo mais nítido.

Como compreender, afinal, essa demanda por amor? Por um lado, ela me parece indissociável das manifestações empáticas verbalizadas ao longo da composição: desejar amor é procurar, precisamente, por aquilo que possa representar uma forma de cura para um mundo povoado por um contingente de desfavorecidos, situação que decorre da injustiça social. Se recuperamos o motivo central das angústias que acometem o eu lírico presente no poema de Lia Vieira – ou seja: a fome –, podemos relembrar as observações do geógrafo negro Milton Santos, para quem a distribuição desigual é o que produz a sensação

e a consciência da escassez (2001, p. 129); a tomada de consciência é o que pode constituir a cidadania, a partir de um entendimento amplo do processo social (2001, p. 139). Embora presente na subjetividade figurada na composição de Lia Vieira, esta vontade de transformação demanda a alteridade para efetivar-se; nesse sentido, o desejo de amor pode ser interpretado como a propensão à construção de relações empáticas que possam viabilizar esse movimento. Desejar o amor é, em outras palavras, desejar aqueles e aquelas que possam contribuir para a transformação do mundo em um lugar mais igualitário.

Por outro lado, não me parece ilegítimo perceber, nos versos finais, a expressão da carência afetiva em um sentido intrinsecamente erótico, ou seja: enquanto disposição para um encontro amoroso que ofereça uma resolução para a crise subjetiva. Para além de este não ser um campo temático estranho à obra literária de Lia Vieira, essa interpretação não implica uma contradição em relação ao anteriormente exposto, uma vez que se entenda a dimensão política dessa verbalização do desejo – não como interesse hedonista, mas como agência de um corpo negro e feminino que, apartando-se do lugar que lhe seria historicamente designado, deseja o amor como forma de potencializar-se

para a ação transformadora sobre o real. Nessa medida, o amor constitui uma modulação da empatia, estendendo-se para um outro que metonimiza todos os corpos relegados à carência e a escassez: desejar o outro é, portanto, desejar fazer do mundo um lugar livre das opressões.

SOBRE O DESEJO: “MEU ZUMBI”

O segundo poema que analisarei foi originalmente publicado no décimo quinto volume dos *Cadernos Negros*. Comentar este poema me oferecerá uma oportunidade para dissertar mais extensamente sobre a abordagem do temário erótico na escrita de Lia Vieira. Transcrevo a composição:

Meu Zumbi
De corpo suado
De olhos meigos e doces
De boca ardente...
Nenhuma paisagem se iguala
à visão que tenho de você
Explosão de raça em forma de ser
o que mais quero:
Entrelaçar nossas peles retintas
Me animar de vida,
Buscar meu céu em sua terra
Saciá-la minha sede de mel em seu mistério.

Tatuar-te em meu corpo
para ter a certeza de tê-lo
preso-colado-filtrado em mim
na própria pele
rasgando a epiderme
que nem laser apaga

que aos poucos me rasga
e se fixa e me marca
num uno indivisível.
(VIEIRA, 1992, p. 58)

De início, quero enfatizar que, também nesse caso, não cabe analisar a composição como inteiramente apartada de questionamentos políticos, precisamente pelas ponderações com as quais encerrei os comentários acerca de “Ânsia”: em ambos os casos, estamos perante poemas que vocalizam o desejo de um corpo negro e feminino que desafia as estruturas historicamente impostas – racistas e patriarcais – para manifestar sua agência. Não obstante, neste segundo caso, a dimensão política do poema pode parecer menos explícita, como se toda a discursividade se concentrasse na expressão da libido. Minha interpretação buscará demonstrar que essa não é uma leitura pertinente, já por conta do verso que abre a composição. De resto, meus comentários se concentrarão em dois aspectos, sobretudo: na dimensão plástica do poema, evidente nas descrições dos corpos nele presentes; e no modo como a construção textual, em termos retóricos e rítmicos, concorre para a expressão desse desejo.

É preciso dedicar algum espaço ao verso que abre a composição, que opera como uma chave de leitura

fundamental. Sua estrutura – como trissílabo anfímacro – concede ênfase ao pronome possessivo que abre a composição e ao segundo verso do nome próprio, de modo reforçar a relação entre o eu lírico e a alteridade desejada: há um eu que se lança para um outro e que dele se apropria, num gesto que pressupõe a entrega mútua. Todavia, é crucial observar o ato de nomeação que assim tem lugar. Ao atribuir ao corpo desejado o nome de Zumbi, Lia Vieira imediatamente evoca o maior símbolo de libertação constante da tradição negra brasileira: em que pesem as lacunas documentais, o mais conhecido líder da República de Palmares foi erigido, pela tradição negra brasileira, como ícone maior das lutas contra a opressão – nas palavras de Clóvis Moura, se “atualmente considerado herói da resistência reivindicatória dos movimentos e grupos negros do Brasil”, cabe considerar que “a reconstrução da sua biografia foi um esforço não apenas de pesquisa, mas também uma atividade de combate àqueles membros da historiografia tradicional que chegaram a negar-lhe a existência” (2004, p. 425). A construção “Meu Zumbi”, portanto, institui um sentido simultaneamente afetivo, enquanto relação de posse determinada por uma vinculação empática e existencial; e político, uma vez que o corpo amado é identificado ao ícone emancipatório. É

indispensável, por conseguinte, atentar para o sentido revolucionário subjacente à construção do desejo na composição; e não menos imprescindível é compreender em que aspectos o erotismo é discursivamente enunciado em articulação com essa expressão subjetiva.

Nos versos seguintes (v. 2-4), tem lugar a descrição do corpo desejado; transcrevo-os recuperando o verso inicial, a fim de preservar a integridade do sentido:

Meu Zumbi
De corpo suado
De olhos meigos e doces
De boca ardente...

Em termos retóricos, parece-me importante destacar o ordenamento dos elementos evocados. Se o “corpo suado” tem uma acepção mais genérica, aludindo a uma disposição ativa, a menção a “olhos meigos e doces” concede à figuração um matiz que a aparta dos modos estereotipados de representação do corpo negro masculino, que usualmente fazem sobressair atributos como a força física ou a potência sexual; destarte, no poema de Lia Vieira ganham destaque aspectos associados à sensibilidade e à delicadeza, que em nada prejudicam o apelo erótico – explícito na menção à “boca ardente”. Em termos rítmicos, o conjunto formado por esses três versos (v. 2-4) conjuga um redondilho menor,

composto por um iambo e um anapesto; um hexassílabo, formado por dois troqueus e um iambo; e um tetrassílabo, composto por dois iampos. Há, portanto, um arranjo de inversões que, sustentando solidamente o andamento do poema, traduz as oscilações e variações intrínsecas aos processos de afirmação do ímpeto desejante.

No segmento seguinte (v. 5-12), o recurso a versos mais extensos viabiliza uma estabilização rítmica, compatível com a modulação contemplativa do registro:

Nenhuma paisagem se iguala
à visão que tenho de você
Explosão de raça em forma de ser
o que mais quero:
Entrelaçar nossas peles retintas
Me animar de vida,
Buscar meu céu em sua terra
Saciar minha sede de mel em seu mistério.

A singularização do corpo descrito em cotejo com quaisquer paisagens acentua a posição do eu lírico, cuja voz assume um tom laudatório, deixando transparecer seu arroubo. Não por acaso, é nos versos seguintes que a racialização do corpo desejado ocorre de maneira mais explícita. Merece destaque o verso “[e]xplosão de raça em forma de ser”, por sua estrutura atípica: decassilábica, mas não convencionalmente sáfica ou heroica; em vez disso, Lia Vieira compõe o verso com um anapesto e um iambo (pré-

cesura) e um iambo e um anapesto (pós-cesura). Trata-se de uma estrutura raríssima, postulada por Manuel Cavalcanti Proença (1955, p. 92-94) a partir dos critérios propostos por Said Ali (considerando, portanto, a impossibilidade de justaposição de duas tônicas e admitindo, no máximo, três átonas em sequência); não obstante, essa possibilidade rítmica não é considerada pelos mais conhecidos preceptistas da poética em língua portuguesa – embora seja possível aproximá-la do decassílabo de arte maior (SPINA, 2003, p. 52-53). A atipicidade desse verso demanda, portanto, alguns comentários.

Em primeiro lugar, é notável que este verso possa ser lido como uma síntese do poema, na medida em que legitima a relação que se estabelece entre a subjetividade lírica e seu amado: se para “Zumbi” – nomeação que, como enfatizei, explicita a qualificação do corpo desejado como símbolo de liberdade – se direciona afetivamente a voz poética, isso está profundamente vinculado à sua condição racializada; o que diz respeito, por óbvio, à sua constituição ontológica (a “forma de ser”). Mas cabe observar, num segundo momento, que a simetria subjacente à composição rítmica do verso implica um ordenamento do desejo – como se este, finalmente, encontrasse o seu lugar, estabilizando-se no instante em

que compreende sua própria natureza. A esse propósito, a localização dos anapestos na estrutura métrica sugere uma movimentação constante, mas direcionada; como um ímpeto que avança para seu objeto, refreia-se por um par de momentos e volta a avançar – reunindo, eventualmente, as condições para perdurar, num moto contínuo. Reúnem-se, portanto, plenamente os elementos para o enlace amoroso, descrito nos versos subsequentes, abertos por um curto verso tetrassilábico (“o que mais quero”, v. 8).

Na descrição da ansiada fusão dos corpos, a voz lírica explicita sua negritude: o entrelaçamento das “peles retintas” implica um enfrentamento frontal das estruturas racistas – considerando-se, mais especificamente no caso brasileiro, a histórica implantação de políticas nacionais que tiveram como ostensivo propósito o embranquecimento da população, com o conseqüente apagamento de quaisquer traços negros da sociedade brasileira. A celebração do amor entre dois corpos negros constitui, destarte, um ato subversivo, em que é nítido o investimento político já explicitado, na abertura do poema, pela nomeação do amado. Em termos formais, vale destacar a estruturação do verso “[e]ntrelaçar nossas peles retintas” como um decassílabo composto à maneira de um peão quarto e dois anapestos:

assim, sustenta-se o ritmo imposto pelo decassílabo anterior, já extensamente comentado, mas instituindo um andamento diverso. Ocupando o espaço medial, o tetrassílabo realiza perfeitamente a transição de uma composição rítmica para a outra. No verso propriamente dito (v. 9), a acentuação deslocada para a quarta sílaba confere uma cadência mais convencional para o poema (como um modo de “resolver” o arranjo presente no hemistíquio inicial do decassílabo anterior, que pode ser lido como junção de um anapesto e um iambo); por outro lado, os anapestos presentes neste nono verso retêm sutilmente o avanço sugerido pelo segmento inicial – como se o ímpeto desejante procurasse dosar-se, de maneira a desfrutar mais intensamente o momento de gozo. Os efeitos do prazer sobre a subjetividade lírica são enunciados nos versos que encerram a primeira estância. O encontro amoroso enseja não apenas um revigoreamento (v. 10: “Me animar de vida”) mas também um êxtase em direção ao infinito, em termos espaciais (v. 11: “Buscar meu céu em sua terra”) ou ontológicos (v. 12: “Saciar minha sede de mel em seu mistério”), ainda que inevitavelmente projetados no corpo alheio.

Na segunda estrofe do poema, prossegue a enunciação do desejo:

Tatuar-te em meu corpo
para ter a certeza de tê-lo

preso-colado-filtrado em mim
na própria pele
rasgando a epiderme
que nem laser apaga
que aos poucos me rasga
e se fixa e me marca
num uno indivisível

Já de início, a subjetividade lírica manifesta o anelo de prolongar indefinidamente a experiência erótica, inscrevendo-a em si. Embora, em um momento inicial, essa inscrição ocorra numa dimensão mais superficial – por intermédio da indelével tatuagem (“que nem laser apaga”: v. 18), gravando na própria carne o outro, –, o que constitui uma maneira de cristalizar definitivamente a relação afetiva (mantendo o corpo amado “preso-colado-filtrado”, enumeração de forte sentido retórico, à “própria pele”: v. 15-16), esse procedimento logo avança para camadas mais profundas, “rasgando a epiderme” (v. 17). Não obstante, a visão dicotômica que cinde o corpo em uma dimensão exterior (isto é: o “fora”, identificado à superfície epidérmica) e outra interior (o “dentro”, compreendido como a instância ontologicamente mais relevante) é questionada pelo discurso lírico, quando este afirma que rasgar a epiderme implica rasgar a própria subjetividade (v. 19). O que resulta desse processo é, afinal, a fusão entre os dois corpos, entendida como uma síntese que abarca integralmente as

duas subjetividades: ao cindir o eu, o outro abre o caminho que lhe permite fixar-se de modo perene, sedimentando a fusão definitiva: origina-se, do enlace, a indivisível unidade dos corpos (v. 21).

Vale notar a regularidade métrica perceptível nessa estância final, com o recurso a hexassílabos que estruturam ritmicamente o segmento (vv. 13, 18, 20 e 21), entremeados por versos mais longos (v. 14 e 15, eneassilábicos) ou mais curtos (v. 16, tetrassilábico; v. 17 e 19, pentassilábicos), cuja regularidade não impõe oscilações severas ao andamento da composição. Tudo isso concorre para sugerir um progressivo abrandamento do desejo nessa estrofe derradeira – não em decorrência de sua extinção, decerto; mas como um processo de estabilização no corpo alheio, efeito de uma reciprocidade plena que enseja a síntese definitiva.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Lia Vieira abre sua “Auto-biografia” poética com estes versos:

Nasci grande
nasci escrevendo
Já Negra bela
Já mulher.
(VIEIRA, 2019, p. 228)

O que encontramos, neste trecho inicial do poema, é um resgate do processo de autorreconhecimento de uma

pessoa, que, desde um primeiro momento, percebe-se marcada por raça e por gênero; portanto, como negra e mulher. Resultantes de uma designação efetivada a partir de elementos corporais particulares, essas marcações determinam o deslocamento para uma posição social e política específica: precisamente aquela que, no Brasil, é alvo de dupla opressão, em decorrência de basilares estruturas racistas e patriarcais.

O reconhecimento dessa condição subjaz ao projeto estético de Lia Vieira, enquanto expressão de uma subjetividade que encara o desafio de erguer-se contra as dinâmicas de poder prevalentes. A associação entre o ato de escrita e o nascimento tem o efeito de vincular a criação literária à existência, em um sentido radical – e sugerir, por outro lado, que o próprio ato de viver constitui uma modalidade de escritura. Disso deriva a centralidade dos afetos na de Lia Vieira, não apartados da consciência política – algo transparente nas leituras aqui propostas para duas peças de sua lavra poética.

Termino citando os versos que encerram a “Auto-biografia”:

Ousei, questioneei, debati
Encontrei na escrita
A forma, a força, feliz

E nela sobrevivi.
(VIEIRA, 2019, p. 228)

Fazendo da escrita um compromisso existencial, Lia Vieira construiu uma trajetória que lhe permitiu alçar-se à posição de uma das mais potentes vozes da literatura negro-brasileira – fazendo, simultaneamente, da felicidade um caminho para a libertação.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. vol. 3: contemporaneidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Águila, 1963a.
- JESUS, Carolina Maria de. *Provérbios*. São Paulo: [s.n.], 1963b.
- MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões Editores e Livraria, 1955.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor, 1961.
- VIEIRA, Lia. *Meu Zumbi. Cadernos Negros, n. 15*. São Paulo: Quilombhoje, 1992.

VIEIRA, Lia. Ânsia. *Cadernos Negros, n. 19*. São Paulo: Quilombhoje, 1996.

VIEIRA, Lia. Ânsia. In: SEMOG, Éle (Org.). *Amor e outras revoluções: Grupo Negrícia – antologia poética*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

VIEIRA, Lia. Auto-biografia. In: SEMOG, Éle (Org.). *Amor e outras revoluções: Grupo Negrícia – antologia poética*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

Henrique Marques Samyn

Doutor (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ).

Professor graduação e pós-graduação (UERJ).

Coordena o projeto de extensão “LetrasPretas” (UERJ); membro da equipe do Gabinete em Estudos de Gênero da Universidade de Lisboa.

<http://lattes.cnpq.br/7887811794725020>

<https://orcid.org/0000-0002-2624-3487>

marquessamyn@gmail.com

DIÁSPORA, RESISTÊNCIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM POEMAS SELECIONADOS DE *SOFT MAGIC* (2015), DE UPILE CHISALA, E *QUESTIONS FOR ADA* (2015), DE IJEOMA UMEBINYUO

Érica Fernandes Alves
Geniane Diamante F. Ferreira

Resumo: A mulher negra sempre foi, desde o momento da colonização, vítima de dupla discriminação. Deste modo, ela tem de ser vista de forma especial, desde sua origem diaspórica, passando pela resistência, até o processo de formação de sua identidade, em virtude das peculiaridades que o gênero impõe. Assim sendo, este trabalho tem por objetivo analisar alguns poemas em língua inglesa que discutem esses temas, quais sejam, a diáspora, a posição da mulher negra na sociedade e sua resistência e a construção de sua identidade. Os poemas selecionados pertencem às obras *Soft Magic* (2015), de Upile Chisala e *Questions for Ada* (2015), de Ijeoma Umebinyuo. As duas autoras são do continente africano, Malawi e Nigéria, respectivamente, e as obras foram publicadas no mesmo ano, o que nos fornece um denominador comum para efeito de comparação literária. A metodologia se baseia na discussão e aplicação das teorias sobre racismo, discriminação, resistência e identidade desenvolvidas por Davis, Hall, Mohanty, dentre outros. Os resultados revelam que a mulher negra, apesar de toda submissão a ela imposta, consegue, por meio da resistência, recuperar sua identidade para que tenha condições de integrar a sociedade em que está inserida.

Palavras-chave: Mulher negra. Diáspora. Resistência. Identidade.

Abstract: The black woman has always been a victim of double discrimination since the colonization. Thus, she has to be understood in a special way, from her diasporic origins, through resistance, to the process of developing her identity due to the peculiarities that the genre imposes on her. Therefore, this work aims to analyze some poems written in English which discuss the themes of diaspora, the position of black women in society and their resistance and identity formation process. The poems selected are in the books *Soft Magic* (2015), by Upile Chisala and *Questions for Ada* (2015), by Ijeoma Umebinyuo. The two authors are from the African continent, Malawi

and Nigeria, respectively, and the works were published in the same year, which provides us with a common denominator for the purpose of literary comparison. The methodology is based on the discussion and application of the theories about racism, discrimination, resistance and identity developed by Davis, Hall, Mohanty, among others. The results reveal that a black woman, despite all the submission imposed on her, manages through resistance to regain her identity so that she is able to integrate the society in which she is inserted.

Keywords: Black woman. Diaspora. Resistance. Identity.

INTRODUÇÃO

A mulher negra sofre o que Davis (2016) proclama: uma discriminação promovida pela intersecção gênero, raça e classe. Em um estudo realizado sobre o papel das mulheres negras escravizadas nos Estados Unidos, Davis afirma que em sua condição de escravas, sua mão de obra era explorada nas lavouras tal qual a dos homens, porém,

[...] sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (DAVIS, 2016, p. 19)

Embora Davis foque sua pesquisa nas mulheres negras dos Estados Unidos, esse estudo pode ser estendido às

mulheres negras do mundo todo, uma vez que abarca invariavelmente aspectos comuns à vida de muitas delas. Onde a mão de obra negra foi utilizada, podemos perceber resquícios claros da colonização na trajetória dessas mulheres. Com a globalização, a divulgação de histórias similares mundo afora prova que a mulher negra ainda hoje é afetada pelas consequências de sua escravização.

Nessa perspectiva, ela tem de ser vista de forma especial, desde a diáspora, advinda do tráfico escravagista, passando pela resistência, até o processo de formação de sua identidade, em virtude das peculiaridades que o gênero, raça e classe lhe impõem. Em se tratando da diáspora, podemos afirmar que esse movimento foi e ainda é responsável por modificar profundamente a identidade dos sujeitos ao inseri-los em uma nova sociedade onde as negociações e embates em torno da cultura são frequentes.

Deste modo, o objetivo desse trabalho é analisar alguns poemas selecionados das obras *Soft Magic*, de Upile Chisala, e *Questions for Ada*, de Ijeoma Umebinyuo e discutir os temas da diáspora, do papel da mulher negra na sociedade, sua resistência e a construção de sua identidade, por meio da discussão e aplicação das teorias sobre racismo, discriminação e identidade desenvolvidas por Davis, Hall,

dentre outros. Observamos que a mulher negra, apesar de toda submissão a ela imposta, consegue, por meio da resistência, recuperar sua identidade para que tenha condições de pertencer à sociedade em que está inserida.

Ambas as autoras figuram entre as expoentes da poesia africana feminista em língua inglesa na segunda década do século XXI. A autora Upile Chisala nasceu em 1994 no Malawi. É socióloga, ativista e imigrante vivendo na África do Sul. Escreveu os livros *Soft Magic* (2015), traduzido para o português e publicado em 2019 pela editora LeYa como *Eu destilo melanina e mel, Nectar* (2017) e *A Fire Like You* (2020). Sua temática principal é acerca das histórias de sujeitos que se encontram à margem. Em uma reportagem do jornal eletrônico *The National News* sobre o trabalho de Chisala, o jornalista Hawksley comenta que: “Não é surpreendente que as pessoas procurem Chisala. Seus poemas - declarações de amor curtas e apaixonadas ou gritos de desespero - capturam todas as complexidades de crescer, apaixonar-se e desapaixonar-se e encontrar seu lugar no mundo” (HAWKSLEY, 2019, s.p., tradução nossa).

Seu primeiro livro, *Soft Magic*, foi publicado em 2015 e aborda questões sobre a mulher negra, sua identidade e experiência na sociedade. A autora dá voz à história

de opressão que tem sido há anos silenciada, mas não de modo agressivo. Essa voz aparece clara e acolhedora. Ela é ao mesmo tempo forte e vulnerável, ou seja, assim como a mulher que a autora almeja representar.

Ijeoma Umebinyuo, por sua vez, é uma poeta nigeriana e considerada uma das melhores autoras modernas da África. Hoje é uma imigrante vivendo nos Estados Unidos. Começou a escrever aos 7 anos e seus contos e poesias recebem críticas positivas, sendo inclusive nomeada entre as dez melhores escritoras subsaarianas no ano de 2016 pelo Writivism, site que promove a literatura africana desde 2012. No site, a menção à escrita de Umebinyuo expressa a riqueza de sua tessitura “De vez em quando aparece um poeta e descobre-se que não há palavras suficientes no dicionário para fazer justiça ao seu requinte e ao de seu trabalho. Ijeoma Umebinyuo é essa poeta” (SAWLANI, 2016, s.p., tradução nossa).

Seu primeiro livro de poesias, *Questions for Ada* (2015), foi traduzido para muitas línguas, incluindo o turco e o russo. Umebinyuo escreve sobre dor, mas também sobre a celebração da cura. Ela expõe como a mulher africana tem de persistir/resistir para se tornar sujeito/agente. É um chamado para as mulheres não desistirem dessa jornada,

para reclamarem sua posição e perceber o quão importante e até sagrado é esse papel. Em uma entrevista, Umebinyuo assim define o público para quem escreve:

Para muitas pessoas que não se veem representadas com frequência na literatura. Para meninas e meninos africanos. Para meninas negras. Para mulheres de cor. Para imigrantes. Para quem se sente sozinho. Para a saúde mental. Para todos que acreditam que a cura é necessária, que narrativas como a minha não são apenas importantes, mas muito necessárias. Em última análise, estou escrevendo por causa da experiência humana. (UMEBINYUO, 2021, s.p., tradução nossa)

As vozes das duas escritoras em pleno século XXI trabalham em uníssono, tal a sintonia de assuntos que abordam. Revelam-se os problemas, as dores, as lutas das mulheres, mas ressaltam-se sua resistência, sua força, sensualidade e desejos, não limitando a mulher negra ao papel comumente relegado a elas pela história: o de mulheres objetos, escravas, mães, empregadas domésticas ou babás. Nos dois livros, há uma celebração constante do que a mulher e, especialmente, a negra é capaz de fazer por si só. Nos poemas elencados, buscamos mostrar o diálogo entre mulheres, diáspora, resistência e identidade.

MULHERES NEGRAS E A DIÁSPORA

Iniciamos esse artigo trazendo para discussão a problemática advinda da escravidão das mulheres negras. Com a diáspora promovida pelo tráfico escravagista, as mulheres africanas se dispersaram pelo mundo tendo que se adaptar às mais terríveis crueldades cometidas pela elite branca que muito se beneficiou de seu sofrimento. Apesar da separação de sua terra e de sua família, o povo africano, aos poucos, se adaptou aos novos locais onde foi inserido. A diáspora durante a colonização foi forçada para os sujeitos negros, sendo que eles não exerciam nenhuma escolha de seu destino.

Após o fim da escravidão e, em seguida, da independência dos países colonizados pelas nações europeias, os sujeitos oriundos das ex-colônias vislumbraram a oportunidade de viajarem pelo mundo em busca de novas oportunidades. Nesse momento, a diáspora passou a ser uma escolha ou uma *quase* escolha, se pensarmos que muitos sujeitos saíram de suas terras natais devido às guerras civis e fome provocadas pela própria colonização. Entretanto, podemos concluir que o sujeito diaspórico passa a ter um certo grau de escolha, pois não mais é arrancado contra sua vontade de seu país e de sua família.

De acordo com Brah (2002), a palavra diáspora, por si só, invoca uma série de traumas ligados à separação e ao deslocamento e tal característica é um aspecto essencial no processo migratório. Observemos os poemas:

you were born balancing languages on your
tongue.
your family is several borders living under
one roof,
bickering in the blood.
darling,
whenever you find yourself
you are foreign. (CHISALA, 2015, s.p.)

Diaspora blues

So,
here you are
too foreign for home
too foreign for here
Never enough for
both. (UMEBINYUO, 2015, p. 175)

Nos dois poemas divisamos algumas similaridades em torno do sujeito diaspórico. Em Chisala, o eu-lírico se dirige a um você (*you*) que não é nomeada e que está longe de sua família, mas que onde quer que se encontre é uma estrangeira. No poema *Diaspora blues*, de Umebinyuo, o eu-lírico também se dirige a um você (*you*) também não nomeada, mas, que assim como em Chisala, é uma estrangeira tanto em sua nação, representada pela palavra “home” quanto no local onde está, representado pelo termo “here”.

No poema de Chisala, observamos alguns traços característicos da colonização: o primeiro verso pode representar o processo pelo qual o idioma do colonizador foi introduzido nos países colonizados e os sujeitos tiveram que aprendê-lo, “you were born balancing languages on your tongue”. Além disso, os segundo e terceiro versos revelam as minúcias da cultura de sua família, morando todos juntos sob o mesmo teto e brigando entre si: “your family is several borders living under one roof, / bickering in the blood”. No poema de Umebinyuo, a repetição do termo “too” reforça a dificuldade do sujeito diaspórico se encaixar tanto em sua terra natal quanto naquele para o qual imigrou. Além disso, o advérbio de frequência “never” no penúltimo verso, mostra a incapacidade de adaptação completa.

Em Chisala, em se tratando da estrutura do poema, vemos o sujeito, a quem o eu-lírico se refere, sozinho, representado pela palavra “darling” em um único verso. Em Umebinyuo, o poema é centralizado, mostrando como o sujeito não está em nenhum dos dois locais (*home/here*), mas no centro e, ao mesmo, tempo, sozinho e isolado. O próprio título do poema, “diaspora blues”, se refere a esse isolamento, uma vez que a palavra *blues* se refere à tristeza e ao gênero musical que transmite lamento. Assim, concluímos que ambos os sujeitos

a quem os eu-líricos se referem são sujeitos cindidos num entrelugar (Bhabha, 1998), divididos entre sua terra natal e onde habitam, sem encontrar completude.

Apesar da negatividade presente nos versos das duas autoras, Brah afirma que as “diásporas são potencialmente, também, lugares de esperança e novos começos. Elas são terrenos culturais e políticos disputados, onde memórias individuais e coletivas se colidem, se reagregam e se reconfiguram (2002, p. 193, tradução nossa).

É nessa perspectiva que os poemas a seguir são concebidos: entre o trauma e a esperança, entre a separação e novos começos:

sadly
when the ocean is your border
you must make do.
home is far
and your hunger for it
might make your bones ache.
so you study the supermarkets
till you know where
to can find
goat meat
and
cassava
and
cornmeal
and
peanut flour
and
okra

and
dried fish
and pumpkin leaves,
food that jogs your memory,
after all
you must make do.
I am sorry,
home is far and
you're hungry for it
and
the stubborn ocean won't disappear.
(CHISALA, 2015, s.p.)

First Generation

Here's to the security guards who maybe had a degree in another land. Here's to the manicurist who had to leave her family to come here, painting the nails, scrubbing the feet of strangers. Here's to the janitors who don't even understand English yet work hard despite it all. Here's to the fast food workers who work hard to see their family smile. Here's to the laundry man at the Marriott who told me with the sparkle in his eyes how he was an engineer in Peru.

Here's to the bus driver, the Turkish Sufi who almost danced when I quoted Rumi. Here's to the harvesters who live in fear of being deported for coming here to open the road for their future generation. Here's to the taxi drivers from Nigeria, Ghana, Egypt and India who gossip amongst themselves.

Here's to them waking up at 4 a.m., calling home to hear the voices of their loved ones. Here's to their children, to the children who despite it all become artists, writers, teachers, doctors, lawyers, activists and rebels. Here's to international money

transfers. For never forgetting home.
Here's to their children who carry the
heartbeats of their motherland and even in
sleep, speak with pride about their fathers.
Keep on. (UMEBINYUO, 2015, p. 176)

Os dois poemas abordam o tema da adaptação do imigrante às novas nação e cultura. No poema de Chisala, a expressão “you must make do” se repete duas vezes. A expressão peculiar tem o significado de “lidar com algo que não é realmente bom o suficiente” (OXFORD..., [c. 2021], s.p., tradução nossa). Assim, o eu-lírico, referindo-se a si mesma como “you”, observa que ao se encontrar longe de sua terra natal, é necessário criar alternativas não perfeitas para conseguir se adaptar ao contexto. Aqui, a imigrante refere-se principalmente à comida que não é tão fácil de encontrar no país que a acolheu, desse modo, ela precisa andar pelos supermercados para encontrar o que procura.

Em termos de estrutura, há a repetição constante do termo “and” em uma sequência de versos, seguidos por alimentos comuns à terra natal do eu-lírico. A repetição seguida dos alimentos marca a fome “and your hunger for it”, no quinto verso. Essa fome da qual a imigrante se refere não é apenas no plano físico, mas remete-se à saudade do lar. No final do poema, há a repetição da palavra fome novamente – “hungry”, metaforizando como a imigrante sente falta de sua terra natal.

Observamos que a imigrante do poema não só “tenta recuperar e manter a sua terra natal como recriá-la, de modo que ela permanece viva e atuante em um país diferente” (ALVES, 2010, p. 43). Ao buscar diferentes supermercados que vendam produtos iguais aos de sua terra de origem, a imigrante recria um pedaço dessa terra e não se deixa assimilar pela cultura culinária da nação onde reside.

O poema em prosa de Umebinyuo, como a autora o define, delinea a vida de inúmeros imigrantes vivendo às margens da sociedade onde estão *inseridos*. O título do poema faz menção aos primeiros imigrantes a chegarem no país estrangeiro e a descrição de suas ações denota as dificuldades comuns por eles encontradas: idioma – “the janitors who don’t even understand English yet work hard despite it all”; subempregos mesmo para os qualificados – “the security guards who maybe had a degree in another land” e “the laundry man at the Marriott who told me with the sparkle in his eyes how he was an engineer in Peru”; saudades da terra natal, cultura e família – “the bus driver, the Turkish Sufi who almost danced when I quoted Rumi”, “the fast food workers who work hard to see their family smile” e “them waking up at 4 a.m., calling home to hear the voices of their loved ones”; e trabalho árduo e economia de

gastos para enviar dinheiro para casa – “international money transfers. For never forgetting home”.

Esses aspectos elencados se ligam aos conceitos de pertencimento e diáspora propostos por Safran (1991 apud VAN HEAR, 2008). Safran explica que os imigrantes mantêm forte relação com a terra natal e que sua convivência e desenvolvimento de um pensamento étnico e solidário depende dessa relação. O final do poema denota essa questão de forma ainda mais pungente ao mencionar os filhos dos imigrantes que não esquecerão sua terra natal, mesmo que esse local não seja a mesma de origem de seus pais: “their children who carry the heartbeats of their motherland and even in sleep, speak with pride about their fathers”.

Embora Umebinyuo nomeie seu poema como *First Generation*, o poema faz alusão aos filhos dessa primeira geração e, nesse sentido, observamos que a segunda geração de imigrantes tem maiores chances de se adaptar à cultura dominante, conseguir melhores empregos e oportunidades e até se engajarem nas lutas sociais: “the children who despite it all become artists, writers, teachers, doctors, lawyers, activists and rebels”. Sobre isso, Alves argumenta que o encontro entre culturas diferentes propicia “as identidades pluralísticas, capazes de subverter os conceitos

e preconceitos estabelecidos. Essas identidades carregam o símbolo do hibridismo, do multiculturalismo, que são responsáveis pelo desenvolvimento da criatividade nas esferas públicas e privadas das sociedades” (ALVES, 2010, p. 158).

Diferentemente dos dois poemas anteriores, esses trazem uma nova luz sobre a diáspora, ou seja, ela não deixa de ser traumática, mas exige e possibilita, ao mesmo tempo, uma adaptação do sujeito diaspórico ao contexto em que se insere. Desse modo, a identidade é reconfigurada. O eu-lírico do poema de Umebinyuo dedica seus versos aos muitos imigrantes de primeira e segunda geração e termina com uma mensagem de esperança e resiliência, “keep on”, sugerindo que o sujeito precisa resistir para conseguir sobreviver aos muitos percalços que enfrenta enquanto imigrante.

MULHERES NEGRAS E RESISTÊNCIA

Como já mencionado, a proposta desta pesquisa é analisar a diáspora, a resistência e a construção da identidade em alguns poemas das obras *Soft Magic* e *Questions for Ada*. A ordem desses elementos é escolhida de forma proposital, uma vez que a diáspora faz com que o sujeito se encontre com o Outro, precisando então de resistência para retomar sua identidade. Esse é o caminho de tornar-se sujeito

novamente, após a objetificação e a consequente posição de subalternidade.

Assim, é na zona de contato que, ao conhecer a outremização, o sujeito, agora figurando como o outro, usa da resistência para se defender dos moldes europeus e estadunidenses a ele impostos. É com o uso da voz, da subversão e uso da língua do Outro que o imposto sistema monolítico começa a ruir, pois o falar/escrever é, afinal, uma atitude e isso quebra a primazia do invasor/colonizador/discurso branco.

Deste modo, quanto à resistência, podemos vê-la tanto na forma violenta ou passiva e também discursiva. Quanto à de forma violenta, destacamos o nome de Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra, filósofo, revolucionário e escritor; nascido na ilha caribenha da Martinica, quando colônia francesa, que foi grandemente influenciado pelo abuso do povo da Martinica por parte do exército francês. Suas experiências contribuíram para o seu livro de maior destaque, *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), uma análise do efeito da subjugação colonial sobre a humanidade. Seu trabalho tem uma *essência racial* que não é somente negra, mas que se estende a quaisquer pessoas colonizadas. Fanon se tornou, assim, um defensor da resistência e da revolução contra o

colonialismo. Tal resistência, defendia ele, se dava por meio da violência, tendo inspirado líderes como Ali Shariati no Iran, Steve Biko na África do Sul, Malcolm X nos Estados Unidos e Ernesto Che Guevara em Cuba, além de palestinos e afro-americanos. “A articulação de Fanon dos requisitos básicos de uma cultura nacional foi suficientemente rigorosa para anteciper uma das posições mais radicais de nossa crítica contemporânea” (ASHCROFT, 1995, p. 159, tradução nossa).

Segundo Fanon (1990), a resistência consiste em uma reação natural, porque ela proporciona libertação, além de unidade. Vejamos tais elementos em um dos poemas de *Soft Magic* e outro de *Questions for Ada*, respectivamente:

Darling,
women like you are known to carry war
between
your teeth and still manage to slide soft
words off
your tongue.
you baffle them with how you fit both
battle and peace
in your body. (CHISALA, 2015, s.p)

Survival

I have always wondered
how women who carry war
inside their bones
still grow flowers
between their teeth. (UMEBENYUO,
2015, p. 19)

É evidente e inevitável a comparação entre os dois poemas, uma vez que ambos tratam o viver como uma guerra. Enquanto Chisala fala de dentes, Umebenyuo fala também de ossos. Ossos e dentes são feitos da mesma substância (cálcio); mas dentes estão expostos, ao passo que os ossos fazem parte da composição interna. Podemos ler que tais mulheres são constituídas do espírito da guerra na forma de resistência, tanto interna, quanto externamente. No entanto, tal posição de vigor e poder nem sempre é revelada de forma violenta. Mesmo com os dentes expostos (um sinal de resistência e até violência), as mulheres, e isso parece ser próprio delas, as mulheres conseguem discursar de modo delicado: “still manage to slide soft words off / your tongue”. O fato de conseguirem compor resistência e mansidão parece confuso: “you baffle them with how you fit both / battle and peace / in your body”. Em *Survival* também verificamos tal curiosidade: I have always wondered.

Mas mostra-se aí uma resistência forte, porém não violenta. Da mesma forma, apesar do vocábulo *guerra* – “war” – em ambos os poemas, a forma como essa guerra se apresenta pode ser interpretada como o ato de cultivar sendo uma metáfora do renascimento: “still grow flowers / between their teeth”. Ou seja, o ato de estar viva e renascer a cada dia

configura-se como resistência que, oriunda de uma dor e de desejo de ferocidade, escapa de forma não violenta. Deste modo, vemos que a resistência da mulher negra aparece nos pequenos gestos diários: é uma resistência contínua e firme que tem vital importância para o movimento de libertação tanto de homens quanto de mulheres. Elas ocupam o papel da construção de comunidade (*community building*), fundamental para a resistência tanto individual quanto de forma coletiva. O poema de Chisala apresenta o vocativo “Darling”, que perpassa todo o livro. A recorrência do termo mostra, de certa forma, esse intuito de acolhimento. Tal esforço compreende-se pela

potencialidade do nativo para fomentar a comunidade, o altruísmo, a reconciliação e a inclusão. De fato (o colonizado) empenha-se em *construir a comunidade*: promove encontros de nativos, acolhe as pessoas excluídas, unifica a nação, e é elo de união na família [...]. (BONNICI, 2005, p. 20, grifos do autor)

Essa é, assim, também uma forma de resistência: a não violenta. Assim como Fanon, Hannah Arendt (1906-1975), teórica política alemã, sempre lembrada como filósofa, embora recusasse tal título, tendo sido judia e obrigada a refugiar-se fora da Alemanha, também se dedicou a estudar a resistência. No entanto, suas reflexões operam em seu

modo não violento. Segundo ela, no que tange a disputa de poderes, não há vencedores, pois a violência tem assumido, historicamente, papel determinante nas questões de humanidade, já que, ao contrário do poder, a violência não precisa de legitimidade, mas de implementos. Uma violência bem implementada apresenta artefatos que podem destruir o poder ou subjugar outra nação imediatamente, o que não advém do poder em si. Quando não há poder, ou ele é perdido, ele é passível de ser substituído pela violência (ARENDR, 1969). Um dos ícones da defesa da não-violência foi Mahatma Gandhi, além de Martin Luther King e Nelson Mandela. Vejamos no seguinte poema como tal resistência não violenta aparece:

For black girls who have to pretend to be
strong yet go
home breaking down in the middle of the
night, trying
to breath. Trying to breath
For black girls battling depression. For those
who feel
so alone in a world telling them this is for
whites alone.
Please, live.
For black girls who are imperfect, insecure
and trying
to fit into a world that stifles their voice.
For black girls still learning to glow.
For black girls trying to fit into a world so
afraid of
their beauty they sell them creams to

lighten their skin.
For their black skin.
For black girls who smile when they see
themselves
represented.
Live.
Live.
Live.
Live. (UMEBINYUO, 2015, p. 6)

O texto deixa claro o sofrimento, a invisibilidade, a mudez, a insegurança impostos. Há inclusive um ataque à identidade no que concerne à indústria cosmética e ao padrão de beleza, próprio contra mulheres. No entanto, o poema mostra resistência a tais agressões: ele traz representatividade e empoderamento, mas não de forma violenta. As meninas negras do poema se fingem seguras, lutam contra a depressão, tentam se encaixar e aprender a brilhar contra a ditadura da beleza da pele branca e sorriem quando se veem representadas. O clamor é para que elas simplesmente mantenham-se vivas: “Please, live”. Por fim, o convite é reforçado: “Live. Live. Live. Live.”, configurando-se aí uma resistência também eficaz e perene, porém não violenta, característica indelével da mulher negra. Tal clamor pode ser lido ao lado do poema *Survival*, porque “still grow flowers”, que como dissemos é uma metáfora para o renascer, para o permanecer viva mesmo com as adversidades.

Não podemos deixar de salientar que, quanto às mulheres, temos que voltar nosso olhar para as mulheres não brancas e de terceiro mundo. Elas são elementos chave, porque “[...] é o contexto comum de luta política contra as hierarquias de classe, raça, gênero e imperialistas que podem constituir a terceira mulher como um grupo estratégico nesta conjuntura histórica” (MOHANTY, 1986, p. 339, tradução nossa).

Exemplo disso são as próprias autoras que, provindas de países do continente africano, se fazem escutar por meio de suas obras. É importante lembrar que o movimento feminista nasce em um contexto de mulheres brancas e abastadas. Assim, torna-se imperioso o feminismo negro, porque o preconceito em virtude do gênero toca diferentes pessoas de diferentes maneiras:

As políticas de desenvolvimento não afetam da mesma forma os dois grupos de mulheres. As práticas que caracterizam o status e os papéis das mulheres variam de acordo com a classe. As mulheres são constituídas como mulheres por meio da complexa interação entre classe, cultura, religião e outras instituições e estruturas ideológicas. Elas não são “mulheres” – um grupo coerente – apenas com base em um sistema econômico ou política particular. Essas comparações interculturais redutoras resultam na colonização dos conflitos e contradições que caracterizam as mulheres de diferentes classes sociais e culturas. (MOHANTY, 1986, p. 344, tradução nossa)

Vemos, então, que essas mulheres apresentam uma resistência não violenta que também pode aparecer de forma discursiva, que é basicamente como funcionam as obras das autoras aqui pesquisadas, bem como de inúmeros outros que, por meio de seus escritos, dão voz a essa oposição. Chisala e Umbenyuo, entre outras autoras, ocupam espaço especialmente importante por serem mulheres, pois são triplamente objetificadas em virtude de seu gênero, raça e classe, visto que a esmagadora maioria das mulheres negras pertence à classe trabalhadora e, dentro dela, uma das mais baixas na hierarquia social. Além disso, como dissemos, o fato de serem mulheres não brancas e de terceiro mundo também torna sua produção literária diferenciada.

Embora Spivak (1995) acredite que o sujeito não pode falar, já que não tem espaço para se expressar, Bhabha (1998) afirma que há táticas usadas pelo outro que podem ser vistas como sua voz: a mímica ou a imitação, a paródia, além da cortesia dissimulada fazem ruir a sistemática monolítica do Outro, pois a língua é, afinal, uma atitude e isso quebra a primazia do opressor. Vejamos mais um exemplo de um dos poemas de *Soft Magic*:

Here you are,
black and woman and in love with yourself.

you are terrifying.
they are terrified.
(as they should be). (CHISALA, 2015, s.p.)

O texto nos mostra uma mulher que está lá, como observamos no primeiro verso. O simples fato de estar já mostra uma imposição de sua presença, ainda que não acolhida pelo Outro, assim como no poema que clama: “Please, live.” Além disso, mostra que essa mulher é negra e que se ama, de acordo com o segundo verso. A auto estima de mulheres negras, sabe-se, vem sendo atacada por diversos meios e por muito tempo. No entanto, contra tudo isso, ela é apaixonada por si mesma e, por isso, parece, aos olhos dos Outros, “terrifying”. A reação deles é temer, “they are terrified”, e este é de fato o propósito dessa mulher porque ela acredita que eles deveriam estar: “as they should be”. Assim, ela se mostra segura, com uma posição assertiva, que pretende fazer com que os Outros sintam medo/respeito por ela.

Assim, a resistência é ferramenta importante nas mãos do outro objetificado. Por meio dela, tanto a violenta como a discursiva, *re-adquire-se* a subjetividade. O colonialismo, não só de terras, mas da mente, é um dos fatores mais eficientes na tarefa da objetificação do indivíduo e, ao perceber isso, surge a resistência e luta para superar este empecilho em busca de sua autonomia.

IDENTIDADE

Outro tema fortemente presente nos dois livros se refere à identidade. Na verdade, a identidade perpassa por praticamente todos os poemas, mas se mostra mais desenvolvida em alguns deles. É fundamental ressaltarmos que a identidade abordada varia desde à fragmentação até à resistência e empoderamento dos sujeitos e/ou eu-líricos dos poemas.

Em se tratando da identidade no contexto pós-moderno, Hall (2019) comenta sobre a fragmentação frente aos diversos atravessamentos pelo qual o sujeito passa. Essa fragmentação é chamada de *descentramento* pelo autor e mostra como os indivíduos não se caracterizam como sujeitos integrais, completos. Dois desses descentramentos dizem respeito ao pensamento Marxista e às teorias feministas.

Em relação ao Marxismo, Hall (2019) argumenta que o sujeito não pode ser pleno, pois não é capaz de criar sua própria história, uma vez que a sua agência depende das amarras sociopolíticas e socioeconômicas. Dependendo da esfera em que se encontra, o indivíduo está subordinado às limitações dela. Assim sendo, a agência (não) é exercida dentro das condições que são oferecidas ao sujeito.

Em relação ao feminismo, Hall (2019) discute que o movimento enquanto crítica social propicia a visão relativizada pelo prisma da mulher. Ao se elencar o feminismo na formação da identidade, encontramos restrições à plenitude do sujeito, pois o gênero, inscrito em uma sociedade patriarcal, se constitui como um entrave. Retornamos aqui ao discurso de Davis (2016) sobre a intersecção gênero e classe e, se pensarmos que as poetisas em nossa análise são mulheres negras que escrevem sobre mulheres negras, temos a tríade problematizadora gênero/classe/raça, como mencionado anteriormente. Entretanto, nos poemas que analisamos, verificamos que essas limitações, apesar de reais, não impedem a agência feminina. Analisemos tais observações:

Today and all days,
I am thankful for women of color
who love/write/create/emote
from the root
and never
apologize for their magic. (CHISALA, 2015, s.p.)

Resistance

A woman's body
reflecting
the language of her soul
with no apology
is a feared entity. (UMEBINYUO, 2015, s.p.)

O primeiro poema, de Chisala, faz referência às mulheres negras, como observamos no segundo verso, “women of

color”. O eu-lírico expressa gratidão às mulheres negras que desempenham várias ações “who love/write/create/emote”. Os verbos *escrever*, *criar* e *emocionar* expressam ações relacionadas à arte sugerindo que essas mulheres negras estão presentes nas esferas artísticas. No quarto verso vemos a palavra “root”, *raiz*, em português. Aqui, podemos inferir duas interpretações: por um lado, se relaciona com o fato de essas mulheres negras estarem na base da pirâmide social, ou seja, são as raízes; por outro, podemos deduzir que a palavra indica a ideia de ancestralidade. Nenhuma das duas interpretações se anulam, na verdade, se complementam.

Os dois últimos versos expressam a resistência dessas mulheres. Ao agirem de tal modo, tais mulheres *nunca* se desculpa pela mágica que criam, como se não precisassem fazê-lo. A palavra “never” retoma o primeiro verso “Today and all days”, contrapondo a frequência do agradecimento e do desculpar-se.

Concluindo, observamos que as mulheres negras, apesar de compreendermos as condições a que são constantemente submetidas pelo fato de serem mulheres e negras, são capazes de ações que não requerem nenhuma desculpa ou que, mesmo se necessitando, não são pedidas.

Suas ações não desculpadas geram mágica, elemento metafísico que cativa.

No poema de Umebinyuo, temos o empoderamento da mulher por meio de seu corpo. Contrariamente ao discurso que o estado patriarcal impõe às mulheres, no que se refere ao padrão de beleza, o poema da poeta nigeriana não faz referência à forma, mas ao estado. Vemos uma união do corpo e da alma, formando uma entidade.

O corpo da mulher, segundo o eu-lírico, ao refletir a linguagem de sua alma é poderoso. A junção corpo e alma reforça a constituição do sujeito como agente empoderado. Há uma conexão do físico – “body” – com o metafísico – “soul” – gerando não um simples sujeito, mas uma “entidade”.

Cabe também uma observação acerca da ação de expressar no corpo a linguagem da alma: a mulher só se transforma em entidade temida no momento em que não pede desculpas. O quarto verso do poema exprime a não necessidade de desculpar-se por sua ação “with no apology”. Novamente, assim, como vemos no poema de Chisala, a agência como meio de legitimar a sua resistência e o seu empoderamento não deve ser seguida de desculpas.

Podemos inferir que ambos os poemas lidam com a resistência feminina em um ambiente hostil a sua agência. Ou seja, é

esperado que as mulheres peçam desculpas, que justifiquem suas ações perante a sociedade, porém, ao se insurgirem, sem desculpar-se, propiciam mágica e dão à luz entidades poderosas e temidas. Observamos, assim, a crítica social que o feminismo é capaz de imputar. Ao criticar o papel de subalternidade e mudez, os poemas podem encorajar outras mulheres, que se encontram com suas identidades fragilizadas e sem esperanças para continuar, para que procurem o seu caminho, como no poema em que Chisala mostra que as mulheres, ao mostrarem sua força, podem provocar a estabilidade e hegemonia do Outro.

Em uma sociedade limitadora do fazer feminino, agir sem escusar-se é ser resistente, é se opor às fronteiras que balizam a formação do sujeito. Na lógica Marxista discutida por Hall (2019), seria escapar das categorias sociais que aprisionam o sujeito ao imobilismo social. Em se tratando da interseccionalidade discutida por Davis (2016), seria solapar os discursos dominantes patriarcais em torno da mulher.

CONCLUSÃO

Esse estudo se propôs a analisar, por meio de poemas selecionados das obras *Soft Magic* (2015), de Upile Chisala e *Questions for Ada* (2015), de Ijeoma Umebinyuo, como a mulher negra perpassa pela experiência da diáspora, conseqüente resistência e, enfim, a retomada de sua identidade.

Percebemos que há peculiaridades impostas pelo gênero, uma vez que sobre a mulher negra incide uma tripla objetificação, qual seja: gênero, raça e classe, além da pressão em torno do padrão eurocêntrico de beleza, inatingível pela mulher negra.

Quanto à diáspora, concluímos que esta interfere na identidade (HALL, 2019), já que com o descentramento há perda do pertencimento a uma terra, a uma nação, mas também a perda de si, porque a partir do fenômeno diaspórico, as identidades passam a ser fragmentadas. Entretanto, as mesmas diásporas propiciam a negociação dentro das comunidades majoritárias, a hibridização das culturas e a formação de novas identidades, como foi exposto nos poemas que trataram sobre a temática.

A partir disso, a resistência se estabelece, tentando justamente a retomada do *status quo ante*. Tal resistência é percebida de forma diferenciada nas mulheres negras, que, com sua postura contínua e firme diante da sociedade, desenvolvem papel fundamental não só para a proteção e recriação de si, mas também para o homem negro e para a comunidade, dado seu caráter de fomentação do altruísmo e inclusão. Além disso, a resistência se configura no ajudar o outro ou dar forças para que o outro possa prosseguir,

como vimos no poema de Umebinyuo que incita as meninas negras a viverem.

A identidade se afirma e se reafirma dentro de contextos, na maioria das vezes, inóspitos, cruéis e homogeneizantes. Os poemas elencados sobre a identidade refletem o fato de que as mulheres não devem pedir desculpas por suas condutas, pois ao não o fazerem servem de exemplo para outras mulheres cujas identidades foram fragmentadas na convivência com o outro. É na altivez que a mulher extrapola os preconceitos e amarras a ela impostos.

Desta forma, nenhuma transformação foi, é ou será possível sem o movimento feminista criar uma base para a solidariedade entre mulheres. A sororidade é fundamental (HOOKS, 2019) para a retomada da identidade e completa descolonização: do corpo, da mente e da alma.

Os poemas escolhidos para esta análise demonstram o poder criativo e de resistência das poetisas africanas nos dois livros. Mulheres, diáspora, resistência e identidade se intercalam e se complementam em sua obra propiciando a reflexão não apenas sobre a interseccionalidade deles, mas sobre a necessidade de mulheres negras escreverem mais sobre si mesmas, sobre o imigrante e sobre a sua condição enquanto sujeito no mundo atual.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Érica Fernandes. *Diáspora: Resistência e Revide em Small Island* (2004), de Andrea Levy. 2010. 196f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4090>. Acesso em: 3 de fev. de 2021.
- ARENDT, Hanna. A special Supplement: Reflections on Violence. *The New York Review of Books*, v. 12, n. 4, Feb. 27, 1969.
- ASHCROFT *et al.* (Org.). *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.
- BHABHA, Homi. K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1998.
- BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da Teoria Pós-Colonial*. Ed. Universidade Estadual de Maringá. Fundamentum n. 12. Maringá: Eduem, 2005.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London: Routledge, 2002.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- CHISALA, Upile. *Soft Magic*. Ed. Andrews McMeel Publishing. 2015.
- FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. 3. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2019.
- HOWKSLEY, Rupert. *How Upile Chisala became a voice for young, black women around the world*. Available at: <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/books/how-upile-chisala-became-a-voice-for-young-black-women-around-the-world-1.933464>. Accessed on: 7th Jan. 2021.

- OXFORD Advanced Learner's Dictionaries (OALD). *Make do*. [c. 2021]. Available at: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/make_1#make_idmg_2. Accessed on: 7th Jan. 2021.
- MOHANTY, C. *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. 1986. Available at: <http://www.jstor.org/stable/302821>. Accessed on: 3rd fev. 2021.
- SAWLANI, Samira. *Ten Contemporary Poets in Sub-Saharan Africa*. March 21, 2016. Posted by "cacedirector". Available at: <https://writivism.org/2016/03/21/1076/>. Accessed on: 7th Jan. 2021.
- SPIVAK, Gayatri. C. Can the Subaltern Speak? In: ASHCROFT *et al.* *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995, p. 24-28.
- UMEBINYUO, Ijeoma. *Questions for Ada*. Ed. Createspace Independent Publishing Platform, 2015.
- VAN HEAR, Nicholas. *New Diasporas: The Mass exodus, dispersal and regrouping of migrant communities*. London: UCL Press, 1998.
- WITT, Lara. *Decolonizing Poetry: an interview with Ijeoma Umebinyuo*. Available at: <https://medium.com/@Femfefeministe/decolonizing-poetry-an-interview-with-ijeoma-umebinyuo-bc4c0651587f>. Accessed on: 3rd Feb. 2021.

Érica Fernandes Alves

Doutora (Universidade Estadual de Maringá – UEM).

Professora da graduação (UEM); professora do Mestrado e do Doutorado (PLE-UEM).

Participa do "Grupo de Estudos em Multiculturalismo e Pós-colonialismo (GEMUP)", da UEM; coordena o projeto de pesquisa "Literaturas de Resistência", também da UEM.

<http://lattes.cnpq.br/6485711533901908>

<https://orcid.org/0000-0002-7691-2976>

efalves@uem.br

Geniane Diamante Ferreira Ferreira.

Doutora (Universidade Estadual de Maringá – UEM).

Professora da UEM; professora do mestrado e doutorado (PLE-UEM).

Coordenadora adjunta do “Grupo de Estudos em Multiculturalismo e Pós-colonialismo” (GEMUP); coordenadora do projeto de pesquisa “Literatura e o Sujeito Diaspórico”.

<http://lattes.cnpq.br/7393569709682529>

<https://orcid.org/0000-0003-4955-3338>

gdferreira@uem.br

GUARDIÃS DO PASSADO: A POESIA COMO SALVAGUARDA DA MEMÓRIA DO PACÍFICO NA ANTOLOGÍA DE MUJERES POETAS AFROCOLOMBIANAS

Julián Vivas Banguera

Valéria Amim

Resumo: A poesia afro que nasce na costa do Pacífico colombiano está ancorada nas mulheres que salvagam em suas narrativas o passado de seus povos e desafiam o silenciamento a que foram historicamente submetidas pelo sistema-mundo patriarcal e racista de Occidente. Esta pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico, visa identificar os elementos da memória coletiva (NORA, 1993; CANDAU, 2018) das comunidades negras do Pacífico colombiano presentes na *Antología de Mujeres Poetas Afro-Colombianas* (2010), a mais “abrangente e completa” compilação de escritoras afro-colombianas do último século. Nesse sentido, focaremos nosso olhar em analisar, a partir das teorias de N’gom (2015) e Freja de la Hoz (2010), como as poetas reescrevem a história de suas comunidades e usam a literatura como método de “re-existência” que ajuda a fertilizar novos discursos de identidade sobre o que significa ser “Afro-Pacífico”. Além disso, o texto examina como, em diálogo com o feminismo negro (LUGONES, 2008; AKOTIRENE, 2019), as “autoras-povo” denunciam em seus versos as opressões do sistema sexo/gênero que ainda subjugam as feminilidades da diáspora africana.

Palavras chave: Poesía. Memória. Afro-colombianos. Identidad. feminismo negro.

Abstract: The black poetry that is born on the Colombian Pacific coast is anchored in women who safeguard in their narratives the past of their communities and defy the silencing to which they have historically been subjected by the occidental patriarchal and racist world-system. This qualitative research, of bibliographic nature, aims to identify the elements of the collective memory (NORA, 1993; CANDAU, 2018) of the black communities of the Colombian Pacific present in *Antología de Mujeres Poetas Afro-Colombianas* (2010), the most “comprehensive and complete” compilation of Afro-Colombian writers from the last century. In this sense, we will focus our gaze on

analyzing, based on the theories of N'gom (2015) and Freja de la Hoz (2010), how the poets rewrite the history of their communities and use literature as a method of “re-existence” which helps to fertilize new identity discourses about what it means to be “Afro-Pacific”. Furthermore, the text examines how, in dialogue with Black Feminism (LUGONES, 2008; AKOTIRENE, 2019), the “authors-people” denounce in their verses the oppressions of the sex/gender system that still subjugates the femininities of the African diaspora.

Keywords: Poetry. Memory. Afro-Colombians. Identity. Black Feminism.

MEMÓRIA COLETIVA E LITERATURA ORAL AFRO-COLOMBIANA

As mulheres negras têm sido historicamente as principais guardiãs da memória coletiva das comunidades negras do Pacífico colombiano. Em seus poemas, desafiam o silenciamento hegemônico de que historicamente foram vítimas para esculpir poemas nos quais narram suas histórias de vida, questionam a realidade histórico-social de seus povos e reformulam o discurso identitário sobre o que significa nascer com a pele escura nesta região esquecida do país.

O especialista em estudos da literatura afro-hispânica, Alain Lawo-Sukam (2011) explica que desde os tempos sangrentos da escravidão, as crianças da diáspora africana na Colômbia usavam poesias e canções para salvaguardar a memória, a cultura africana, aliviar as tristezas diárias e desafiar o jugo da opressão. Assim, a palavra rimada tornou-se uma das principais ferramentas que lhes permitiram,

além de preservar o legado de seus ancestrais, “reaccionar instintivamente ante el terror, el dolor, la flagelación y la prisión” do sistema colonizador (ZAPATA, 1989, p. 96).

Nas comunidades negras do Pacífico colombiano as tipologias e composições próprias da literatura oral são criadas para serem disseminadas oralmente por meio de uma cadeia de transmissores, depositários e, ao mesmo tempo, recriadores da visão do passado compartilhada por membros de uma mesma população (PRADO, 1996, p. 193):

Quando hablo de literatura oral, hablo de un cuerpo de memoria colectiva, de un archivo donde se fundamenta el complejo de nuestra identidad. Es la visión de la comunidad, la trasmisión, la posibilidad de hablar y escuchar en el mismo código. Es el conjunto de formas en las que se expresa un sector de la oralidad de un pueblo. Es su conocimiento, su sabiduría. (PRADO, 1996, p. 193)

Nesse sentido, quando falamos de memória coletiva, referimo-nos àquela construção de imagens, que, segundo o historiador francês Pierre Nora, está sempre em “permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (1993, p. 10). E é nesse quadro que a narrativa, a poesia e outros gêneros literários têm

atuado historicamente como suportes para o diálogo com as imagens que configuram a memória, graças ao seu caráter confessional e rememorativo inato (PEREIRA, 2014).

Consequentemente, o resgate da memória coletiva e a celebração da identidade afro-colombiana se tornaram, independentemente das diferenças geracionais, o principal eixo temático da obra dos escritores afro-colombianos. No entanto, acrescenta Lawo-Sukam, essa inclinação costuma ser justaposta ao “deseo vehemente de denunciar las duras condiciones de vida del pueblo afro-colombiano y abogar por una mayor y más incluyente humanidad” (2011, p. 41).

Nas palavras do especialista em literatura latino-americana, Hugo Achugar (2006), o apelo à memória coletiva na literatura também permitiu às comunidades filhas da diáspora africana na América, reescreverem os discursos históricos hegemônicos do sistema colonial e se tornarem as narradoras de seus próprios mundos. Nessa ordem de ideias, narrar a memória também implica “resgatar os esquecimentos que haviam sido submetidos indivíduos, obras e fatos históricos” (ACHUGAR, 2006).

E essa tentativa de reescrever a realidade sobre seus mundos negros também é lida na literatura de mulheres afro-colombianas que desafiaram o silenciamento do

sistema racista e patriarcal para denunciar que ele, ainda, subjuga as feminilidades da diáspora africana, desumanizando-as, negando-lhes o acesso aos seus direitos sociais e as proibindo de serem donas inalienáveis de seus corpos, sentimentos e desejos. A isso se acrescenta que as ideais de gênero introduzidas pelo Ocidente nas populações catequizadas (ameríndios) e escravizadas (africanos e ameríndios) pela e para a colonização, também forçaram as mulheres a cruzarem um caminho íngreme e rochoso se quiserem se tornar escritoras (LUGONES, 2008).

Carolina Alzate mostrou como a sociedade patriarcal colombiana excluiu e desacreditou durante o século XIX, toda a literatura que não foi escrita por homens brancos burgueses e heterossexuais:

Las mujeres podían escribir, y de hecho escribían; pero se trataba de una escritura de tema doméstico y que no buscaba ni esperaba circulación pública: una escritura hecha desde y para el espacio del hogar. Tampoco se promovía cualquier género entre las mujeres, únicamente la poesía, pero una poesía a la cual no se le exigía calidad literaria, y de la cual, si aparecía, se desconfiaba. Por esto poetisa no es lo mismo que poeta, no es simplemente el femenino de poeta: estas eran poetisas. (2004, p. 277)

A citação apresentada no parágrafo acima assume muito mais relevância se entendermos que somente até o final do

século passado, todas as mulheres negras que escreviam poesia eram classificadas pelo *status quo* literário colombiano, como poetisas, diminuindo, desde o início, a capacidade de produção das autoras, reconhecendo parcialmente um certo nível de literariedade. Soma-se a isso o fato de que durante muito tempo a literatura afro-colombiana só foi sinônimo de produções de autores negros como Candelario Obeso, Arnaldo Palácios, Carlos Arturo Truque, Helcías Martan Góngora, Hugo Salazar Valdés, Jorge Artel e Manuel Zapata Olivella.

M'bare N'gom esclarece que a pesada cortina que ocultava a existência de uma literatura escrita por mulheres afro-colombianas, só foi desmontada no final do século XX:

Si bien hubo iniciativas de divulgación de los procesos creativos de la mujer en Colombia, la autora afrocolombiana ha sido, por decirlo de alguna forma, la convidada de piedra. En 1975, Eddy Torres publica *Poesía de autoras colombianas*, una antología que recoge las selecciones de siete poetas del periodo colonial y republicano y treinta autoras contemporáneas entre 1901 y 1975. No recoge ni menciona la presencia afrocolombiana (ctd en Cuesta, 13). En 1995, Teresa Rozo-Moorhouse saca la antología *Diosas en bronce*, la cual incluye a tres poetas afrocolombianas de un total de 97: Nadhyma Triana (1932), María Teresa Ramírez (1944) y Ana Milena Lucumi (1964). (N'GOM, 2015, p. 125)

Depois de colocar a lupa sobre a literatura afro-colombiana do século XX, Guiomar Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo Zamorano concluíram que das oito antologias poéticas publicadas naquele período, apenas em duas aparecem autoras afro-colombianas (2010): *Antología 21 años de poesía colombiana (1942-1963)* e *Diosas en bronce; Poesía contemporánea de la mujer colombiana (1995)*. Um século depois, a realidade não é tão diferente, apenas três grandes antologias com composições de autoras negras foram publicadas: *La palabra poética del afrocolombiano (2001)*, *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica (2008)* e a *Antología de mujeres poetas afrocolombianas (2010)*.

Cuesta e Ocampo, autores da *Antología de mujeres poetas afrocolombianas (2010)*, corpus de estudo deste artigo, afirmam que a compilação foi feita com o objetivo de, além de “llenar un vacío en lo que respecta a la presencia y reconocimiento de poetas afrodescendientes en la producción literaria colombiana” (2010, p. 14), destacar o fenômeno subversivo dessas composições de Literatura Oral:

Afirmamos que estas poetas afrocolombianas están renovando y subvirtiendo con su obra un viejo canon de poesía [...] Ellas no solo recogen la tradición rítmica de la poesía que heredaron de

sus vertientes africanas, transmitida en forma oral y musical, sino que establecen una nueva perspectiva con su dicción, con su intención, con su transignificación. Así, articulan una nueva dinámica, con el eje concreto del propio texto del poema. (OCAMPO; CUESTA, 2010, p. 16)

A *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* faz parte da “Biblioteca de Literatura Afrocolombiana”, uma coleção de romances, contos, poesia, narração oral e ensaios representativos da literatura afro-colombiana, reunida em 18 volumes e publicada pelo Ministério da Cultura da Colômbia. O livro, que reúne a obra de 58 autoras de todo o país, e foi classificado por seus autores como a mais “abrangente e completa” compilação de escritoras afro-colombianas, está dividido em seis partes: As pioneiras, nascidas antes de 1940; Nascidas na década de 1940; Nascidas na década de 1950; Nascidas na década de 1960; Nascidas na década de 1970; e, finalmente, Nascidas na década de 1980.

Depois de fazer esta breve viagem pelas encostas da memória que convergem no mar ascendente das literaturas afro-colombianas, deve-se notar que esta pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica, visa identificar os elementos da memória coletiva das comunidades negras do Pacífico colombiano presente nos poemas coletados na *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*.

O PACÍFICO COMO “REGIÃO-MEMÓRIA”

A escada de vozes que apelam à memória coletiva das comunidades negras para tecer os discursos ancestrais que constroem a identidade no Pacífico, se inicia com a escritora chocoana Luz Colombia Zarkanhenko. Nos poemas que integram a antologia, a escritora e ex-governante desenha uma janela para as paisagens marinhas do Chocó, em meados do século XX. Em “Allá van... Allá van...” e “La Bella”, além de detalhar a geografia e os costumes de seu território, Zarkanhenko contesta as imagens negativas que historicamente têm mostrado esta região como uma terra inóspita de seres nus e incivilizados que não é chamada a fazer o país progredir (OLAYA, 2020).

Sua tinta transgressora também é vista em “Diosas del Alba”, poema em que Zarkanhenko narra o trabalho de mães negras que se levantam cedo todos os dias a “buscar el maná entre la humedecida arena” e que, apesar do calor premente da selva chocoana, saem para coletar “el secreto salado de la escondida almeja”, fonte de alimento para milhares de famílias naquela região empobrecida da Colômbia (2010, p. 84-85).

As riquezas culturais dos mundos negros situados nesta região são também o centro das criações de Bertulia Mina Díaz e Lucrecia Panchano, duas poetas caucanas, nascidas

antes de 1940 que, como Zarkanchenko, colocam o Pacífico como o “lugar da memória” que inspira seus poemas. Isso se infere porque, segundo o antropólogo francês Paul Ricoeur, “as coisas lembradas estão intrinsecamente associadas aos lugares. Não é por engano que dizemos onde aconteceu o que aconteceu” (2007, p. 64).

En palabras de Ricoeur, estos “lugares de memoria” funcionan principalmente a la manera de los reminders, es decir, actúan como indicios de rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, esa vision de pasado endógeno de las comunidades subalternizadas y silenciadas que está en constante lucha contra el olvido, incluso una suplencia muda de la memoria muerta. En este sentido, estos lugares de rememoración permanecen como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por la vía oral vuelan como palabras que temen perderse entre las tupidas nieblas del olvido. (2007, p. 64)

O antropólogo Joël Candau complexifica a questão afirmando que a “memoria e a identidade se concentram em lugares, e em ‘lugares privilegiados’, quase sempre com um nome, e que se constituem como referências perene percebidas como um desafio ao tempo” (2018, p. 156). Nesse sentido, os poemas das autoras definem o Pacífico

como a “região da memória”, onde se afirma com força suas identidades (CANDAU, 2018, p. 157).

É assim que Bertulia Mina Díaz recorda as festividades, tragédias e acontecimentos que marcaram a sua vida em Santander de Quilichao – o seu “lugar de memória” – desde meados do século XX, município para o qual teve que se mudar, fugindo dos estragos da violência bipartidária que arrasou o norte do departamento de Cauca entre 1948 e 1953. Suas crônicas poéticas são rítmicas e refletem sobre os impactos do conflito armado nas festas populares, sem perder o rigor investigativo das salvaguardas da tradição oral das comunidades afro-pacíficas:

El torbellino en San Nicolás

En tiempos pasados
de algunas veredas
nunca les faltaba
músicos alegres.

[...] Cuando se iniciaban
algunos festejos
siempre había
honor a los viejos.

Cuando todo mundo
se hallaba prendido
cuatro hombres hechos
bailaban torbellinos [...].
(MINA DÍAZ, B., 2010, p. 97)

Ressalte-se que o ato de enunciação dessa memória também é um ato de múltipla “re-existência”, pois, como

conclui Gayatri Spivak, se o subalternizado “não tem história e não pode falar”, “a problemática da mulher parece a mais precária nesse contexto. Claramente, se você é pobre, de cor negra e mulher, será atingida triplamente [...] O subalterno como mulher está ainda mais profundamente na sombra” (1994, p. 83-90).

Nesse sentido, explicam Santos e Barbosa, esses atos de “re-existência” poética seriam uma forma de “resistir pela arte, de insistir em novas maneiras de viver e se colocar no mundo” (2020, p. 886). A literatura é então o bálsamo que ajuda as poetisas, salvaguardas da memória coletiva, a curar suas feridas e a sobreviver à complexa realidade dos territórios do Pacífico colombiano. Assim, em cada verso são construídos espaços de existências, novas maneiras de ser e existir tendo a arte como instrumento de abertura para a realização que às minorias sociais almejam.

Do outro lado do mapa, Lucrecia Panchano, catalogada como uma das primeiras poetisas tradicionais da região do Pacífico, além de depositar em seus escritos a memória coletiva do povo guapireño, usa a palavra recitada para questionar as estruturas hegemônicas de opressão que deixaram cicatrizes dolorosas nos corpos de mulheres e homens negros:

Carimba

Carimba. Marca de abominable esclavitud que todo nos robó, excepto la conciencia que en nosotros releva su física presencia y enfatiza en el negro, su máxima virtud. [...] [...] Carimba... Ahora es símbolo de libertad y amor con un significado que el negro dignifica y es la expresión auténtica de ALTIVEZ Y VALOR. (PANCHANO, 2010, p. 107-108)

Nas cinco estrofes que compõem a “Carimba”, Panchano levanta seu grito de protesto para denunciar, seguindo a tradição de poetas como Candelario Obeso ou Manuel Zapata Olivella, os complexos modos de produção de hegemonias e subordinações nas construções identitárias observáveis nas populações afro-colombianas (ALVES; FERREIRA, 2016, p. 89). Sobre o uso da narrativa da memória como mecanismo de conexão com o continente africano, Lawo-Sukam explica que não seria um retorno físico, mas mítico, à África, pois o que se busca é celebrar uma herança ancestral que, paradoxalmente, se opõe à realidade adversa em que vivem há séculos os filhos da diáspora africana em América (2011, p. 41).

O uso de narrativas poéticas como espaço de luta e reescrita dos discursos hegemônicos na região do Pacífico também é visto na obra da maioria das poetas compiladas na antologia. O exposto responde ao fato de que, segundo

Graciela Maglia e Yves Moñino, nas comunidades afro-colombianas a Literatura Oral sempre atuou como “una estrategia de resistencia y cohesión socio-cultural que cumple una función ritual de reconexión con el tiempo ab origine de la fundación de la comunidad y tiene un contenido ético-didáctico en cuanto perpetúa la axiología comunitaria” (2015, p. 77).

Poetas caucanas nascidas na década de 1940 como Imelda Mina Díaz e Mary Grueso Romero, seguiram os caminhos narrativos de seus predecessores para compor histórias que hoje fazem parte da memória coletiva de suas comunidades. Em seus poemas, a palavra rimada torna-se uma ferramenta que ajuda a refletir sobre acontecimentos locais e nacionais, histórias de amor, desgosto, tragédias, entre outros (PEDROSA; VANÍN, 1994, p. 12). O exposto é exemplificado no poema “Sustento”, texto em que Mina narra em detalhes o cotidiano de um fazendeiro do Norte do Cauca, seu “lugar de memória”:

Sustento

Por el camino polvoriento,
taciturno y pensativo,
va un hombre a caballo
con sombrero de paja,
la ruana al hombro,
el machete en el cinto
con cubierta de cuero,

botas fuertes de cordones,
medias y camisa de cuadros,
pantalones de dril
color café claro
al despuntar la mañana.
(MINA DÍAZ, I., 2010, p. 151)

É assim que, em versos curtos, a autora lembra que no passado as lavouras de laranja, pitahaya, mamão e sapote eram os únicos meios com que os camponeses daquela região – hoje atormentados por plantações ilícitas e intimidados pelo tráfico de drogas – obtinham sustento “para vivir y vestir bien / y a sus hijos educar” (MINA DÍAZ, I., 2010, p. 151).

Proteger a memória de seus ancestrais também se tornou um propósito de vida para Mary Grueso Romero, uma das vozes poéticas mais fortes do Pacífico colombiano. Segundo a escritora, a principal tinta de seus poemas sempre foi a lembrança de sua vida no Guapi, no Cauca, como ela confessou a Angela Olaya em entrevista publicada na revista *Semana*: “As rondas das crianças, a confecção de bonecas de pão, os batismos, os alabaos eram para construir a convivência pacífica entre as pessoas. Esses conhecimentos são o que reforço em minha poesia para que as pessoas se reconheçam em suas identidades negras” (OLAYA, 2019).

Os poemas de Grueso também se configuram como um manifesto anti-racista e feminista no qual converge discursos

de resistência que buscam transformar ou “eu” em “nós” e ajudar a construir um ideal de comunidade, conforme afirma a autora em conversa com o jornalista Salvatore Laudicina:

A través de estos poemas, mis personajes recitan un discurso histórico que da cuenta del recorrido físico y social de la mujer negra del Pacífico Sur colombiano. [...] Las niñas y adolescentes negras de este tiempo tienen que conocer la lucha de género que hemos vivido. A mi parecer, eso es clave para el fortalecimiento de la identidad cultural. (LAUDICINA, 2016, p. 67)

Esta crítica pungente de Grueso ao sistema mundial capitalista, racista e cisheteropatriarcal é identificada do início ao fim em composições como “Pobreza negra”:

Pobreza negra
Y cuando el negrito dispierte,
¿quién lo alimentará?
Mi comadre la vecina
que esta randa’ e mamá.
El negro no tiene compota
ni tetero pa’ chupá.
Lo que tiene es un pellejo
que es la teta’ e la mamá.
Jala jala mi negrito
la teta’ e tu mamá,
el negrito jala y llora
porque na le bajará.
La mamá no tiene leche
porque en ayunas está
pero le bajará gota a gota
la sangre’ e la mamá.
(GRUESO, 2010, p. 167-168)

Narrativas como a anterior dialogam com a análise de María Mercedes Jaramillo, que aponta que nos versos de Grueso “alegria e dor, humor e tragédia são misturados para explicar os altos e baixos da existencia, e a experiência de vida dos habitantes do Pacífico” (2007, p. 218). Assim, seus poemas mostram a “força espiritual dos afros que não perdem o desejo de aproveitar a vida apesar do abandono da região pelo Estado” (JARAMILLO, 2007, p. 217).

Os elementos narrativos acima mencionados são também fortemente percebidos na obra da poeta chocoana, Amalia Lú Posso. Em composições como “El galandro”, em que narra as aventuras de Aristarco Perea, um “negro distinto”, músico, “defensor de su tierra y enemigo de imposiciones y colonialismos” (POSSO, 2010, p. 172), a autora, seguindo o legado de suas predecessoras, aprimora a identidade e a diversidade dos homens e mulheres de seu território.

Em síntese, podemos dizer que num primeiro momento as produções poéticas feitas por mulheres afro-colombianas nascidas entre 1940 e 1950 se caracterizam por apelar à “memória forte”, massiva, coerente, compacta e profunda que permite, como explica Joël Candau, “organizar significados, estruturar grupos humanos e construir identidades coletivas por meio de ‘grandes narrativas’” (2018, p. 44). Seus versos

também mostram como as formas poéticas ibéricas herdadas da colonização se consolidaram como um dos instrumentos da tradição oral do Pacífico que permite narrar o cotidiano, instruir filhos e netos, contar fatos reais, falar do divino e do humano (SUÁREZ, 2010).

O FEMINISMO NEGRO DAS VOZES DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

O florescimento das poetisas afro-colombianas nascidas a partir de 1950, trouxe consigo a confirmação do “resgate da memória coletiva” como eixo temático do que hoje pode ser categorizado como a “Poesia Negra do Pacífico colombiano”. No entanto, suas vozes também marcaram o nascimento de um movimento literário feminista que dialoga concomitantemente entre/com as encruzilhadas, de avenidas identitárias do racismo, do cisheteropatriarcado e do capitalismo (AKOTIRENE, 2019).

Autoras chocóicas como Laura Victoria Valencia e Sayly Duque Palacios, usam seus poemas como unguento para curar as feridas deixadas em seus corpos pela escravidão de seus ancestrais africanos. Além disso, reivindicam sua herança cultural e protestam contra as violações de direitos que as mulheres em sua região têm sido historicamente submetidas:

El asiento del alma
Quién dice que el recuerdo no perdura.
Quién dice que el pasado no es el guía.
Quién sabe en qué lugar del pensamiento
anida la memoria de otras vidas.
Ya los barcos no surcan los mares
como antaño, cargados de esclavos.
Ya no hiera mi cuerpo,
el látigo de tu ignorancia, pero aún...
retumban en mi cabeza los quejidos... [...]
[...] Quién sabe cuántas vidas he de vivir aún
y... a cuántos mas perturbará
este pasado de mis antepasados,
de sus antepasados,
antes de que... ¡por fin!, venga el olvido
y se asiente en el alma. [...]
(VALENCIA, 2010, p. 195)

Nos poemas “El asiento del alma” e “Al cauce del río Atrato”, Valencia estabelece um diálogo direto com sua herança africana e a memória de suas experiências de vida nas ruas úmidas de Quibdó, capital de Chocó. Segundo a poeta, é inevitável não ligar estes dois mundos porque é naquele território onde se preserva o maior número de tradições africanas na Colômbia: “Os escravizados e libertados pela força de seu próprio esforço e vontade, os preservaram e os mantiveram intactos graças à transmissão oral, como é feito na África” (CENTRO PANAFRICANO, 2015, s.p.).

E essa invocação à memória dos ancestrais escravizados também se lê nos poemas de Sayly Duque Palacios, que

Las mujeres negras que habitan algunos territorios en Colombia padecen todo tipo de violencias. Esto, sumado al hecho de habitar lugares en donde el conflicto armado aún hoy permanece, o donde se están desarrollando conflictos ambientales o por la tierra y el territorio. Han sido víctimas directas de estos conflictos y han sufrido en su individualidad y en sus comunidades profundas violaciones a los Derechos Humanos y al Derecho Internacional Humanitario, por parte de todos los actores armados legales e ilegales. (CONFLICTO..., 2020, p. 2)

A problemática situação de violação de direitos vivida pelas comunidades afro-pacíficas também pode ser lida nos poemas de Felipa Trifenia Castillo Reina, outra integrante do grupo de poetisas negras nascida na década de 1950. As histórias da autora de Tumaco, seguem à risca o legado estilístico herdado dos grandes narradores do Pacífico: seus versos são quadras octa-silábicas que narram desde histórias de amor até acontecimentos cotidianos de sua região:

Terror en Tumaco

En Tumaco sigue el terror
con muerte todos los días,
en el tigre y el panteón
se encuentran cual gota fría.

Ayer cuando apareció
el primer muerto en la zona,
preguntaban quién lo mató,
hoy ya no vale una persona.

Que pueblo tan conformista
o es que todos tienen miedo,
los matones como turistas
cogiéndonos a todos del pelo.

Hasta ya comen junticos
con algunos moradores,
solo por tener miedito
de estos agresivos señores.
Parecen estar perdidos,
la gente de la ciudad,
por culpa de estos bandidos
perdimos la dignidad.
(CASTILLO, 2010, p. 314-315)

Consequentemente, podemos dizer que, em seus poemas, Laura Victoria Valencia, Sayly Duque Palacios e Felipa Trifenia Castillo Reina tornam-se “autoras-povo” que abraçam a palavra para falar de um problema generalizado em sua comunidade, e deixam de se comportar como sujeitos individuais para se tornarem sujeitos coletivos (FREJA DE LA HOZ, 2015). Da mesma forma, desafiam o silenciamento imposto aos negros e negras pelo sistema racista heteropatriarcal ocidental, e buscam reafirmar os afros como narradores de seus próprios mundos.

Invocar o conceito de autor-povo implica referir-se ao que foi afirmado por Alfredo Freja de la Hoz, que descreve esse tipo de contador de histórias como grandes salvaguardas da memória coletiva das comunidades afro-colombianas (2015). Sua relevância reside no fato de que ao longo do

tempo os trabalhos desenvolvidos por este sujeito coletivo podem se tornar um bem simbólico da literatura oral de sua comunidade:

De esta manera, la pérdida del reconocimiento del autor como individuo y el enriquecimiento de la obra en su proceso de tradicionalización en la literatura oral son elementos propios de la dinámica social del sujeto y del texto colectivo. La idea de sujeto colectivo en el campo de la literatura oral implica la despersonalización (transindividualización) del autor al momento de lanzar su obra al pueblo, y la idea de texto colectivo implica la apropiación de la obra por el pueblo. (FREJA DE LA HOZ, 2015, p. 136)

O vestido sagrado dos “autores do povo” também foi usado pelas poetas Julia Simona Guerrero e Paulina Cuero Valencia. A primeira escritora questiona em seus poemas a difícil realidade das mulheres pobres e rurais colombianas que perderam seus filhos devido ao conflito armado interno que subjugou o país por mais de meio século:

Lo que sucede en este país

Sucede en este país,
en cada rincón de este país,
una mujer da a luz
para la vida,
no para la guerra,
no para la muerte.
(GUERRERO, 2010, p. 341-343)

Paulina Cuero Valencia também abraça a palavra para denunciar em suas composições os terríveis efeitos que o racismo estrutural tem causado nas comunidades negras do Pacífico Sul colombiano: extrema pobreza, desnutrição, mortalidade infantil, deslocamento, falta de acesso à educação e aos serviços públicos básicos:

El niño negro

Hoy me encontré a mi niño negro, cruzando
las esquinas,
con su mirada triste, con sus ojos llorosos,
me decía mil cosas en medio de sollozos,
me pedía ayuda, me rogaba un beso.

El no tiene una escuela,
su maestra ya no lo deja entrar;
sus últimas palabras: “Ya no te aguanto
más”.

Y su peor delito nadie perdonará,
haber nacido negro, eso y nada más.
(CUERO, 2010, p. 533-535)

É importante destacar que a obra das poetisas classificadas como “autoras-povo” ao longo deste texto, se baseia na história da memória das tragédias compartilhadas pelas comunidades negras do Pacífico para promover a construção de novos discursos identitários. Isso, segundo Candau, poderia ser explicado porque a memória dos sofrimentos “deixa traços compartilhados” por aqueles que “sofreram ou cujos parentes ou amigas tenham sofrido, modificando

profundamente suas personalidades. A identidade historicizada se constrói em parte se apoiando na memória do sofrimento compartilhado” (2018, p. 151).

Nessa ordem de ideias, as “autoras-povo” da antologia, além de narrar a memória coletiva de suas comunidades, libertam-se das hierarquias raciais as quais os povos negros do Pacífico foram submetidos desde a colonização, ao notar as formações da consciência coletiva, que tanto se interseccionam a luta de classes, quanto denunciam “as dimensões ontológicas decorrentes da fabricação dos sujeitos raciais” (MBEMBE, 2018, p. 66).

Embora vozes mais contemporâneas como a nariñense, Maura Valentina González Quiñónez (Perla de Ébano), e a vallecaucana, María de los Ángeles Povov, também se destaquem por suas composições que apelam à memória para refletir sobre os meandros de suas vidas, seus poemas não poderiam ser chamados de “obras-povo” porque nas narrativas, compiladas na antologia, o sujeito não abandona seu espaço individual para se tornar coletivo. No entanto, deve-se destacar que, como a maioria das autoras que fazem parte do *corpus* de estudo, suas composições redefinem em cada palavra ou discurso identitário, o que representa ter nascido mulher e negra nesta conturbada região da Colômbia. Esses elementos ficam mais evidentes na obra da

bonaverense, Sobeida Delgado Mina, que em poemas como “Negra soy” e “Afroamericana”, busca abolir o pensamento colonial que vê e trata as mulheres negras como animais, marcadas sexualmente como fêmeas, mas, sem as características de feminilidade, porque “mulher feminina” só seria sinônimo de “mulher burguesa branca heterossexual” (LUGONES, 2008):

Negra soy

Aunque me rigan calba,
negra fea y ñata,
de pelo prieto y duro como un coco,
negra soy,
y así me quiero yo.
Que me arremieran
porque yo no se habló,
que me burlan,
porque no se caminá,
negra soy y no me cambio mi color.

[...] Y con toras esas cosas,
siguen oriando mi color;
pero pa’ lavar su ropa,
cocinarles y plancharles;
estar pendiente,
del cuidado y crianza de sus hijos,
buscan siempre,
a una negra como yo,
por bonita, hacendosa
y por muy inteligente.
(DELGADO, 2010, p. 540-541)

Em suma, podemos dizer que as poetisas afro-colombianas nascidas na segunda metade do século XX, além de seguirem

o caminho pavimentado de “autoras-povo” que desafiam o silenciamento dos historicamente subalternizados, apresentam em seus poemas um discurso que constrói e assume uma identidade de mulher afro-colombiana, e que ajuda a fortalecer as ideias identitárias da comunidade quando a memória da etnia a que pertencem se transforma em literatura (PALMEIRA, 2013). Da mesma forma, em seus versos de “re-existência” também são discutidas as complexidades das estruturas de gênero e estabelecidos diálogos que entendem o feminismo como escola de pensamento no qual ou binarismo homem e mulher surge como algo a ser superado (SANTOS; BARBOSA, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de fazer essa viagem pelos caminhos das obras das poetisas negras do Pacífico colombiano, podemos inferir que, em seus poemas, elas abraçam âncoras, nas quais todas as identidades se baseiam: a origem e o acontecimento (CANDAU, 2018). As autoras recorrem à veneração dos mundos ancestrais para dar sentido às suas comunidades negras, delineiam a “região-memória” como inspiradora de suas narrações, descrevendo as principais características socioculturais de seus mundos negros na tentativa de ratificar a estrutura identitária Afro-Pacífico.

As “autoras-povo” compiladas neste artigo, ajudam a salvaguardar e construir a memória coletiva das comunidades negras do Pacífico colombiano por meio da narração de eventos trágicos, festivais ou acontecimentos do cotidiano que hoje fazem parte da visão do passado endógeno dessas comunidades, estabelecendo, assim, um diálogo com a história como forma de produção de conhecimento e formação de identidade.

Do mesmo modo, além de apropriarem-se das formas literárias ibéricas impostas pela colonização como forma de re-existir ante a dominação, as autoras afro-pacífico compiladas na antologia, principalmente as nascidas na segunda metade do século XX, questionam, desde a perspectiva do feminismo negro, as interfaces da diversidade de gênero, sexualidade, classe e geografias incorporadas de nosso sistema mundo ocidental.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALVES, Alcione C.; FERREIRA, Rosa A. Diáspora e subalternidade na poesia de Lucrecia Panchano. *Palimpsesto*, n. 22, p. 85-101, 2016. Disponível em: <https://docplayer.com.br/22677905-Diaspora-e-subalternidade-na-poesia-de-lucrecia-panchano.html>. Acesso em: 12 de jan. de 2020.

ALZATE, Carolina. Mujeres, nación y escritura: no hablar, ni dar de qué hablar. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago (Ed.). *Pensar el siglo XIX: cultura, biopolítica y modernidad*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, p. 273-286, 2004.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.

CASTILLO, Felipa Trifenia. Terror en Tumaco. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

CENTRO PANAFRICANO. Entrevista a Laura Victoria Valencia. *Revista Africanidad*, 2015. Disponible en: https://www.africanidad.com/2015/12/wanafrika-entrevista-laura-victoria_85.html. Acceso en: 10 de dic. de 2020.

CONFLICTO armado y múltiples violencias contra las mujeres negras y afrocolombianas. *International Land Coalition*, 6 de marzo 2020. Disponible en: <https://d3o3cb4w253x5q.cloudfront.net/media/documents/RepDefensoras-Colombia-FINAL.pdf>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

CUERO V., Paulina. El niño negro. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

DELGADO M., Sobeida. Negra soy. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

DUQUE, Sayly. Feliz día mujeres de la mina. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

- FREJA DE LA HOZ, Alfredo. *La literatura oral en Colombia*. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- GRUESO, Mary. Pobreza negra. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: diciembre 12 de 2020.
- GUERRERO, Julia Simona. Lo que sucede en este país. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.
- JARAMILLO, Mercedes María. Mary Grueso Romero: Poesía, Memoria e Identidad. In: ORTIZ, Lucía (Ed.). *Chambacú, la historia la escribes tú: ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Bogotá: Editorial Iberoamericana, p. 217-232, 2007.
- LAUDICINA R., Salvatore. *Las muchachas se fueron de migraciones y sentires*: Sobre poemas afrocolombianos que cuentan historias y construyen sujeto femenino. Universidad Autónoma de Occidente. Santiago de Cali, 2016.
- LAWO-SUKAM, Alain. (A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana. *Cincinnati Romance Review: Afro-Hispanic Subjectivities*, v. 30, 39-52, 2011. Disponible en: <https://scholar.uc.edu/concern/articles/9k41zg13t?locale=en>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.
- LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, Colombia, n. 9, p. 73-101, julio-diciembre 2008.
- MAGLIA, Graciela; MOÑINO, Yves. Oralitura de San Basilio de Palenque: temas europeos, africanos y criollos. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, v. XIX, n. 38, p. 171-201, julio-diciembre, 2015.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MINA DÍAZ, Bertulia. El torbellino en San Nicolás. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>.

Acceso en: 12 de dic. de 2020.

MINA DÍAZ, Imelda. Sustento. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

N'GOM, M'bare. Representaciones de la otredad: experiencia femenina e identidad en ¡Negras somos!. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, v. XIX, n. 38, p. 119-136, julio-diezembre, 2015.

NORA, Pierre (Org.). *Les lieux de mémoire*: La République. Paris: Gallimard, 1993.

OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>.

Acceso en: 12 de dic. de 2020.

OLAYA, Ángela Yesenia. Mary Grueso: “Por qué me dicen morena? Si moreno no es color”. *Revista Semana*, Bogotá, 2019. Disponible en: <https://www.semana.com/contenidos-editoriales/valle-del-cauca-la-tierra-sabe/articulo/mary-grueso-la-poeta-y-escritora-del-pacifico-colombiano/630914/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

OLAYA, Ángela Yesenia. El racismo contra el Pacífico y las comunidades afrocolombianas. *La Silla Llena*, Bogotá, junio 4, 2020. Disponible en: <https://lasillavacia.com/historias/historias-silla-llena/el-racismo-contra-el-pacifico-y-las-comunidades-afrocolombianas/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

PALMEIRA, Francineide S. Escritoras na literatura afro-colombiana. *Estudios de literatura Colombiana*, v. 32, p. 87-102, 2013.

PANCHANO, Lucrecia. Carimba. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de

Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

PEDROSA, Álvaro; VANÍN, Alfredo. *La vertiente afropacífica de la Tradición Oral: géneros y catalogación*. Universidad del Valle. Cali, 1994.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. *SOLETRAS*, v. 28, p. 344, 2014.

POSSO, Amalia Lú. *El galandro*. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

PRADO P., Nelly. El origen de los versos para enamorar: oralidad del Pacífico sur de Colombia. *América Negra*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, n. 12, p. 190-204, 1996.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Allinne S.; BARBOSA, Adriana Maria de A. Literatura e re-existência: possibilidades do fazer literário como instrumento de ação e mudança social. *Fólio Revista de Letras*, v. 12, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/6176>. Acesso em: 12 de dez. de 2020.

SUÁREZ, Félix. Etnoeducación: Tradición Oral y Habla en el Pacífico Colombiano. *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*. Santiago de Compostela, España, 2010, p. 2508-2534. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00532565/document>. Acceso en: 10 de oct. de 2020.

VALENCIA, Laura Victoria. El asiento del alma. In: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acceso en: 12 de dic. de 2020.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza Y Janés, 1989.

ZARKANCHENKO, Luz Colombia. Allá van... Allá van... *In*: OCAMPO Z., Alfredo; CUESTA E., Guiomar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010. Disponível em: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/15/>. Acesso em: 12 de dic. de 2020.

Julián Vivas Banguera
Mestrando (UESC).
Integra o “Grupo de Pesquisas em Interações Sócioambientais e Linguagem” (UESC).
<http://lattes.cnpq.br/5328820206765927>
<https://orcid.org/0000-0003-1274-1503>
julianvivasb@hotmail.com

Valéria Amim
Pós-doutora (Universidade da Beira Interior (UBI)).
Professora de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).
Coordenadora do “Grupo de Pesquisa em Interações Sócioambientais e Linguagens” (UESC); pesquisadora do projeto de extensão “Núcleo de Estudos Afro-baianos Regionais – KÀWÈ (UESC).
<http://lattes.cnpq.br/9397293014699124>
<https://orcid.org/0000-0001-8856-1889>
vamim@uesc.br

MULHERES E(M) SILENCIAMENTO: DESNATURALIZANDO SUPRESSÕES DA ESCRITA POÉTICA DE LOLA RIDGE

Laura Pinhata Battistam

Líliam Cristina Marins

Resumo: O cânone literário tem sido, historicamente, de difícil acesso para as mulheres autoras e apenas há pouco houve a possibilidade desse espaço ser, ainda que minimamente, ocupado por elas. No entanto, esse lugar continua sendo restrito e limitado a certas mulheres enquanto outras ainda são silenciadas. Este artigo visa investigar, a partir das formas do silêncio fundamentadas em Orlandi (1997), as limitações da produção de uma literatura canônica de autoria feminina, tomando como exemplo a obra poética produzida por Lola Ridge, poeta da classe trabalhadora que compõe a literatura proletária entre os anos de 1915 e 1930, nos Estados Unidos. Lola Ridge é uma entre diversas outras poetisas mulheres que foram relegadas ao silenciamento e ao esquecimento, em consonância com as críticas feministas Russ (2018), Olsen (2003) e Berke (2001). Busca-se, portanto, questionar a condição da mulher no cânone literário e discutir a possibilidade de recuperação dessas obras pela prática da Tradução Feminista.

Palavras-chave: Silenciamento. Cânone literário. Crítica feminista. Literatura proletária.

Abstract: From a historical perspective, the literary canon has been hardly accessible to women authors and only a few years ago there were possibilities of this space become, yet minimally, occupied by them. However, this place is still being restricted and limited to certain women whilst others are being silenced. This paper aims to analyze the limitations of women literary production based on the shapes of silence theorized by Orlandi (1997) and on Lola Ridge's poetic production, an important woman poet from the American working-class literature over the period of 1915 and 1930 in the United States. Lola Ridge is one among many other women poets who were silenced and forgotten, according to feminist critics as Russ (2018), Olsen (2003) and Berke (2001). Therefore, we seek to question the condition

of women in the literary canon and to discuss the possibility of recovering these works through the practice of Feminist Translation.

Keywords: Silencing. Literary canon. Feminist criticism. Working-class literature.

INTRODUÇÃO

É sabido que o cânone literário é um espaço ocupado por uma parcela desproporcional de homens. No século XX, houve pouquíssimas autoras mulheres que conseguiram prestígio canônico, sendo este ainda um número menor se comparado aos escritores do sexo masculino. As justificativas para tal fato, a partir do senso comum, podem passar pela falta de criatividade, pela incapacidade ou pela falsa crença de haver um número menor de mulheres escritoras do que de homens escritores. No entanto, será que as mulheres não escreviam? Caso escrevessem, seriam essas obras literárias insuficientemente boas para receber prestígio? Seriam essas justificativas naturais para o processo de produção da literatura? Questionamentos como esses se tornaram o impulso desta reflexão.

Pesquisadoras feministas se debruçam sobre o tema há alguns anos em busca de respostas para essas perguntas levantadas em relação à condição da mulher no cânone literário. Uma grande parcela de escritores do período moderno da literatura estadunidense conhecida hoje são

homens. No entanto, de acordo com Berke (2001, p. 2), durante a década de 80, críticas literárias feministas como Susan Stanford Friedman, Shari Benstock, Carolyn Burke, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar pesquisaram sobre gênero no período moderno e recuperaram as obras importantes de mulheres escritoras como Gertrude Stein, Djuna Barnes, H.D. e Mina Loy.

Estudar o cânone literário moderno estadunidense buscando compreender as formas nas quais a escrita de mulheres, como Lola Ridge, foram suprimidas nele, faz-se necessário, primeiramente, entender as formas de silenciamento nas quais as mulheres podem ser submetidas. Para tanto, será realizada uma breve teorização sobre as formas do silêncio, de acordo com Orlandi (1997), e as formas de suprimir a escrita de mulheres dentro das categorias analíticas propostas por Russ (2018), em consonância com a crítica feminista e materialista de Olsen (2003). Como o foco deste trabalho será na poesia produzida no período moderno da literatura estadunidense, especialmente da literatura proletária, a poeta aqui citada será entendida como exemplo de escritora cuja obra foi silenciada ao longo do tempo. Na terceira parte do artigo, Lola Ridge e sua obra serão contextualizadas e analisadas pelas categorias elencadas por Russ (2018).

Segundo Russ, em uma sociedade igualitária, a situação ideal seria aquela na qual os membros desse grupo “errado” – isto é, mulheres, camponeses, trabalhadores em geral – tivessem a liberdade de se engajar na produção literária e “ainda assim, não o fazer, provando então que são incapazes” (RUSS, 2018, p. 4, tradução nossa), todavia, os membros desse grupo considerado “inadequado”, principalmente as mulheres, escreveram – e continuam escrevendo. Dessa maneira, a justificativa mais comum para o fato de existir um pequeno número de mulheres canônicas (a de que as mulheres não possuem habilidades para produzir uma literatura qualificada) é negada. Essa justificativa é completamente reducionista por não compreender as complexidades envolvidas nessa supressão.

Mesmo que tenha havido mulheres que tiveram uma educação formal e publicaram obras literárias, existe inúmeras críticas que insistem em desvalorizar e/ou diminuir o trabalho delas e, quando estas críticas as elogiam, as comparam com escritores homens já consagrados previamente. Pensando sobre a desigualdade no prestígio literário entre homens e mulheres escritoras, Russ (2018) buscou encontrar um padrão analítico para categorizar as estratégias desse silenciamento. As estratégias elencadas

por Russ (2018) – onze, no total – circundam dentro dos seguintes pontos: proibições informais, negação da autoria em questão, desvalorização e isolamento do trabalho, anomalia das mulheres autoras, afirmações de má-fé sobre a autoria ou, simplesmente, o desconhecimento do trabalho, das escritoras e de toda a tradição deste grupo de mulheres, sendo essa última a mais comum e difícil estratégia supressiva de se combater, pois se não há publicações ou registro das obras dessas mulheres no mercado editorial atual, não há como as autoras tornarem-se reconhecidas.

A partir dessas estratégias analíticas, que existem também dentro das formas de silenciamento propostas por Orlandi (1997), surge a necessidade de encontrar padrões na supressão das obras poéticas como as de Lola Ridge, poeta engajada do período moderno da literatura proletária dos Estados Unidos, tomada como exemplo de mulher autora silenciada neste trabalho. Para tanto, primeiramente, faz-se necessário a teorização já mencionada das formas do silêncio de Orlandi (1997) e das estratégias de supressão de Russ (2018) para, depois, aplicá-las à obra de Ridge. A importância de compreender esses mecanismos do silenciamento dentro da literatura e do cânone é recuperar, além de denunciar e combater essas práticas que ainda

se fazem presentes, essas obras que foram relegadas ao esquecimento e ao desconhecimento canônico e social.

UMA BREVE TEORIZAÇÃO SOBRE O(S) SILÊNCIO(S)

De acordo com Orlandi (1997, p. 44), a linguagem é a categorização do silêncio. Dentro dessa perspectiva, a autora analisa, sobretudo, duas formas: o silêncio fundante e as políticas do silêncio, isto é, o silenciamento. A fim de compreendê-lo por uma perspectiva discursiva, Orlandi (1997, p. 45) afirma que o silêncio não é ausência, não é o vazio. Ele significa em si e, com isso, além de haver vários tipos de significações, há também vários tipos de silêncio, por exemplo, silêncio das emoções, da introspecção, da contemplação, da revolta, da resistência, da disciplina e, o mais importante para este trabalho, o do exercício de poder. Deste modo, pensar o silêncio a partir de uma perspectiva discursiva, é pensá-lo de uma forma não-negativa. A primeira forma deste é chamada de silêncio fundante, o qual “indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio”, enquanto a sua segunda forma, o silenciamento, diz que “ao dizer, ele [o sujeito] estará, necessariamente, não dizendo ‘outros’ sentidos. Isto produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos” (ORLANDI, 1997, p. 55). Como o foco deste artigo

é compreender o silenciamento, este será o aspecto mais explicitado no texto.

Conforme mencionado anteriormente, a principal diferença entre o silêncio fundante e o silenciamento é que o segundo produz um recorte entre o dito e o não-dito, enquanto o primeiro significa por si mesmo. Portanto, ao dizer algo, apagamos, necessariamente, outros sentidos possíveis. O silenciamento torna-se, então, uma política de sentido que pode dividir-se em dois pontos: como silêncio constitutivo e como silêncio local. O primeiro, silêncio constitutivo, representa a política do silêncio anti-implícito, segundo a qual se diz “a” para não deixar dizer “b”, este, então, possui um caráter de silêncio fundador, pois, ao mesmo tempo que pertence à própria ordem de produção de sentido, também preside qualquer produção da linguagem. O segundo, silêncio local, é a interdição do dizer. De acordo com Orlandi, uma das manifestações visíveis do silêncio local é a censura que “pode ser compreendida como a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas” (1997, p. 78), e, como consequência, afeta imediatamente a identidade do sujeito, pois este é afetado pelo – e afeta – discurso. Em suma, as políticas do silêncio estão fundadas no discurso como ferramenta de poder. O

“poder-dizer” impõe o silêncio, contudo, este significa em si, por isso, é necessário estudá-lo.

Partindo do pressuposto de que o discurso é, também, uma ferramenta de poder, questiona-se sobre os silenciamentos dentro da própria literatura: quem são as pessoas que podem dizer, ou melhor, escrever? Essa interdição do dizer é uma proibição absoluta? O que pressupõe o silêncio das mulheres na escrita? A fim de buscar respostas sobre os silêncios das mulheres na literatura e no cânone literário, Olsen (2003) tenta compreender os processos de escrita como trabalho para desnaturalizar e desmitificar, isto é, analisar materialmente o ato de escrever para evidenciar que o silenciamento das mulheres como autoras, concordando também com Orlandi (1997), é político.

No movimento de pensar a escrita como trabalho, Olsen (2003) lança luz sobre a materialidade da vida das mulheres consideradas canônicas, especialmente na literatura produzida na língua inglesa. Com isso, a partir de uma crítica feminista materialista, Olsen (2003, p. 16) analisa o perfil da vida dessas mulheres. No último século, a maioria das mulheres que conseguiram o prestígio literário não eram casadas, como Jane Austen, Emily Brontë, Emily Dickinson,

Louisa May Alcott, ou casaram-se depois de seus trinta anos, como Charlotte Brontë. Além disso, de acordo com Olsen, todas elas pagavam outras mulheres para realizarem os serviços domésticos (2003, p. 17).

A importância de analisar as condições de produção literária como trabalho está no combate da justificativa, geralmente presente no senso comum, de que as mulheres não possuem a capacidade de criar arte. Se ambos, mulheres e homens, são igualmente capazes de criar, por que, em sua maioria, as mulheres se mantiveram fora da esfera prestigiada de escritores? O fato é que o trabalho doméstico e o trabalho do cuidado, isto é, cuidar de filhos, maridos, pais idosos e entre outros, têm sido, histórica e majoritariamente, um trabalho de mulheres. Sendo assim, em concordância com Olsen (2003), as circunstâncias e as condições para a produção da arte para homens e mulheres eram (e ainda são) desproporcionalmente desiguais, revelando que a justificativa de que as mulheres não possuem nem instrumentos, nem capacidade criativa para criar uma boa literatura é reducionista e não abrange as complexidades do processo.

De que forma, então, mulheres da classe trabalhadora ou as mulheres que não pagavam por trabalho doméstico, que

tinham filhos ou que eram casadas lidavam com o trabalho da escrita? Muitas delas não lidavam, não por incapacidade, mas por não possuírem condições materiais para produzir literatura. No entanto, dentro desse grupo de mulheres que supostamente não deveriam escrever, existiram mulheres que escreviam sobre suas condições como forma de protesto, mas para onde foi essa literatura? De que maneiras foi (e ainda é) possível suprimir a escrita dessas mulheres?

Sobre isso, a fim de compreender a supressão da escrita e a exclusão das mulheres do cânone literário, Russ (2018) encontra padrões que são transformados em categorias analíticas neste silenciamento literário. No total, são onze as categorias elencadas, sendo elas: 1. Proibição; 2. Má-fé; 3. Negação da agência; 4. “Poluição” da agência; 5. Desvalorização do conteúdo; 6. Falsa categorização; 7. Isolamento; 8. Anomalia; 9. Falta de modelos; 10. Resposta das autoras; por fim, 11. Normas estéticas.

Embora não haja uma proibição explícita e absoluta que impeça as mulheres de escrever, o que pode ser observado ao longo da história é o difícil acesso das mulheres à educação formal. Dificilmente se espera uma ótima literatura produzida por analfabetas, ou semianalfabetas (embora tenhamos Carolina Maria de Jesus, inestimável

escritora brasileira), portanto, não é à toa que esse *status quo* se manteve durante séculos. Segundo Russ (2018), na proibição, primeira categoria analítica, não está só a privação do acesso à educação, mas também a pobreza e falta de lazer certamente são grandes obstáculos para a arte: “a maioria dos trabalhadores das fábricas britânicas no século XIX, enfrentando uma jornada de 14 horas, provavelmente não perderiam uma vida aperfeiçoando rigorosamente um soneto” (RUSS, 2018, p. 6, tradução nossa). Portanto, a literatura produzida por essa classe e, principalmente, por mulheres dessa classe pode servir de grande exemplo para entender padrões nas políticas do silêncio propostas por Orlandi (1997) acerca do silêncio local.

Dentro das proibições não-explicitas, além do acesso à educação e do tempo que deve ser dedicado à arte da escrita, é fundamental também ter acesso aos materiais necessários, como os calhamaços de papel, para praticar essa atividade. As mulheres que conseguiam dedicar tempo e praticar a escrita, em sua maioria, eram desencorajadas. Por exemplo, “Leslie Stephen, pai de Virginia Woolf, em 1881, escreveu para Georgie Eliot que ela tinha ‘uma certa incapacidade feminina para criar heróis masculinos’” (RUSS, 2018, p. 12, tradução nossa). O desencorajamento influencia de diversas

maneiras, seja por meio de julgamentos (como o da escrita inferior), seja a não crença sobre a capacidade feminina, ou até mesmo um ato violento quando se obriga que a mulher seja perfeita o tempo todo, enquanto essa perfeição não é cobrada dos homens na mesma intensidade. No caso de Sylvia Plath, por exemplo, perseguir a tarefa de ser perfeita como mulher e como poeta a fez encontrar a perfeição no suicídio aos trinta e um anos de idade. Entretanto, de acordo com Russ (2018), caso essas proibições não-absolutas falhem, é possível desvalorizar e desconsiderar a arte das mulheres por meio da má-fé.

A má-fé, a segunda categoria elencada por Russ (2018), pode ser traduzida como as estratégias usadas para fazer com que a obra dessas mulheres desapareça ou seja desvalorizada, de alguma maneira, pela sua forma de escrita ou pelo simples fato de ser de uma autora mulher. Já a terceira categoria, a negação da agência, estuda a problemática do que fazer quando uma mulher escreve. A primeira linha de defesa é argumentar a falta da agência da mulher: “ela não escreveu, ele que o fez” ou “o livro se escreveu sozinho”. Já que dizer “o livro se escreveu sozinho” parece muito falso e cômico, mesmo como metáfora, “os críticos inventaram uma versão mais sutil que parece restaurar a agência da mulher

ao mesmo tempo que implica que um ‘homem’ tenha escrito: *o homem dentro dela que escreveu*” (RUSS, 2018, p. 22, tradução nossa, grifo da autora). Desta maneira, as mulheres passam a ser comparadas com autores para ganhar alguma credibilidade no mercado e na literatura.

Caso a negação não funcione, o interessante é macular, manchar, poluir a agência dessa autora como em “foi ela que escreveu, mas ela deveria ter escrito isso?”, assim, surge a quarta categoria de supressão: a poluição da agência. Geralmente, os argumentos usados circundam a justificativa da escrita de mulheres refletir o caráter e/ou sua decência. Nenhuma mulher virtuosa poderia escrever bem, pois ela estaria ocupada cuidado do lar e dos filhos, sendo assim, a escrita pode revelar uma autora neurótica, anormal, indecente.

A quinta categoria se encontra como a desvalorização do conteúdo, pois já que homens, mulheres, negros/as e brancos/as possuem experiências diferentes, é inevitável que essas experiências estejam refletidas em suas escritas. Desse modo, pertencem a essa categoria as obras que são julgadas como reflexões sobre experiências menos relevantes, supondo que haja uma rotulação hierárquica de experiências mais importantes e relevantes e outras que não importam ou não despertam interesse.

Já a falsa categorização consiste em, ao invés de considerar uma mulher a autora ou uma escritora, desvalorizar o gênero escrito, ou ainda, categorizar a escritora como regionalista, pois o termo abrange uma concepção de limitação, seja pelos limites da geografia ou do conteúdo. Há outras maneiras que as mulheres também são falsamente categorizadas, mas todas elas partem da afirmação *“ela não é ela mesma [uma artista] e não é realmente isso tudo [sério, do gênero certo, esteticamente bom, importante etc.] então, como que ‘ela’ escreveu?”* (RUSS, 2018, p. 61, tradução nossa, grifo da autora). Porém, algumas críticas admitem e permitem que a autora entre para o cânone dos bons e sérios escritores, como ocorreu com as irmãs Brontë, Virginia Woolf, Emily Dickinson e entre outras.

Embora existam escritoras canônicas, Russ (2018) chama a atenção para a sétima categoria analítica ou, da maneira como ela denominou, o “mito da conquista isolada” (RUSS, 2018, p. 62, tradução nossa). A problemática dessa categoria está relacionada ao fato de que, quando uma mulher consegue alcançar prestígio literário e/ou quando uma obra de fato entra para o cânone dos bons e sérios escritores, essa obra passa a ser um caso isolado e, geralmente, toda

a produção publicada anteriormente ou posteriormente a essa obra acaba sendo desvalorizada e, em muitos casos, até mesmo esquecida.

Como exemplo claro dessa categoria, há o caso de Mary Shelley, conhecida como a autora de *Frankenstein* e cuja obra *The Last Man* “havia apenas uma edição impressa nos Estados Unidos, sendo esta uma edição relativamente cara feita pela editora de uma universidade” (RUSS, 2018, p. 63, tradução nossa), enquanto, ao mesmo tempo, havia quatro edições diferentes de *Frankenstein* circulando pelo país. Ainda poderia ser citado o caso de Charlotte Brontë, cujos poemas e outros romances foram completamente ignorados, fazendo com que esta se tornasse uma autora de um romance só: *Jane Eyre*.

Embora os homens também possam ser famosos por apenas uma obra específica, as mulheres são ainda mais atingidas, porque, mesmo sendo famosas escritoras, fazem parte (quando fazem) de poucas antologias e estão presentes em uma pequena parcela de lista de leitura para disciplinas, para aulas ou cursos. Além disso, geralmente a escolha dessas obras prestigiadas reforçam os estereótipos sobre o que uma mulher é capaz de escrever ou sobre o que ela deveria escrever:

Se uma mulher escritora se apresenta como uma voz pública e política, apague esse aspecto de seu trabalho e enfatize seus poemas de amor, considerados escritos para o seu marido (sem evidência nenhuma) – Elizabeth Barret Browning.

Se uma mulher é franca sobre a heterossexualidade, apague qualquer trabalho dela que represente a inadequação masculina ou o seu julgamento independente de homens – Aphra Behn.

Se uma mulher escreve poesia sobre amor homossexual, suprima-a e declare-a uma solteirona infeliz – Amy Lowell.

Se ainda tiver problemas, invente um caso heterossexual (infeliz) para explicar os poemas dela – Emily Dickinson. (RUSS, 2018, p. 65, tradução nossa)

Essas escritoras não são acidentalmente analisadas pelas suas vidas amorosas ou têm as suas obras classificadas como confessionais ou históricas, como o caso de Sylvia Plath. Tais caracterizações e estratégias usadas para desvalorizar ou até mesmo valorizar (mas apenas até certo ponto) partem de uma perspectiva e de uma cultura machista dentro da própria arte, que causa a invisibilização e o silenciamento das obras literárias escritas por mulheres. A partir disso, forma-se a oitava categoria: a anomalia.

Esse silenciamento e a desvalorização das obras de mulheres contribuem para que outras obras escritas por outras mulheres caiam no esquecimento, construindo a

justificativa de “ela escreveu, mas havia poucas mulheres como ela” (RUSS, 2018, p. 76, tradução nossa). Essa forte crença de que as mulheres que conseguiram alcançar o prestígio literário ou conquistaram um espaço no cânone são únicas contribui para suprimir a escrita de outras que estão por vir. Essa caracterização falaciosa de autoras como mulheres incomuns, fenomenais e extraordinárias fazem com que uma mulher “comum” não acredite em seu próprio potencial de escrita, pois esta não se considera uma “exceção à regra”.

A estratégia de valorizar a obra de certa autora desconsidera a existência de uma rede de mulheres com as mesmas características durante determinado período, como se existisse apenas uma única autora de qualidade. Essa categoria está diretamente ligada à próxima, que é a falta de modelos, ou seja, se a escrita de mulheres consideradas “comuns” não é publicada, existem poucos modelos de autoras que incentivem que mais e mais mulheres escrevam. Para além disso, como já mencionado, existe uma predominância de autores homens em qualquer programa de disciplinas de graduação ou pós-graduação e, de acordo com Russ (2018, p. 94), até o século XX não havia obra reunindo poesias de mulheres em língua inglesa. Quais são

os efeitos desse silenciamento para as mulheres que pensam em publicar?

Para responder a esse questionamento, é necessário olhar para a décima categoria: a resposta das mulheres para com essas estratégias. Dentre as respostas, existem três principais: ou essas mulheres cedem e renunciam o trabalho da escrita, isto é, elas deixam de publicar, escreverem apenas gêneros de menor prestígio, ou ainda publicam em veículos desprestigiados. A segunda reação é negar que “mulheres não sabem escrever”, utilizando-se de justificativas como “não sou uma mulher” ou “sou mais que uma mulher”, como fazia Simone Weil. A última resposta seria a recategorização: mulheres podem escrever, pois enxergam verdades e vivenciam experiências diferentes dos homens.

Para finalizar as categorizações, Russ (2018) discute sobre as normas estéticas da arte. A partir dessas normas, a autora postula questionamentos sobre os padrões analíticos que são centralizados em uma única perspectiva estética a fim de descentralizá-los: “Por que a ‘grandeza’ na arte é frequentemente agressiva? Por que uma ‘boa’ literatura precisa ser tão longa? O ‘regionalismo’ é só mais uma maneira de diminuir o vernacular?” (RUSS, 2018, p. 119, tradução

nossa). O objetivo desses questionamentos é advogar para a necessidade de criticar uma obra a partir da multiplicidade de estéticas e não apenas uma, canônica, que não abrange a literatura periférica ou, no caso deste artigo, a proletária.

Em suma, é a partir das políticas do silêncio teorizadas por Orlandi (1997), especialmente do silêncio local, que a maioria das obras de escritoras mulheres, quando eram publicadas, passaram (e ainda passam) por diversas tentativas de supressão de modo geral. No entanto, o que acontece com obras consideradas “subversivas” e políticas, como as de Lola Ridge e outras poetisas da literatura proletária estadunidense produzida entre os anos de 1915 e 1930? O trabalho de recuperação dessas obras tem sido feito por muitas pesquisadoras feministas com a finalidade de mostrar que havia diversas mulheres da classe trabalhadora produzindo literatura de qualidade, mesmo sem as condições de produção ideais.

SILENCIAMENTO E SUPRESSÃO: O EXEMPLO DE LOLA RIDGE

Antes da breve análise da supressão da escrita de Lola Ridge, é importante contextualizar sobre suas produções. De acordo com Berke (2001, p. 10), o período moderno da literatura estadunidense, aproximadamente entre 1915 e 1945, tem sido o objeto de estudo de diversas pesquisas

a partir de críticas feministas, dado o grande número de mulheres que participaram do movimento modernista estadunidense como artistas, editoras, escritoras, poetas, entre outras. Porém, a maioria das pesquisas realizadas acerca desse período era sobre a produção literária masculina.

Como já citado na introdução deste artigo, durante a década de 80, pesquisadoras feministas desafiaram os estereótipos e investigaram diversas produções literárias de mulheres do período moderno, dentre as quais serão focalizadas apenas as obras poéticas, mesmo que tenha havido romances e outras produções. No entanto, uma grande parcela dessas antologias poéticas feministas recuperadas precisavam ser “esteticamente” – recuperando a décima primeira categoria de Russ (2018) – aceitáveis para a grande literatura, sendo publicadas apenas antologias de escritoras “apolíticas” ou neutras, como a *The World Split Open: Four Centuries of Woman Poets in England and in America, 1552 – 1950*, compilada por Louise Bernikow e publicada em 1974 pela editora Random House Inc. Devido a esse fato, geralmente, as poetisas consideradas engajadas politicamente ou radicais tendiam a ser ignoradas e não publicadas. Segundo Berke (2001), como resultado disso, uma tradição de mulheres poetisas estadunidenses que

escreviam poesia socialmente engajada sofreram quase uma negligência.

Embora Lola Ridge não estivesse sozinha na produção de poemas de protesto contra a repressão social e política nos Estados Unidos, ela é um dos exemplos de poetisas mulheres representantes de discurso poético negligenciado. A poesia social, principalmente de cunho ideológico, como é o caso de Ridge, tem sido historicamente marginalizada por “histórias literárias que ou classificam o poema como objeto popularizado pelo *New Criticism* ou como desinteresse abstrato encontrado nas tradições de poetas canônicos como T. S. Eliot e Marianne Moore” (BERKE, 2001, p. 6, tradução nossa, grifo da autora). Foram nos espaços sociais alternativos aos mencionados anteriormente que poetisas como Ridge criaram seu trabalho, uma poesia que não era puramente baseada em valores estéticos.

Mesmo que Ridge tivesse interesse nos aspectos formais dos poemas, ela se preocupava mais em como os poemas poderiam “representar o sofrimento e a luta humana para leitores diversos” (BERKE, 2001, p. 6, tradução nossa). Seus poemas eram sobre suas observações sociais e representavam alguns dos momentos históricos específicos da formação social estadunidense, como a escravidão e a

exploração da classe trabalhadora, fazendo o uso de uma linguagem moderna e não-erudita para que leitores comuns a ela se aproximassem e se reconhecessem no poema. Enfatizar o compromisso social e a consciência política era, para ela, a matéria-prima do poema, mas não o único objetivo deste. Uma grande parcela das críticas entendia a poesia engajada como propaganda política, sendo assim, poucos críticos estudavam a sua estética, forma e conteúdo como produção de cultura. Algumas dessas obras não eram nem consideradas de valor poético. Estudar poetas como Ridge lança um desafio sobre a crítica feminista, pois sugere que poetisas não-canônicas também representam o modernismo estadunidense.

De acordo com Berke (2001), as críticas do período pós-guerra, principalmente dos *New Critics*, contribuíram para o silenciamento de mulheres artistas, pois estas eram embasadas por um viés anti-histórico e antissociológico. Segundo as críticas, o “poder” e a “ardência” das autoras construíram uma estética socialmente consciente. Por meio de suas poesias, Ridge e diversas outras poetisas, como Genevieve Taggard e Sarah Cleghorn, estabeleceram o que Berke chama de poesia da práxis, pois o trabalho delas demonstra “a ideia altamente contestada de que a poesia

pode ser usada tanto para abordar problemas sociais, quanto como registro para a posteridade histórica da cultura social e política de seu tempo” (BERKE, 2001, p. 7, tradução nossa). A maioria do trabalho de Ridge foi publicada em revistas de cunho político relacionadas à esquerda, como a *New Masses*.

É importante lembrar que o silenciamento, especificamente o silêncio local, nos termos de Orlandi (1997), e a supressão da escrita dessas poetisas pelas categorias de Russ (2018) citadas anteriormente não foi um processo natural e apolítico. Falar de poesia engajada, sendo este um gênero desprestigiado, e de um conteúdo considerado “arriscado” para aquela sociedade, produzido por um grupo de mulheres exploradas em um país como os Estados Unidos, é como contar uma história silenciada sobre uma história silenciada.

Lola Ridge nasceu em Dublin, em 1873, e cresceu na Austrália e na Nova Zelândia. Ela se mudou para os Estados Unidos em 1907, estabelecendo-se no Greenwich Village em Nova York em 1908 e tornou-se ativa no movimento anarquista. Segundo Berke (2001), Ridge trabalhou como organizadora para a *Ferrer Association*, associação de trabalhadores que seguiam as ideias de Francisco Ferrer, um catalão que foi executado por advogar a favor das

reformas na Educação, pois ele acreditava na educação libertadora e emancipatória.

Ridge ajudou a fundar a revista *Modern School* da Ferrer Association e foi durante esses anos de atividade política que ela desenvolveu a sua carreira como poeta modernista. Sua carreira como literária foi breve, e Ridge tinha consciência de que nenhuma boa literatura nascia de dogmas, porém, como poeta, entendia o conflito entre a prática estética e a vida social que a formava enquanto arte. Suas duas identidades, como poeta e como ativista política, afetaram sua obra completamente.

Nenhum dos cinco livros que Ridge publicou é comercializado ou impresso atualmente. Seu primeiro livro, *The Ghetto and Other Poems*, foi publicado em 1918, quando ela tinha 45 anos de idade. Essa coletânea de poemas trabalhava criticamente com os temas de imigração e trabalho e obteve certo sucesso crítico. *Sun-up*, seu segundo livro, foi publicado em 1920, e ambas as coletâneas saíram por uma editora independente fundada por B. W. Huebsch. Seus outros títulos publicados são *Red Flag* (1927), cujo tema celebrava a Revolução Russa, *Firehead* (1929), o qual utilizou a crucificação de Cristo como uma alegoria para a execução dos anarquistas

italianos Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti e, por último, *Dance of Fire* (1935). De acordo com Berke (2001), Ridge passou os últimos anos de sua vida com invalidez e morreu de tuberculose em maio de 1941, com sessenta e seis anos.

A carreira literária de Lola Ridge, promovida por uma editora independente e por suas publicações em revistas políticas, gerou conexões com outros autores da época durante os anos 1920. No entanto, “nenhum desses artistas [Marianne Moore, Aaron Copeland e Paul Strand] teria imaginado que quando Ridge morresse, seus poemas seriam enterrados com ela.” (BERKE, 2001, p. 33, tradução nossa). Para estudar a obra de Lola Ridge é necessário atentar-se para a consciência da poeta de fazer arte nascer de suas convicções políticas, pois ela instrumentalizava a sua arte como forma de resistência, e pouquíssimos de seus poemas podem ser classificados como pessoais. Ridge era uma defensora da liberdade individual, participando do movimento para o direito das mulheres, dos trabalhadores, dos negros, dos judeus e de outros grupos minoritários de imigrantes.

É a partir das escassas críticas sobre seus poemas que pode ser observado duas das categorias supressivas elencadas por Russ (2018) – má-fé e a poluição da agência,

pois ela era considerada “uma mulher frágil e doentia, mas que tinha paixão intensa e zelo revolucionário” (BERKE, 2001, p. 34, tradução nossa). Ridge era uma poeta que produzia na contracorrente da tradição das mulheres canônicas de enfatizar a vida privada e a vida a dois. Esse conflito entre a vida pública e a vida privada e o fato de colocar o seu engajamento político subjetivo em sua obra, na época em que o dogma da poesia modernista estava “não nas ideias, mas nas coisas” (BERKE, 2001, p. 34, tradução nossa), foi desafiador para seu trabalho, cuja leitura envolvia o corpo social não “permitido” nas normas estéticas. Portanto, Ridge era vista como uma poeta secundária, porque não se encaixava na escrita *mainstream* de mulheres canônicas.

Entre as onze categorias analíticas propostas por Russ (2018) anteriormente mencionadas, é possível notar que, em pelo menos cinco delas, a escrita de Lola Ridge sofreu supressão. Como não é o objetivo deste trabalho analisar os poemas de Ridge, mas sim a sua produção literária como um todo para propor uma compreensão sobre o silenciamento e a exclusão da poeta do cânone literário, serão descritas a seguir as tentativas de supressão analisadas à luz das categorias de Russ (2018) e no silêncio local proposto por Orlandi (1997).

É interessante pensar o silêncio local na obra de Ridge como uma tentativa de interdição do dizer das vozes sociais promovidas pelo corpo social do conteúdo de seus poemas. Dito isso, a categoria da proibição pode ser observada em dois aspectos principais relacionados à obra da poeta: o primeiro deles é o fato de Ridge não ter sido publicada por grandes editoras, mas por uma pequena editora independente, fazendo com que sua obra tivesse pequena circulação. Conforme já mencionado, a proibição – enquanto categoria analítica – pode ser entendida de diversas formas, no entanto, em sua maioria, não são proibições absolutas. O segundo aspecto da proibição na obra de Ridge é o desencorajamento da escrita, isto é, o julgamento pelo conteúdo de seus poemas e a sua desobediência em relação às normas estéticas que contribuíram para que Ridge fosse pouco lida e, conseqüentemente, pouco criticada.

Em segundo lugar, podemos observar a categoria da má-fé, cuja tentativa de fazer com que a obra já publicada sumisse (caso as proibições não funcionassem primeiro), foi bem-sucedida. Após a morte de Ridge, toda a sua obra ficou relegada ao esquecimento e, até os dias atuais, não existe nenhum projeto de reimpressão ou de comercialização de seus poemas. Apesar de *The Ghetto and Other Poems*, por exemplo, se encontrar

disponível em domínio público, há pouquíssimo conhecimento de seu nome enquanto poeta atualmente.

A terceira categoria observada na supressão da escrita engajada de Ridge é a poluição da agência. Apesar de ter sido pouco lida e pouco criticada, as parcas críticas relacionadas à obra de Ridge afirmavam, como já mencionado, que ela era uma mulher “doentia” e “frágil”. A maculação da imagem da poeta resulta em um desencorajamento – referência à categoria da proibição, pois são estratégias interconectadas –, em termos psicológicos, de continuar a escrever e publicar. Esse desencorajamento está conectado com as duas últimas categorias que podem ser analisadas no silenciamento da poeta: a desvalorização do conteúdo (e do gênero) e as normas estéticas.

Se uma mulher escreve sobre sua vida privada, ela tem sua escrita considerada confessional, pessoal e irrelevante, se uma mulher escreve sobre as violências cotidianas do povo, como é o caso de Ridge, ela deveria, de acordo com a crítica, voltar a falar apenas sobre as suas experiências privadas. Ironicamente, Ridge não só falava de suas experiências pessoais, mas das experiências de toda uma classe de trabalhadoras, mulheres, negras e imigrantes que se sentiam representadas por sua escrita. Em suma, o fato de Ridge

dedicar toda a sua breve carreira literária à poesia da práxis fez com que ela nunca tenha produzido nenhuma poesia que se era esperada de uma mulher. Como suas preocupações estéticas estavam mais relacionadas à acessibilidade da linguagem, ela não possuía nenhuma característica que pudesse torná-la canônica.

Devido à essa exclusão do cânone que os trabalhos das pesquisadoras feministas, como Berke (2001), têm sido importantes para recuperar tais obras a fim de que se estabeleça novos modelos de escrita. De acordo com Lorde (2020, p. 53), esses silêncios necessitam ser desnaturalizados e, para que isso ocorra, é preciso que mais mulheres passem a escrever. Lorde (2020, p. 53) ainda acredita que alguns dos principais fatores da dificuldade de mulheres escreverem são a insegurança, o medo do julgamento e a crença de que essa atividade é um luxo, isto é, para mulheres que tenham um teto todo delas como Virginia Woolf.

A fim de quebrar com a falsa impressão de “segurança”, Lorde explica que “fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará” (LORDE, 2020, p. 55). De acordo com a poeta, mesmo que as mulheres

não escrevessem, estas ainda sofreriam julgamentos, daí a necessidade de participar do processo de autodeterminação de sua própria escrita do que sofrer em silêncio. É interessante notar que as estratégias de supressão foram tão bem elaboradas que mesmo as mulheres como Lola Ridge, cuja obra chegou a ser publicada, passa a ser enterrada após a sua morte. Como, então, é possível combatê-las?

A pesquisa pelo viés da Crítica Feminista dentro da literatura é muito frutífera, pois possibilita questionamentos em relação aos arquétipos femininos e à condição da mulher como personagem ou como produtora de textos. No entanto, seria possível desconstruir esses arquétipos, personagens e crenças tão naturalizadas acerca da mulher? Sobre isso, a Tradução Feminista possui um papel fundamental não apenas na divulgação de textos feministas ou de mulheres, mas na formulação de um discurso verdadeiramente feminista, isto é, além de recuperar as obras de autoras que foram silenciadas para traduzi-las e recomercializá-las, as estratégias usadas para o processo de tradução são pensadas na perspectiva do gênero, a fim de que não haja o reforço de arquétipos – hegemônicos e patriarcais – da representação das mulheres.

Se, ao pensar o silêncio, de acordo com Orlandi (1997), a partir de uma perspectiva discursiva, infere-se que este

significa em si, é necessário atentar-se ao fato de que o discurso é produzido dentro de relações de poder e que este silêncio também significa dentro dessas relações desiguais. Sendo assim, pode-se inferir que o cânone literário se torna cânone por atender às necessidades do discurso dominante – e, se existe um discurso dominante, pressupõe-se a existência de discursos marginalizados. Ao recuperar e traduzir textos como os poemas de Lola Ridge, por exemplo, propõe-se, além do des-silenciamento desta autora, a recuperação de uma rede de outras autoras que foram também silenciadas.

De acordo com Collins (2019, p. 28), traduzir a partir da Tradução Feminista é criar novos conhecimentos, é um ativismo intelectual que necessita da confiança dos sujeitos envolvidos nesse processo, pois os tradutores podem servir como os mediadores de poder tanto em favor do discurso dominante canônico, quanto em favor de uma participação ativa na construção de um discurso contra-hegemônico. Portanto, o ato de traduzir pode ser entendido como uma forma de combater o silenciamento e ecoar a voz de autoras marginalizadas. É de extrema importância que, ao pensar os silêncios a partir da perspectiva discursiva, como proposto por Orlandi (1997), se pense também por uma perspectiva feminista, para que essas políticas de censura sejam

desnaturalizadas e entendidas como estratégias políticas de manutenção do *status quo* de um cânone excludente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar as políticas do silêncio a partir da perspectiva discursiva, como proposto por Orlandi (1997), é compreender que o discurso é produzido dentro de relações de poder. Essas relações refletem, (re)produzem e reforçam uma determinada ordem social. Sendo assim, é interessante questionar o que os silêncios significam, pelo viés discursivo, dentro do cânone literário. Embora a deslegitimação da escrita de mulheres seja incontestável, por que algumas mulheres conseguiram alcançar o prestígio literário?

Se o discurso é produzido dentro de relações poder, logicamente existe uma hierarquia entre quem pode e quem não pode (ou não deve) falar. As escritoras que alcançaram seu espaço no cânone literário são, em sua grande maioria, mulheres burguesas que tinham condições materiais de produzirem seu trabalho, isto é, dispunham de tempo e instrumentos para isso e seus textos atendiam às expectativas da concepção de arte burguesa porque talvez não desafiassem demais a estética hegemônica canônica. No entanto, ainda assim, elas são questionadas sobre a qualidade de seu trabalho, são recategorizadas

como escritoras confessionais, são entendidas como únicas – “exceções à regra”, afinal, a regra era que mulher não deveria escrever –, são vistas como autoras de um livro só, e entre outras estratégias já descritas aqui. Se o discurso produzido pelas mulheres é tão perigoso que deve, a todo custo, ser posto à prova, deve ser porque essas mulheres possuem um poder transformador e destabilizador em sua escrita.

Portanto, analisar o padrão estudado por Russ (2018) no silenciamento da escrita de mulheres é necessário, pois este ajuda a compreender os mecanismos e estratégias utilizadas por aqueles que querem manter o *status quo* do cânone literário para, por fim, combatê-las. A partir disso, surge a necessidade de buscar formas de combate para que as mulheres ocupem mais espaço e se tornem modelos para futuras mulheres. No entanto, é importante também recuperar o trabalho de mulheres que já trilharam esse caminho e tiveram suas vozes silenciadas e esquecidas. Neste ponto, a Tradução Feminista possui, como um de seus diversos objetivos, um trabalho paleontológico de pesquisa para desenterrar obras, como a poesia feminista e radical de Lola Ridge, que foram relegadas ao esquecimento ao longo do tempo e traduzi-las, a fim de reinseri-las na circulação de textos literários.

Em suma, é a partir do entendimento de como funcionam as políticas do silêncio que será possível des-silenciar e recuperar as obras dessas autoras. Contudo, isso não é o bastante. É necessário compreender que esse silenciamento é imposto e, para além disso, questionar quais são as relações de poder que o cânone literário pretende manter. Propor uma reformulação canônica não é o suficiente, pois o cânone representa uma ordem social hegemônica e apenas ceder espaço para mulheres escritoras nele não altera essa ordem. Todavia, questioná-lo possibilita discussões fundamentais acerca do papel da arte na sociedade e torna-se um dos caminhos para a produção e destaque de obras de grupos que “deveriam ser silenciados”, entre eles, as mulheres, a fim de que se construa discursos contra-hegemônicos, como a obra poética feminista de Lola Ridge aqui citada, e muitas outras obras de mulheres feministas que foram enterradas no chão da história.

REFERÊNCIAS

BERKE, Nancy. *Women Poets on the Left*: Lola Ridge, Genevieve Taggard, Margaret Walker. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

COLLINS, Patricia Hill. Sobre tradução e ativismo intelectual. *Ártemis – Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades*, v. 27, n. 1, p. 25-32, 11 jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/46697/27496>. Acesso em: 25 de fev. de 2021.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. *In*:

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 51-55, 2020.

OLSEN, Tillie. *Silences*. New York: Feminist Press at the City University of New York, p. 321, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

RUSS, Joanna. *How to suppress women's writing*. Austin, Tx, Estados Unidos: University Of Texas Press, p. 224, 2018.

Laura Pinhata Battistam

Mestranda (Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Maringá – UEM).

Participa do grupo de pesquisa “Tradução & Multidisciplinaridade: da Torre de Babel à sociedade tecnológica” (UEM).

<http://lattes.cnpq.br/6201120247266812>

<https://orcid.org/0000-0003-3356-8041>

laurabattistam74@gmail.com

Líliam Cristina Marins

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Professora da graduação (UEM); professora no Programa de Pós-graduação (UEM).

Participa dos grupos de pesquisa “Projeto Nacional de Letramentos: Linguagem, Cultura, Educação e Tecnologia” (USP) e “Tradução e Multidisciplinaridade: da torre de Babel à sociedade tecnológica” (UEM).

<http://lattes.cnpq.br/7387068825282075>

<http://orcid.org/0000-0002-9954-4985>

liliamchris@hotmail.com



MISCELÂNEA



RESENHA DE <i>JANELA PARA O ÍNDICO</i> . POESIA INCOMPLETA (1984-2019), DE ANA MAFALDA LEITE (LISBOA: ROSA DE PORCELANA, 2020)	418
ENTREVISTA COM ANA MAFALDA LEITE	444

RESENHA DE *JANELA PARA O ÍNDICO. POESIA INCOMPLETA (1984-2019)*, DE ANA MAFALDA LEITE (LISBOA: ROSA DE PORCELANA, 2020)

Jessica Falconi



De nome em nome alguém me acena e olhando vejo que sou eu. já outro barco ana mafalda um batelão a vapor ou uma canoa a motor [...].

Ana Mafalda Leite

Janela para o Índico. Poesia Incompleta (1984-2019) é a mais recente antologia poética de Ana Mafalda Leite, publicada em Portugal pela editora cabo-verdiana/portuguesa Rosa de Porcelana. Não podemos deixar de assinalar que o livro surgiu no panorama editorial em 2020, isto é, no ano dramaticamente marcado pela pandemia global do novo coronavírus, pelo que, a janela mencionada no

título adquiriu um sentido ainda mais sugestivo de liberdade e abertura.

A antologia está organizada em nove secções, que correspondem aos livros anteriormente publicados pela autora, a partir dos quais foi realizada uma ampla e atenta seleção, e uma secção com dois textos inéditos (“Duas Cartas do Índico”, LEITE, 2020, p. 277). Assim, esta *Janela* testemunha um percurso de trinta e cinco anos de escrita poética. Um percurso, este, que é paralelo a uma igualmente longa e consolidada carreira de docente e estudiosa das literaturas e dos cinemas dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa.

Cabe realçar que a escrita poética de Ana Mafalda Leite tem vindo a ser objeto de apreciação e reconhecimento crescentes junto da crítica e do público. Os seus textos poéticos foram incluídos em diversas publicações académicas – além de antologias e revistas literárias – como por exemplo *Itinerâncias* (BRUGIONI *et al.*, 2012) e *Vozes femininas de África* (BEGENAT-NEUSCHÄFER e QUINTALE, 2014), entre outras. Em 2015 foi-lhe atribuído o prémio Femina¹ pela sua produção poética, e já em 2011 poemas seus mereceram tradução para inglês e publicação no

1 O Prémio Femina é uma iniciativa, criada em 2010, de João Micael, fundador e Presidente da Matriz Portuguesa – MPADC – Associação para o Desenvolvimento da Cultura e do Conhecimento.

volume *Stained Glass. Poetry from the Land of Mozambique*, organizado por Luís Rafael Mitras. De salientar também que uma seleção de poemas, a partir de *Janela para o Índico*, será publicada em breve em tradução italiana, por iniciativa de Roberto Francavilla.

Assim, esta nova antologia permite-nos mergulhar nesta carreira poética e empreender uma longa travessia por fronteiras e encantações, por paisagens e geografias que são, simultaneamente, íntimas e materiais, afetivas e culturais, sendo a palavra poética desta autora um exercício incansável de mapeamento de si e do mundo.

Desde o primeiro livro, *Em Sombra Acesa* (1984) publicado pela primeira vez em Portugal pela editora Vega, até ao último, incluído nesta nova antologia – *Outras Fronteiras: Fragmentos de Narrativas* (2019) – a “poesia incompleta” de Ana Mafalda Leite apresenta-se como uma viagem em direção a variadas memórias, sabiamente entrelaçadas e reinventadas através do diálogo e da apropriação criativa e original de tradições líricas e repertórios culturais diversos. Uma poesia, diríamos, que trabalha, amplifica e até ultrapassa a dupla pertença identitária da autora – moçambicana, portuguesa – para se fazer autenticamente transnacional, convocando mares, ilhas, terras e continentes diversos.

Nas palavras do poeta moçambicano Luís Carlos Patraquim, trata-se de uma poética marcada pelo cosmopolitismo (PATRAQUIM, 2000, s.p.) e, acrescenta-se, uma poética que assume, desde o princípio da sua elaboração, o espaço liminar da *fronteira* como lugar de enunciação e, também, de indagação dos enigmas que habitam tanto as esferas mais íntimas do eu, quanto os imaginários coletivos.

Para emprendermos esta viagem, serve-nos um poema de *Em Sombra Acesa* que pode ser considerado, de pleno direito, uma *ars poetica* inaugural, como sugere o título: “A origem deste gesto”, onde se indaga a relação entre as coisas e as palavras: “as coisas ressentidas são palavras recriadas intensas e longas [...]” e onde “tudo se passa como se da água branca crescesse um/ murmúrio tangível. nem grito nem voz. ruído menor à natureza/ quieto e circunscrito” (LEITE, 2020, p. 29). Neste e noutros poemas desta secção inicial de *Janela para o Índico*, anunciam-se alguns dos traços estilísticos estruturantes da escrita poética da autora. Entre eles, saliente-se a busca da musicalidade, procurada e conseguida através de recursos de vária natureza – semânticos, rítmicos e, inclusive, gráficos. A nível semântico, tal busca é trabalhada tanto pela relação que a poesia estabelece explicitamente com a música, quanto a partir da incorporação paciente

e constante das múltiplas sonoridades e vocalidades do mundo humano e não-humano.

Outros traços relevantes que emergem desde os primeiros livros da autora são a autorreflexividade de cariz metapoético – vimos a *ars poética* inaugural – e sobretudo, como realçou Paula Morão no prefácio à edição original de *Em Sombra Acesa*, a mistura de tom lírico e narrativo, como já testemunham alguns poemas desta secção inicial da antologia: “As mãos das árvores” (p. 28); “Contas e missangas” (p. 30), entre outros.

De salientar também que às vertentes lírica e narrativa se junta a experimentação do desdobramento de cariz dramático, que se tem vindo a consolidar como outra peculiaridade do universo poético da autora, o que revela o seu desejo e a sua capacidade de explorar os muitos modos de ser da poesia. Através da modalidade dramática, o universo poético de Ana Mafalda Leite mostra-se habitado por múltiplas vozes e falas, tratando-se de um universo complexo, polifónico e povoado de instâncias, de que a labor poética se faz receptáculo, como se lê em vários poemas de *Canções de Alba* (1989), que corresponde à segunda secção da antologia: “Fala do poeta” (p. 37); “Primeira fala do marinheiro” (p. 38); “Segunda fala do marinheiro” (p. 39).

E emergem também, a partir desta secção, a inquietação e o questionamento da busca de origens e princípios – simbolizados pela *alba* do título – bem como uma apetência por círculos e espirais, em lugar de linhas retas, como formas privilegiadas para pensar, (re)organizar e representar, em geometrias arredondadas, a relação com o corpo, o espaço, o tempo:

Cintilação altura corpo redondo
água concêntrica
círculo sobre círculo
sob círculo
anel
em anel
de azul
se cresce
todo o desejo
de luz
pois que o corpo se ajusta
em seu anel de puro espanto
à luz
inteira
do universo
em mil círculos
irradiando. (p. 42)

Como realçou Patraquim, já desde os poemas compostos no diálogo intersemiótico com a pintura de Roberto Chichorro – reunidos na secção *Mariscando luas* (p. 45) – e os textos do terceiro livro da autora, *Rosas da China* (1999), Ana Mafalda Leite vai inscrevendo a sua proposta poética

“em direcção a uma mestiçagem integrando, num erotismo iniciático, tanto a pertença vivencial afro-europeia quanto um mais amplo quadro de referências poético-literária” (Patraquim, 2000, s.p.). Dentre tais referências, destacam nitidamente, em *Rosas da China*, as citações de Fernando Pessoa – “Livro do Desassossego” – e sobretudo de Florbela Espanca – “Charneca em flor”, “Livro de mágoas”, “Livro de Soror Saudade” (LEITE, 2020, p. 71-82). Urbano Tavares Rodrigues captou neste livro “a tradição lírica medieval, as cantigas de amigo, [...] Bernardim [Ribeiro], [...] o Camões lírico. E não há nisso contradição. É o legítimo e natural diálogo das vozes próprias e alheias, as que ficaram connosco, que vibram na nossa voz, são corpo do nosso corpo” (RODRIGUES, 2002, p. 444). Estes ecos e referências dão-se em combinação com epígrafes de poetas moçambicanos – Gulamo Khan – e com a longa tradição de variações sobre a rosa de Gertrude Stein – a rose is a rose is a rose... – ou ainda possíveis reescritas do “verde que te quero verde” de Federico García Lorca: “rosa te quer rosa” (LEITE, 2020, p.63), entre outros.

Diríamos, então, que a instância de mestiçagem poética assinalada por Patraquim assume uma dimensão de *moçambicanização* mais declarada com o livro *Passaporte*

do Coração, publicado pela primeira vez em 2002 pela editora portuguesa Quetzal. Como bem demonstra a seleção de poemas deste livro incluída em *Janela para o Índico*, é em *Passaporte* que se dá, de modo inequívoco, a inscrição da poesia da autora na tradição poética moçambicana. Acrescente-se, mais especificamente, que se trata de uma inscrição naquela que veio a ser definida de “vertente índica” da tradição poética moçambicana, isto é, uma vertente que convoca o Oceano Índico como matriz cultural plural e espaço de elaboração estética (LEITE, 2003). Tal vertente, inaugurada concretamente pela poesia de Alberto de Lacerda, Orlando Mendes, Virgílio de Lemos, Rui Knopfli – e cultivada até à contemporaneidade por Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Armando Artur, Sangare Okapi – teve funções diferentes ao longo do tempo, entre as quais interessa-nos destacar a importância da abertura do cânone da moçambicanidade literária e cultural para a diversidade caracterizadora do Oceano Índico (FALCONI, 2013), entendido, com as palavras de Isabel Hofmeyr, como um “mar problematizador” (HOFMEYR, 2019, p. 101).

A inscrição de Ana Mafalda Leite nesta vertente índica dá-se, nitidamente, nos poemas de *Passaporte*, pela opção por evocar a paisagem física e, sobretudo, cultural de um

lugar matricial do imaginário literário moçambicano, isto é, a Ilha de Moçambique, cidade-ilha do Oceano Índico. Como numa viagem iniciática e secreta, o sujeito poético de *Passaporte* constrói uma densa rede de referências à produção poética moçambicana, convocando Rui Knopfli, Glória de Sant’Anna, Armando Artur, Luís Carlos Patraquim, isto é, vozes poéticas moçambicanas que, como já referido, fundaram e alimentaram o imaginário cultural da Ilha de Moçambique e, mais em geral, do Oceano Índico quer como espaço concreto de trocas culturais, quer como metáfora de matrizes identitárias que extravasam as fronteiras dos estados-nações.

Este oceano, que se configura como uma poderosa “geografia transnacional do imaginário”, é evocado pela palavra poética da autora através da metaforização da sua cultura material. Trata-se de um exercício de registo sensorial e cultural que devolve a espessura de identidades e memórias, entrelaçadas ou justapostas, no pequeno espaço da Ilha, que funciona como sinédoque do mosaico cultural do Oceano Índico. Veja-se, por exemplo, o poema intitulado “O ourives”, que é, a nosso ver, um dos poemas mais representativos deste processo de metaforização da cultura material levado a cabo pela autora de *Passaporte*

do coração. De facto, no poema, os saberes artesanais e as matérias-primas da joalheria local – a prata, o ouro, o marfim, etc. – são associados à ação do tempo e do mar sobre uma matéria-corpo que percebemos ser a própria ilha:

Mão atenta marchetando a prata
moeda cremada
xerafim antigo desfeito em arabesco
impreciso
que jóia tu almejas para os dedos que
sonham
ó ourives do tempo? [...] meticulosas,
precisas, tuas mãos embutem uma fresta
de júbilo nas curvas espirais desses brincos
intermináveis estendidos sobre o mar
à superfície lembram algas iridescentes
candelabros de luz
oficina de um corpo flutuante
levantado por sobre a água. (LEITE, 2020, p. 96)

Veja-se, ainda, no poema intitulado “Esteira sobre o mar”, a mesma lógica de materialização da ilha-corpo através da evocação de outros elementos distintivos das culturas do Índico – as especiarias, os têxteis, etc. – e de referências à história milenar dos trânsitos e tráficos identitários, travados entre a ilha e o mar, entre a costa leste de África e as outras margens do Oceano Índico:

Te envolvem o corpo
brancos panos de linho e algodão
mercadores baneanes canarins
mouros de surrate e cambaia
artífices e gentios

bailadeiras
bailam
manilhas no pescoço pulsos e pés
vivos de seda lavrados a ouro
largas túnicas esvoaçantes
ademanos voluptuosos
moedas tilintantes escravaria marfim e oiro
por entre alvos turbantes e cofiós
masca-se folha de betel com noz de cola o
aroma do caril de coco com bambolim
apimenta as línguas
em marata hurdu ou macua
árabe swahili português. (LEITE, 2020,105)

Conjugando e explorando a apreensão do material e o imaterial, a deambulação deste sujeito poético pelo universo insular e índico, em linha com a tradição da poesia moçambicana, regista as diferentes presenças culturais e religiosas. Em diálogo explícito com os poemas de Rui Knopfli reunidos em *A Ilha de Próspero* (1972), que também captavam a babel linguística, cultural e religiosa da Ilha de Moçambique, o poema da autora intitulado “Ouvindo os mantras da Ilha” mergulha na sonoridade espiritual e natural deste lugar:

Meca medina mesquita mihrab minar
capitel barroco igreja lupanar
arcos ornados com cordames e amarras
de diu chegam os fumos incensados
vagueiam pelas casas de macúti os espíritos
assim misturados [...] nesta terra que é ilha
e porto sagrado

de chegada e partida
se encontram
os templos do mundo
entrançados
o feiticeiro e o maulane evocam os favores
dos antepassados o
hindu acende o altar em fogo lento o padre
desfia versículos de
areia. (p. 107)

Podemos afirmar que em *Passaporte*, como demonstram os poemas citados, e outros, projetam-se uma Ilha de Moçambique e um Oceano Índico enquanto arquivos de histórias e memórias coletivas e individuais, em que a matéria aquática é indissociável da “substância” histórica, sendo que o Índico emerge “como *continuum* natural-cultural de conexões” (MUECKE, 2010, p. 39). Este aspeto fundamenta a nossa hipótese de que *Passaporte* constitui um livro-viragem no percurso poético de Ana Mafalda Leite, em que se opera uma *mozambicanização* das referências culturais também no que se refere à imagem feminina. De facto, a “recorrente imagem da menina-noiva-princesa-amante-à-espera” (PATRAQUIM, 2000, s.p.) que emergia nos poemas de *Rosas da China*, é recodificada, em *Passaporte*, pela imagem da “penélope de m’siro² enfeitada”, isto é, a figura por antonomásia, na cultura ocidental, do feminino associado à

2 O m’siro é uma massa branca obtida da mistura de água e fragmentos de ramos de árvore friccionados numa pedra. Tem funções cosméticas e rituais muito específicas na zona norte do litoral moçambicano.

espera, mas aqui culturalmente moçambicanizada, como se lê no poema “Navega-me a alma uma ilha”:

Penélope de m’siro enfeitada
olha o minarete mais alto
do horizonte
e medita sobre as ruínas do cais
o porto ancorado do sonho
[...] não é por ulisses que ela aguarda
mas por um estranho destino
que o espírito das águas
levando-a ao cimo das nuvens
a oriente a ocidente
no coração da ilha há séculos
a encanta e a demora
a traz enamorada. (LEITE, 2020, p. 101)

Repare-se, ainda, na possibilidade de lermos este poema como reformulação, em perspetiva feminina, do poema em prosa de autoria de Luís Carlos Patraquim dedicado à Ilha de Moçambique, “Os Barcos Elementares”. Leia-se, em diálogo com o anterior, o seguinte excerto de Patraquim que também incide na apropriação de referências culturais:

De oriente a oriente flagelaste o interior da terra. De Calicut e Lisboa a lança que o vento lascivo trilhou em nocturnos, espamódicos duelos e a dúvida retraduzindo-se agora entre campanário e minarete. Muezzin alcandorado, inconquistável. Porque ao princípio era o mar e a ilha. Sinbas e Ulisses. Xerazzade e Penélope. Nomes sobre nomes. Língua de línguas em Macua matriciadas. (PATRAQUIM, 1992, p.42)

Uma leitura atenta de *Passaporte* não poderá deixar de registrar que ao movimento cultural e geograficamente *territorializado* pela paisagem da Ilha de Moçambique se conjuga outro movimento, um contraponto inquieto e íntimo que realça o desenraizamento e a resistência à tirania dos mapas, como se pode ler nos poemas “Livre trânsito” e “Passaporte do coração”: “[...] falta-me a/vontade dos mapas a certeza da escolha das geografias o território/ das pátrias” (LEITE, 2020, p. 103); “coração sem pátria sem continente sem mapa/ coração alheio e estrangeiro” (p. 111).

Este movimento dúplice, registrado em *Passaporte* – de um lado o mapeamento e a procura das matrizes culturais; do outro um “livre trânsito” declaradamente “anti-mapas” – perpassa também os livros posteriores da autora, tal como a referência ao Índico, como o título da antologia afirma sem deixar espaço a dúvidas. A nosso ver, trata-se de um movimento de avanços e recuos, suscetível de ser identificado com o movimento ondulatório das ondas marinhas e a sua relação eterna e rítmica com a terra. Como as ondas do mar, a poesia de Ana Mafalda Leite lambe as terras e funde-se com as terras, logo recuando e renovando-se a cada instante. E tal como acontece em relação ao Oceano Índico e às suas fronteiras controversas³, o sujeito

3 Referimo-nos aqui às dificuldades e aos debates registrados pela historiografia sobre a

poético questiona as fronteiras dos mapas, em demanda constante de reformulação. Assim, o que sugerimos é que a dinâmica própria do Oceano Índico, enquanto substância natural/cultural, não é apenas um recurso temático para a autora, mas um dispositivo ubíquo e estruturante do ritmo global da sua produção poética.

Novas travessias e deslocamentos “moçambicanizantes” procuram abertamente genealogias poéticas e afetivas e uma possível e múltipla morada para o rosto e o nome próprio que emergem no *Livro das Encantações* (2005). Este nome próprio – ana mafalda, em letra minúscula – juntamente com o rosto e o corpo vão sendo enunciados de acordo com o dúplice movimento já registrado, como revelam os poemas “Tenho o nome de um barco”, “Fronteira líquida” e “Do outro lado, a Sul, Trópico de Capricórnio”. No primeiro, empreende-se uma (des)localização – biográfica, histórica, cultural – assumindo-se, no nome, a ligação entre mares e hemisférios, entre nação e império:

Ana Mafalda um barco do império em
travessia entre dois
oceanos me fez nascer. foi esse o nome que
me deram
ao levar-me transplantada de um hemisfério
para o outro.
nasci entre fronteiras líquidas entre ondas

definição dos limites objetivos do Oceano Índico.

inventei um berço.
foi um nome que me nasceu, foi um barco,
um deslizar de
marés no final da década de cinquenta. (p. 154)

Em “Fronteira líquida” a duplicidade é assumida como traço do ser, localizado no próprio corpo – a palma da mão – sendo que o rosto permanece múltiplo e lacunar: “assim o meu rosto está na sombra desde sempre/ até que o preciso número de luas encontre a/ geometria exata para o iluminar” (p. 143). Como realça Joana Passos, o poema “Fronteira líquida” é um exemplo significativo de uma sensibilidade “in-between” que desestabiliza fronteiras fixas e certezas identitárias, abrindo para a ubiquidade de vidas múltiplas (PASSOS, 2008, p. 146). No terceiro poema, reafirma-se o apelo do “livre trânsito de *Passaporte*: “na verdade não escolhi o mapa e detesto que os lugares me prendam ao chão. A minha natureza é andarilha e precisa de calor para crescer” (LEITE, 2020, p. 152). Assim, o sujeito poético desloca-se do centro para as margens, na distância apreendida por um olhar que se quer geodésico: “desço os olhos para o trópico de Capricórnio, abro as cortinas da imaginação e o sul desenha-se por entre dedos açafránicos (p.155).

Fixadas as genealogias poéticas no poema-carta “Naturalidade (uma carta a Rui Knopfli)” (p.141-142) em que

se reclama a única naturalidade possível – a da poesia – anunciam-se as “paisagens estranhas do coração” que são exploradas como autênticos territórios de desnorreamento em *O Amor essa forma de desconhecimento* (2010), publicado pela primeira vez em Moçambique pela editora Alcance. Trata-se de um livro que traça um caminho desviante e paralelo no trabalho de reflexão poética de Ana Mafalda Leite sobre o amor, focando-o enquanto experiência radical tanto da identidade quanto da alteridade. Como observou Silviano Santiago no prefácio à primeira edição, “dizer que o amor é uma forma de desconhecimento ... é atirá-lo para o limiar do não-consensual e do não-sabido pelo leitor” (SANTIAGO, 2010, p. 5). De facto o amor e a relação amorosa são representados recorrendo às metáforas geográficas e espaciais – elementos distintivos da poética da autora: “Um país desconhecido”, onde o sujeito poético experimenta uma irreduzível “Estrangeira condição”, porque:

O amor não está aquém
não está além
sobra
está de fora
em exílio
é estrangeiro
é estranho
fora de ti
o amor caminha cego
é um perdido

não sabe caminhos
nem mapas
o amor é uma forma de desconhecimento.
(p. 179)

Por outro lado, como realça Vera Maquea em sua interpretação deste livro da autora, definir o amor como uma *forma* e não um conteúdo, “desloca totalmente sua condição de tema nesse livro. [...] Portanto, é sobre o sujeito e não sobre a coisa (ou o sentimento) que repousa o problema” (MAQUEA, 2020, p. 5). Concordamos com esta interpretação que realça a dimensão essencialmente autorreflexiva e identitária desta etapa do caminho poético da autora. É a partir desta “estrangeira condição” que o amor se faz metáfora do questionamento do conhecimento do *outro* enquanto aspiração, prática, exercício de poder. Questionamento das suas categorias – o tempo e o espaço; das suas estruturas e linguagens: “é pelo infinitivo presente que se chega ao verbo amar/ [...] amar/ devagar reflecto no verbo e no tempo e não sei em que tempo me conjugar será que o espírito se anima de um advérbio sempre?” (LEITE, 2020, p. 205). Leia-se também em “Coração adiado”:

É tudo demais
mesmo quando é de menos
está tudo errado
mesmo o que é certo
é incerto falar

atirar palavras ao ar como um mágico solta pássaros alados para de imediato os prender em agarrados gestos e lhes roubar as asas não sabes que o voo é oficina de asas? (p. 182)

Surge aqui, como noutros poemas, a evocação à “ciência e engenharia de ser ave”, de Eduardo White, tão presente nesta antologia desde o seu título, que reescreve a sua *Janela para oriente*.

O sujeito poético de *Amor* sugere que o amor enquanto relação identidade/alteridade impõe outra ciência, outra engenharia, outra linguagem, para se atribuir sentido à escuridão projetada por estes poemas. A busca, neste caso, é de possíveis coordenadas – íntimas, culturais – que harmonizem o que se conhece desconhecendo-se: “não há memória que recorde/ e não tem nenhuma língua porque as tem a todas”.

Será então o desconhecimento a única possível “epistemologia” do amor? Será o sul o lugar de enunciação desta epistemologia? Será o desconhecimento uma renovada deslocação do centro para as “margens”, para um “hemisfério sul” (p. 204) ou para “a margem invisível do mundo” (p. 202), tão recorrente no universo poético de Ana Mafalda Leite? Será esta deslocação um reflexo não apenas de sua biografia e dupla pertença, de seu nascer e escrever

entre fronteiras líquidas, mas também do seu compromisso ético e crítico com conhecimentos e cosmovisões *outras*? Julgamos que sim e que a mais recente etapa do seu itinerário poético, apresentada na penúltima secção da antologia – *Outras fronteiras, fragmentos de narrativas* – vem confirmar uma visão dos saberes que podemos definir de “ecológica”, convocando, aqui, o conceito de “ecologia de saberes” formulado por Boaventura Sousa Santos: “É uma ecologia, porque se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia” (SANTOS, 2009, p.44-45). Assim, para o sociólogo português, a ecologia de saberes pretende questionar a hegemonia absoluta do conhecimento científico ocidental, fundando-se numa pluralidade epistemológica que reconhece a importância de outros conhecimentos: “conhecimentos populares, leigos, plebeus, ou indígenas” (p. 25).

Tal perspectiva *ecológica* alicerça, em nossa opinião, a recente aventura poético-epistemológica empreendida em *Outras Fronteiras*, dividido em quatro partes: “Como se a manhã do tempo despertasse”; “Poemas de Moatize”; “Outras Fronteiras: Fragmentos de Narrativas”; “O Índico em Marrakesh”. Atente-se nos títulos de alguns dos poemas

para se detectar a vertente epistemológica que julgamos identificar nesta secção: “**Tratado** das cores em Moatize”; “**Teoria** das cores ou o primeiro olhar”; “Corpos lúcidos e opacos, **ciências &** ouvindo um soneto” (sublinhados nossos); atente-se, também, nestes versos do longo poema que dá o título ao livro, “Outras fronteiras: fragmentos de narrativas”: “[...] raiz quadrada/ noventa e nove fora sempre indago a matemática sem resultado será que é indígena?/ será que é alienígena? será que é?” (LEITE, 2020, p. 244).

Esta incursão de cariz epistemológico conjuga-se à mobilização da memória pessoal, originando uma espécie de “Bildungsgedicht”, isto é, poesia de formação que percorre etapas cruciais de construção de si e da relação com o mundo. Acompanhamos, assim, um processo que é simultaneamente íntimo e intelectual, de revisitação de aprendizagens, interrogadas a partir do filtro da memória e reformuladas através do *saber* da poesia. Veja-se, nesta perspetiva, o poema “Tratado das cores em Moatize”, no qual se refere Newton e as suas teorias sobre a refração da luz para se recomponem memórias e paisagens da infância evocadas pela sua materialidade e apontadas como matriz da imaginação poética:

Com o caderno nos joelhos leio: newton
escreveu Que a luz consiste em

pequenas partes de matéria que saem de
um corpo lúcido em todas as
direcções
[...] *carvão intenso nas estradas nas minas
por dentro da terra*
por isso o vermelho sangra em azul
e a cor verde resplandece em amarelo
Moatize: as cores primeiras! (LEITE, 2020,
p. 227)

Veja-se, ainda, o *aprendizado* das cores – naturais, humanas, culturais - que o sujeito poético foi fazendo com a poesia moçambicana, retraduzido como interrogação ontológica sobre as origens do universo e da humanidade:

O Virgílio dizia negra azul⁴ eu digo somos
todos azuis

Mas interessa saber a cor do universo?
(Coisa estranha aqui tão
evidente)

[...] no princípio fomos azuis?
agora ainda verdes
antes do rubro
apocalíptico
em extinção passional. (convém não
esquecer). (p. 229)

São indagações poéticas sobre a luz, as cores, a matéria e sobre a história e a geografia do continente africano, em que se inscreve o exercício de reescrita do diário da viagem a Moçambique do astrónomo e viajante paulistano Lacerda e Almeida. Aos saberes oficiais, pilares do pensamento

4 Refere-se ao livro *Negra azul* de Virgílio de Lemos, 1999.

científico, objetivados nas parafernalias do conhecimento (bússolas, telescópios, etc.), justapõem-se nesta secção da antologia outros saberes, outras “ciências e engenharias” constituídas pelos repertórios culturais africanos (“Poemas do Nyau, a grande dança”), que estruturam intimamente o imaginário e a visão do mundo aqui veiculada. Como realçou Gustavo Henrique Rückert a propósito de *Outras fronteiras* “o deslocamento assume um sentido inverso à literatura de viagem colonial: da “colônia” aos “outros mundos”. É no solo africano que a terra acaba e o mar começa” (RÜCKERT, 2019, 142). Por outro lado, os repertórios culturais africanos moldam também esta outra ciência, esta outra forma de saber e apreender o mundo que **é a rememoração da infância**, através do mapeamento poético do seu lugar matricial representado pela vila de Moatize, com a sua materialidade de carvão, as suas minas inesgotáveis de lembranças.

Fecham a antologia dois textos inéditos que (re)convocam o Índico como lugar de enunciação: “Duas cartas do Índico”. A primeira carta-poema, “As ilhas”, aponta para a geografia insular deste oceano, convocando as Maurícias e uma das suas vozes literárias mais destacadas, a da escritora Ananda Devi. Assim, a carta parece apontar para os contornos de uma estética transnacional do Oceano **Índico**, sugerida

como sendo “um pensamento de mar”, “um extenso abraço de coral”, aludindo também ao conceito de “identidade coral” teorizado pelo poeta mauriciano Khal Torabully para equacionar as identidades culturais surgidas das histórias oceânicas de diásporas e deslocções.

A segunda carta tem como subtítulo “A casa do meu pai”, o que evoca de imediato a incontornável reflexão sobre o continente africano de Kwame Anthony Appiah (*In my father house*). Como anunciado pelo título, a carta é uma longa declinação da *morada* do eu e da poesia, uma morada que é simultaneamente múltipla e singular, marcada pelas relações constitutivas do sujeito poético com o universo cultural e social moçambicano, homenageando-se outra sua cantora, Noémia de Sousa, e seu “poema da infância distante”.

Assim, ao longo desta travessia pela poesia incompleta de Ana Mafalda Leite, julgamos ter descoberto um sujeito poético que se procura e se reconhece no questionamento e na fronteira: “Saberei porventura os lugares de onde fala esta voz? Os enigmáticos espelhos de onde se olha?” (*Outras Fronteiras*, 2017). Outras viagens empreende este sujeito poético em devir constante, que se quer “assim repartida em minhas pedrinhas espalhada em rios de terra e/ minérios quentes” (p. 243). Outras fronteiras e fragmentos de

narrativas que é possível recompor e contar a partir de uma dúplice materialidade: a do coral, no oceano Índico, e a do carvão, nas terras de Moatize, ali, “nas muitas casas do meu pai” onde “se abriu a janela para o índico país”(p. 281).

REFERÊNCIAS

- BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne; QUINTALE, Flavio (Orgs.). *Vozes femininas de África*. Oxford: Peter Lang, 2014.
- BRUGIONI, Elena; PASSOS, Joana; SARABANDO, Andreia; SILVA, Marie-Manuelle (Orgs.). *Itinerâncias*. Percursos e Representações da Pós-colonialidade. Famalicão: Húmus, 2012.
- FALCONI, Jessica. Para fazer um mar. *Literatura moçambicana e Oceano Índico*. *Diacrítica*, 27, p. 77-92, 2013.
- HOFMEYR, Isabel. Um mar problematizador. O Oceano Índico como método. In: LEITE, Ana Mafalda; BRUGIONI, Elena; FALCONI, Jessica (Orgs.). *Estudos sobre o Oceano Índico*. Antologia de textos teóricos. Lisboa: Colibri, p. 101-116, 2019.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- MAQUEA, Vera. Notas do contemporâneo na poesia de Ana Mafalda Leite. *Caletrosópio*, v. 8, n. 1, janeiro-junho, p. 106-123, 2020.
- MUECKE, Stephen. Fabulation Flying Carpets and Artful Politics in the Indian Ocean. In: MOORTY, Shanti; JAMAL, Ashraf (Orgs.). *Indian Ocean Studies. Cultural, Social and Political Perspectives*. New York: Routledge, p. 32-44, 2010.
- PASSOS, Joana. Talk back and think beyond: the reception of African literatures in Portugal and the self-definition of postcolonial nations through literature. In: LOPEZ, Marta Sofia (Org.). *Afroeuropa@ns. Cultures and Identities*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, p. 65-78, 2008.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Enumeração declinada da rosa, *Público*, 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/02/26/jornal/enumeracao-declinada-da-rosa-140577>. Acesso em: 24 de jun. de 2021.

PATRAQUIM, Luís Carlos. *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*, Linda-a-Velha, ALAC, 1992.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Recensão crítica a *Rosas da China* de Ana Mafalda Leite. *Colóquio-Letras*, n. 161-162, julho, p. 444-445, 2002.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. As geografias do acaso cartografadas em *Outras fronteiras*, de Ana Mafalda Leite. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 14, n. 21, p. 141-144, janeiro-junho, 2019.

SANTIAGO, Silviano. O verbo amar se anima da minha eternidade. In: LEITE, Ana Mafalda. *O amor essa forma de desconhecimento*. Maputo: Alcance Editores, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Almedina, p. 23-71, 2009.

Jessica Falconi

Investigadora auxiliar do Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento (CesA) e membro integrado do Centro de Investigação em Ciências Sociais e Gestão (CSG) do Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG) da Universidade de Lisboa (UL).

Pós-Doutora pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (UC) e pelo Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento (CesA) da Universidade de Lisboa (UL); Doutora em Estudos Ibéricos pela Universidade de Nápoles.

<https://www.cienciavitaet.pt//141B-8BB8-E5D5>

<https://orcid.org/0000-0001-7496-8274>

jessica-77@libero.it

ENTREVISTA COM ANA MAFALDA LEITE

Flavio García



Ana Mafalda Leite inicia o seu percurso poético em 1984 com o livro *Em Sombra Acesa*. Nasceu em Portugal, mas cresceu no norte de Moçambique e fez os primeiros estudos universitários na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, Moçambique. Licenciou-se em Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa, Portugal, onde é Professora Associada, especialista em Literaturas Africanas. É ensaísta, docente e principalmente poeta.

Como ensaísta o seu percurso inclui várias obras (que têm sido reeditadas pelo seu interesse) que problematizam as literaturas africanas nas suas vertentes teórico-críticas, nomeadamente a problematização de géneros (*A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*, 1991), a

relação entre oralidade e escrita (*Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas 1998-2014*), a integração na área dos estudos pós-coloniais (*Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais 2003-2014*), sempre com uma especial atenção para a literatura moçambicana, à qual dedicou um estudo sobre a obra do poeta José Craveirinha (1990). É coautora e organizadora de um dos primeiros livros sobre a história das literaturas africanas de língua inglesa: *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa* (1990). Tem contribuído com a sua obra para uma importante divulgação crítica das literaturas africanas e desenvolvido atividade docente como professora convidada em várias universidades africanas, brasileiras, americanas e europeias.

Janela para o Índico (2020) é uma antologia de poesia, que mostra um percurso de trinta e cinco anos de poesia da autora (9 livros), e a metáfora da janela enuncia essa abertura à viagem e assinala a sua movência cultural entre Moçambique e Portugal, ou vice-versa, em trânsito de inspiração e prática poética. Ana Mafalda Leite, entre outros temas como a relação da poesia com a pintura e com a música, reflete, na sua poesia, sobre conceitos de identidade, pertencimento e partilha culturais, numa constante viagem interior do sujeito. Abrindo-se a uma intertextualidade

múltipla, oriunda da poesia oriental, da lírica portuguesa, da poesia índica e africana, a sua escrita reconfigura de forma única e original múltiplas origens citacionais.

Em 2015, Ana Mafalda Leite recebeu o prémio *Femina* de Literatura; em 2019, o Prémio *Afrolic*.

Vamos ao diálogo.

P.: Ser mulher, professora, pesquisadora, teórica, crítica e poeta tem um peso diferenciado em relação ao ser homem, professor, pesquisador, teórico, crítico e poeta?

R.: A experiência de género fundamenta uma experiência de vida. Mas confesso que nunca senti verdadeiramente uma cisão entre os dois mundos no quadro profissional. Há muitos escritores que eu amo, que fizeram parte da minha formação, independentemente do género. Minha percepção do mundo criativo é humana e multiforme e procura harmonizar e entender diferenças. Por exemplo, no meu livro *O Amor essa forma de Desconhecimento* (2010) há um conjunto de poemas que dramatiza as duas vozes (uma feminina e outra masculina), visões do amor. Como estudiosa, nos últimos anos, tenho procurado estar mais atenta à literatura produzida por mulheres, tendo em conta os contextos actuais de recuperação dos arquivos

femininos e de enquadramento paritário de género em todas as áreas, inclusive a literária.

P.: O que se deu primeiro, ser poeta ou professora, pesquisadora, teórica, crítica?

R.: Eu nasci poeta, se posso formular assim. É o gosto pela literatura e pelas artes que me leva a optar por fazer um curso de Letras, opção, aliás, que na altura balançou entre cinema, belas-artes e filosofia. Na época não havia escolas de cinema. Mais tarde, já em Lisboa, tornei-me frequentadora assídua da cinemateca e dos poucos festivais de cinema que existiam. Ser escultora ou pintora, pensei ser também um rumo, no fundo. As apetências eram já nessa fase juvenil entre a criação e a meditação sobre ela.

P.: Em que medida ser professora, pesquisadora, teórica, crítica interfere no ser poeta?

R.: É bastante útil, porque permite o balanço entre fazer e observar, que agudiza a consciência da escrita como artefacto. Quando escrevo, no entanto, não lembro essa sedimentação de leitura anterior. São processos aparentemente independentes. A poesia surge fora do contexto analítico. É iluminação. Na maioria das vezes, nasce de um silêncio profundo, que começa a ganhar

voz e traz consigo escolhas e fragmentos de vivências, de sentidos, de restos sensíveis da memória. Fazer um livro é talvez articular num cenário a iluminação que vai ganhando vocalidades.

P.: Em que medida ser poeta interfere no ser professora, pesquisadora, teórica, crítica?

R.: Às vezes interfere no sentido de nem sempre poder estar a ler as obras e autores que gostaria. Para aprofundar uma área teórica e crítica tenho de ocupar um tempo de leitura que poderia ser dedicado a outros livros e à poesia. Fico com a sensação de alguma perda e da impossibilidade de equilíbrios necessários.

P.: Se pudesse ou tivesse que optar entre ser professora, pesquisadora, teórica, crítica ou poeta, que opção faria? Por quê?

R.: Seria poeta a tempo inteiro, embora gostasse de ler criticamente. Há um grande poeta que muito admiro, Octavio Paz, que representa para mim um grau de excelência entre a criatividade e o sentido crítico. Todos os seus livros são criativos, sendo críticos. Como é o caso de *A Chama Dupla*, *O Arco* e *a Lira*, apenas para citar dois magníficos exemplos.

P.: Nasceu em Portugal, mas cresceu em Moçambique. Como convive com esses dois diferentes imaginários de identidade nacional tanto em sua prática profissional como professora, pesquisadora, teórica, crítica, quanto em sua experiência artística como poeta?

R.: Eu nasci em Portugal, de facto, mas cheguei a Moçambique com um ano de idade. É como se nascesse de novo aí. Eu tematizo esta questão em vários poemas e livros, nomeadamente em *Passaporte do Coração* (2001), *Livro das Encantações* (2005) *Outras Fronteiras* (2017). Na prática a minha terra, onde cresço, é Moçambique até aos vinte anos. Depois vim para Portugal completar o curso superior, e quando cheguei, para mim era um país bastante estrangeiro, se é que posso dizer assim. Mas abriu-me outras paisagens, interesses culturais, para a Europa e resto do mundo e para outras percepções artísticas. Ainda hoje, passados muitos anos, me sinto em casa quando volto a Moçambique, e em Portugal, naturalmente estabeleci laços e estou também em casa, embora a minha opção por me dedicar às literaturas africanas, tenha sido uma por um lado uma opção afectiva, forma de não me desligar das minhas referências de matriz, a sul e oriente, e por outro lado de conhecer as culturas desse espaço que me formou. Há uma íntima

relação de afectos, paixões e curiosidades necessárias, na escolha de aprofundamento de conhecimento do meu campo de trabalho investigativo e no quadro das minhas referências literárias e culturais. Perceber o chão, a história, os contextos, das minhas pertenças, das minhas partilhas. É pela poesia e pela literatura que eu estou em casa. Ou de outra forma, nelas encontro a minha morada múltipla.

P.: O que fala mais alto na visão da pesquisadora, teórica e crítica, o sentimento de ser Portugal ou Moçambique?

R.: Apesar de se ter tornado hoje politicamente correcto, enunciar um único lugar de fala, eu falo necessariamente a partir de dois lugares, que se entrecruzaram e me dão a possibilidade de perceber muitas questões de forma diferenciada. Por um lado com a minha experiência vivencial africana, de estudiosa de Moçambique, e foi aí que iniciei a Universidade, onde me respeitam muito, apreciam e utilizam o meu trabalho teórico-crítico, e por outro como estudiosa de uma universidade portuguesa, que estabelece uma observação necessariamente crítica no quadro das questões ligadas à “lusofonia”.

P.: O que fala mais alto na criação da poeta, o sentimento de ser Portugal ou Moçambique?

R.: Bom, eu sou um caso de escritor que surge no processo histórico de transição da colônia para a pós-colônia. Digamos que começo a escrever mais ou menos em simultâneo à primeira geração pós-colonial moçambicana, que é a geração da *Charrua*. Eu publico meu primeiro livro em 1984, mas em Portugal. No entanto, toda a minha formação foi, desde tenra idade, em Moçambique, e culturalmente me identifico por Moçambique, cultural e literariamente. Mas não posso, até por razões da ordem de nascimento e de passaporte civil, negar a minha ascendência portuguesa. E honestamente para não dizerem que faço um uso indevido duma pertença, eu julgo-me pertencente a duas culturas, e a dois países, de certa maneira. Um em que eu nasci, e outro em que cresci, que me formou, que é Moçambique. A literatura com que eu me identifico e na qual eu me situo afetiva e literariamente, e em termo de testemunho de passagem, é a moçambicana. Mas com a postura de uma abertura muito grande; um dos temas que eu trabalho é o tema da identidade, ou seja, destas pertenças múltiplas, e desses espaços que vão para além do espaço telúrico e que passam também pelo espaço da língua. Porque é através de uma língua que eu no fundo partilho diferentes literaturas. Eu gostaria de

pertencer às duas literaturas, mas a academia é pouco sensível a esse tipo de partilhas. Há alguns casos bem interessantes de escritores reivindicados por diferentes espaços literários, como por exemplo o caso de Doris Lessing, que nasceu na Pérsia, de família inglesa, e foi criança para o Zimbábue, onde cresceu, e é uma escritora que pertence aos dois mundos de língua inglesa. Outro possível exemplo, pesem-se as diferenças, é o de Salman Rushdie, enfim podemos dizer que hoje são inúmeras as duplas pertenças em termos criativos.

P.: Como valora sua produção acadêmica em relação à cultura e à arte africana ou, se preferir, moçambicana mais especificamente?

R.: Para mim, escrever sobre literaturas africanas, reflectir sobre estes campos literários foi uma forma de contribuir para o meu auto-conhecimento e simultaneamente considerei sempre essa atividade como uma contribuição para o desenvolvimento do estudo crítico sobre a área das literaturas africanas, uma vez que o meu trabalho é seminal na área, conjuntamente com o de alguns colegas. Por outro lado é para mim muito importante que essa mais valia crítica seja uma referência, significa que o meu trabalho foi de algum modo importante. Tenho vários livros de ensaios publicados

em Moçambique e também no Brasil, além de Portugal, e fico feliz por ter feito uma primeira tese de mestrado sobre a obra do poeta José Craveirinha, posteriormente publicada em livro, *A Poética de José Craveirinha* (1990).

P.: De uns anos para cá, sem abandonar os estudos de literatura, migrou para os de cinema. Qual a situação atual do cinema na África ou, se preferir, em Moçambique mais especificamente?

R.: Não migrei, fui entendendo a importância do cinema africano, sua relação com a literatura e abri o quadro da arte narrativa também para o cinema, que é muito importante em África, e em Moçambique tem uma história significativa com realizadores internacionalizados. Nomeadamente o cinema permite uma articulação com a oralidade e com as línguas nacionais, capaz de alargar públicos e permitir uma pedagogia crítica da sociedade e da história. Publiquei em co-autoria com Carmen Tindó Secco e Luís Carlos Patraquim um livro intitulado *Cinegrafias Moçambicanas* (Kapulana) e tenho em preparação outro com a colega Maria Geralda Miranda sobre cinema africano. Este interesse sobre a narrativa visual surge também no quadro de um Projecto que coordenei, intitulado *Narrativas Escritas e Visuais da*

Nação Pós-colonial (CESA-FCT) que procurou evidenciar as marcas transnacionais deste tipo de narrativa e que resultou em dois livros : *Nação e Narrativa PósColonial III – Literatura & Cinema – Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe -Ensaioe Nação e Narrativa PósColonial IV – Literatura & Cinema – Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe – Entrevistas.*(Lisboa: Edições Colibri, 2018.).

P.: Como anda a produção literária africana neste momento?

R.: Assiste-se a um momento importante de renovação em todo o continente africanos e nas suas diásporas. Naturalmente depende de cada país, mas posso dizer que, por exemplo, em Moçambique multiplicam-se não só as editoras e os autores, em número crescente e surgem obras em diferentes géneros, poesia, romance, conto, conto infantil, policial, ficção científica, etc. Em Angola o ritmo editorial também é grande, de uma forma geral observa-se o surgimento nas novas gerações de propostas diferentes, que discutem e questionam as crises e a história dos seus países. Há ainda uma tendência de abertura ao mundo e de diálogo criativos nos vários países africanos de língua portuguesa.

P.: Qual o lugar da literatura moçambicana no universo da literatura africana atual?

R.: A literatura moçambicana tem um dos mais importantes escritores de língua portuguesa, já quase um autor global, Mia Couto, além de figuras tão importantes como Paulina Chiziane, João Paulo Borges Coelho, Ungulani Ba Ka Khosa, Adelino Timóteo, apenas para citar alguns autores. No domínio da poesia há excelentes poetas, uma tradição, que se mantém na literatura moçambicana, e a literatura infanto-juvenil encontra-se em franco desenvolvimento. As mais novas gerações trazem excelentes propostas editoriais. Vive-se um momento alto no quadro da literatura moçambicana.

P.: Há um lugar necessário e próprio de fala, que seja distinto e diferenciado, da teorização da crítica da arte africana, especialmente da literatura e cinema? Por quê?

R.: O lugar de fala pode localizar teoricamente quem está escrevendo ou falando, em qualquer área do saber, para fundamentar a enunciação. Em resultado da produção colonial sobre África, em que os africanos não eram os sujeitos produtores do conhecimento, mas sim objeto, e quem diz África, diz a Índia ou outras áreas coloniais, hoje procura-se defender a produção do

conhecimento localmente. Por exemplo, a obra seminal de Edward Said *Orientalismo* é um exemplo que nos mostra como a produção do saber sobre o Oriente foi fabricada pelo Ocidente. No fundo trata-se de tentar “descolonizar” áreas do saber, neste caso, respeitantes às antigas culturas colonizadas, como, por exemplo, as africanas e afrodescendentes. No entanto, o exercício do lugar de fala, extremado, também pode criar estranhas ambiguidades ideológicas, medos e fobias raciais, ensimesmamentos problemáticos e paternalismos pouco criativos.

P.: Como Ana Mafalda Leite se vê no universo da teoria e crítica da arte africana?

R.: Uma leitora muito curiosa, reflexiva, sempre procurando ter a postura crítica e estética de uma observadora/participante. Sinto a necessidade de conhecer os rumos das teorias e das tendências de desenvolvimento artístico, para entender melhor as diferentes culturas e sociedades, e o que se passa lá, na terra, nos diferentes espaços culturais de um continente.

P.: Como Ana Mafalda Leite se vê no universo da literatura africana, tendo-se por poeta?

R.: Em casa. Ou abrindo a *Janela para o Índico*.

P.: *Janela para o Índico* – poesia incompleta (1984 -2019), lançado em 2020, reúne “toda” a sua poesia publicada até o ano de 2019?

R.: *Janela para o Índico* reúne uma escolha de poemas que eu fiz dos vários livros que publiquei até 2019. Cada livro tem a sua singularidade e existe com outros poemas que nesta antologia não estão inteiramente contemplados.

P.: O subtítulo “poesia incompleta (1984 -2019)” é um índice de que algo novo já está por vir?

R.: Enquanto for viva, espero continuar a escrever, o volume de poesia *Janela para Oriente* é incompleto porque não reúne todos os poemas publicados e também porque não integra aqueles ainda por escrever, porque espero ainda fazer mais algum(ns) livro(s).

P.: O volume *Janela para o Índico* – poesia incompleta (1984 - 2019) traz, ao seu final, fragmentos de diferentes paratextos, assinados por variados críticos, em relação aos livros em que, originariamente, as poesias que o integram foram publicadas. Muitos dos autores desses paratextos são figuras de incontestável importância em Moçambique, Portugal ou Brasil. Diria que se trata de uma prevenção à crítica adiante, de uma autodefesa prévia ou de uma estratégia meramente mercadológica?

R.: Como sou uma poeta lenta e bissexta, e o actual panorama de edição é de uma enorme velocidade e multiplicidade, quis fazer uma espécie de amostra do historial de alguma da fortuna crítica sobre a minha poesia, reunida na *Janela para Oriente*, que perfaz 35 anos de publicação poética, ou seja dar a conhecer alguma da crítica que percorre vários momentos de diferentes momentos de publicação. A memória é muito curta nos tempos em que vivemos, e o meu intuito foi mostrar um percurso, e a recepção que houve de algumas dessas obras. Por outro lado como fui publicando ora em Moçambique, e também no Brasil e já não editava em Portugal desde 2005, achei necessário ao editar esta antologia relembrar os diferentes momentos críticos da recepção, oriundos dos espaços literários que a minha poesia percorreu. No fundo, as pessoas conhecem muito mais a minha produção ensaística do que a poética, e senti necessidade de reavivar não só a poesia, mas também uma memória crítica sobre o meu percurso criativo.

P.: De uma maneira geral, a primeira metade desse livro, que corresponde à primeira fase de sua produção, é majoritariamente, senão que exclusivamente, lírica; a segunda metade, contudo, imiscui o lírico e narrativo,

opondo, aqui, sem retomar a poética aristotélica, duas vertentes de poesia. O poema que é reproduzido na contracapa, “Tenho o nome de um barco”, aproxima da estrutura épico-narrativa. Como se deu, em sua opinião, essa mudança em seu fazer poético?

R.: “Tenho o nome de um barco” é um poema autobiográfico que conta a minha história pessoal. Senti necessidade de o escrever para responder a questões sobre a minha dúplice origem. Essa narratividade foi surgindo naturalmente e fruto dos temas a desenvolver; poderei também dizer que a leitura e o exercício crítico sobre a narrativa, e em especial sobre a poesia africana, contribuíram para esse mesclar entre lírica e narrativa, e também outras leituras da poesia de vários orientes. Por outro lado, na fase inicial, a lírica que desperta *Em Sombra Acesa* (1984), ainda procura a voz e os espaços, questiona-se e faz desse processo poesia. Mais adiante essa(s) voz(es) começa(m) a narrar, a contar episódios, reflexões, memórias, veja-se por exemplo o que acontece nos poemas de *O Livro das Encantações* (2005). Houve também um forte desejo de escrita narrativa, eu tive em mente escrever um romance e não o cheguei a fazer. Foi o que aconteceu com o último livro, *Outras Fronteiras*,

Fragmentos de Narrativas (2017), que nasce desse projecto de trabalho. Acabei por converter um projecto de ficção em poesia. Percebi, tendo em conta a minha predilecção pela poesia, a minha fragmentária memória, que ao escrever poemas poderia integrar fragmentos de narrativa, podia ser uma opção esteticamente inovadora.

P.: Que Ana Mafalda se aposenta (no sentido que o verbo é utilizado no Brasil) primeiro, a académica ou a poeta? Por quê?

R.: Naturalmente só se aposentará a académica, embora pense continuar a fazer pesquisa. Gosto muito e é sempre provocador intelectualmente. Agora a poeta nunca se irá aposentar, porque é a minha mais grata atividade lúdica e para mim é muito libertador e energeticamente importante escrever poemas, construir alternativas criadoras à realidade e quotidiano, reflectir sobre o nosso tempo (interior e exterior, passado e presente), enfim dar voz às vozes que me procuram.

P.: Se fosse destacar uma escrita académica de sua trajetória, qual seria? Por quê?

R.: A publicação de *A Poética de José Craveirinha*, fruto da minha tese de Mestrado, que me abriu as portas para as questões relativas às importantes questões do interface

oralidade e escrita nas literaturas africanas. Depois as teorias sobre o Pós-colonialismo. Mais recentemente os Estudos sobre o Oceano Índico.

P.: Se fosse destacar um livro de poesia de sua trajetória, qual seria? Por quê?

R.: *Rosas da China* (1999) foi muito importante, uma espécie de “inebriamento” de escrita, em que múltiplas vozes me assaltavam, como ópios. Teve por base uma música de fundo, *Carmina Burana*, e o espectáculo coreográfico das emoções. Foi um exercício de enorme prazer a escrita desse livro e o estado de encantamento em que ele me envolvia. A componente narrativa e dramática também começa aí.

P.: Qual de suas poesias mais vive em suas memórias? Por quê?

R.: O livro *Outras Fronteiras, Fragmentos de Narrativas* (2017), porque recorre aos espaços da infância e da memória. Situa-se uma parte no Norte de Moçambique, em Moatize, onde cresci.

P.: O que diria para uma mulher que esteja começando a vida como professora, pesquisadora, teórica, crítica?

R.: Alimente-se da curiosidade de ler sem limites, da arte e da crítica, experimente tudo, teatro, cinema, literatura,

arte, dança. Deixe-se encantar e depois pergunte o que a encantou.

P.: O que diria para uma mulher que esteja começando a vida como poeta?

R.: Que viva de todas as maneiras possíveis, viaje muito, experimente as diferenças, partilhe afectos, e sonhe alto. E leia muita poesia.

P.: Incomoda-lhe o dual e o neutro serem marcados pelo masculino na língua portuguesa?

R.: Não. Isto porque me parece que não é a língua em que se escreve que determina a abertura a questões de género, mas sim o que trata essa língua, ou o que se faz com ela.

P.: Recentemente, a despeito das críticas que se fazem, textos destinados ou referidos aos dois gêneros aparecem com um “x” no lugar do artigo “o”, notadamente nos *media* digitais. Como vê isso?

R.: Questões da nossa época. Não me pronuncio sobre códigos, nem acordos ortográficos ou digitais.

P.: Por que “poeta” e não “poetisa”? Lembre-se de que Dilma Rousseff, no Brasil, se identificou como “presidenta” e não “presidente”.

R.: Eu curiosamente gosto da palavra poetisa, embora poeta por terminar com “a” seja uma designação bastante

feminina. Ser poeta é ser todos os géneros. Gosto de ser uma poeta que se poetiza, ou uma poetisa que se poeta. Poetemos, se poeta ou poetisa, o poema é que nos interessa verdadeiramente.

P.: O que gostaria de ter respondido e não perguntamos?

R.: Agradeço muitíssimo a generosidade das suas perguntas, e espero através das respostas levar alguns estudantes e curiosos a conhecerem mais a minha poesia e produção ensaística.

P.: Qual a mensagem que deixa aos leitores dessa entrevista?

R.: Gostaria que lessem a minha poesia e se aventurassem em algumas das minhas viagens em diferentes espaços literários. Que se deixassem encantar, que os poemas fizessem nascer a vocalidade performativa e saíssem dos silêncios da página para um espaço mais performático. Que ganhassem vida. Que a *Janela para o Índico* faça surgir paisagens inesperadas e liberte outras vozes.

Flavio García

Pós-doutor na área de Culturas e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2021), na área de Teoria da Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2016), na área de Estudos da Literatura do PPGLetras da UFRGS (2012), e na área de Poética do PPG em Ciência da Literatura da UFRJ (2008); doutor em Letras pela PUC-Rio (1999).

Professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; bolsista PROCÍÊNCIA (UERJ-FAPERJ).

Líder do Grupo de Pesquisa/CNPq “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”; pesquisador dos Grupos de Pesquisa “Vertentes do Fantástico na literatura” e “ A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas”; membro fundador do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”; integra a equipe de pesquisadores do CLP da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e do GEF da Universidad Autónoma de Barcelona.

<http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>

<https://orcid.org/0000-0003-0761-8092>

flavgarc@gmail.com