

Gislei Martins de Souza Oliveira
organizadora

Entre Elas

Escritoras
Mato-Grossenses
em uma Perspectiva
Interdisciplinar





Larissa Rodrigues Ribeiro Pereira
Diretora Comercial

Winstom Ercick Cardoso Pereira
Diretor Administrativo

CONSELHO EDITORIAL

ACADÊMICO

Prof. Me. Adriano Cielo Dotto (Una Catalão)
Prof. Dr. Aguinaldo Pereira (IFRO)
Profa. Dra. Christiane de Holanda Camilo (UNITINS/UFG)
Prof. Dr. Dagoberto Rosa de Jesus (IFMT)
Profa. Me. Daiana da Silva da Paixão (FAZAG)
Profa. Dra. Deise Nanci de Castro Mesquita (Cepae/UFG)
Profa. Me. Limerce Ferreira Lopes (IFG)
Profa. Dra. Márcia Gorett Ribeiro Grossi (CEFET-MG)
Prof. Dr. Marcos Pereira dos Santos (FAQ)
Profa. Dra. Maria Adélia da Costa (CEFET-MG)
Profa. Me. Patrícia Fortes Lopes Donzele Cielo (Una Catalão)
Profa. Dra. Rosane Castilho (UEG)
Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho (UFCAT)

CONSULTIVO

Nelson José de Castro Peixoto
Núbia Vieira
Welima Fabiana Vieira Borges

Gislei Martins de Souza Oliveira

Organizadora

ENTRE ELAS:
ESCRITORAS MATO-GROSSENSES EM
UMA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR

1ª edição

Goiânia - Goiás
Editora Alta Performance
- 2023 -

Copyright © 2023 by
Gislei Martins de Souza Oliveira

Editora Alta Performance

Rua 132-A, nº 100, Qd F-45 Lote 2
Setor Sul - CEP 74093-22 - Goiânia/Goiás
CNPJ: 21.538.101/0001-90
Site: <http://editoraaltaperformance.com.br/>

Contatos:

Larissa Pereira - (62) 98230-1212

Editoração: Franco Jr.
Imagem da capa: [freepik.com](https://www.freepik.com)_storyset

CIP - Brasil - Catalogação na Fonte
Dartony Diocen T. Santos CRB-1 (1º Região) 3294

048 Oliveira, Gislei Martins de Souza.
Entre elas: escritoras Mato-Grossenses em uma perspectiva interdiscipli-
nar. / Gislei Martins de Souza Oliveira (org.). — 1ª ed. — Goiânia : Editora Alta
Performance, 2023. [E-Book]

155p. : il. x p.

ISBN: 978-65-5447-115-2

1. Literatura brasileira. 2. Crítica Literária. 3. Intertextualidade. I. Título.

CDU: 82.09

O conteúdo da obra e sua revisão são de total responsabilidade dos autores.

DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou
por qualquer meio, sem a autorização prévia e por escrito dos autores.
A violação dos Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido
pelo artigo 184 do Código Penal.

a
u
L
E
S
g
B
a

SUMÁRIO

- **PREFÁCIO7**
- **TRANSA: AS TRANÇAS DO BALAIO
AMARELO18**
Marcos Aparecido Pereira
Epaminondas de Matos Magalhães
- **O EU E A CIDADE: MODERNIDADE,
ANONIMATO E SOLIDÃO NOS POEMAS
“METRÓPOLE”, DE MARILZA RIBEIRO, E
“CONFISSÃO”, DE CHARLES BAUDELAIRE37**
Vanderluce Moreira Machado Oliveira
- **TEREZA ALBUES E LINDANOR CELINA
- BERROS E RUPTURAS57**
Alda Maria Quadros do Couto
- **EFEITOS DE SENTIDO DO ÉPICO EM
A TRAVESSIA DOS SEMPRE VIVOS,
DE TEREZA ALBUES80**
Thalita Sampaio

- **TEMPO COMUM, DE LUCINDA PERSONA:
UM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO
LITERÁRIA BRASILEIRA.....98**
Cristina Mascarenhas da Silva

- **A NARRADORA-CLOWN EM HERANÇA,
DE HILDA MAGALHÃES..... 113**
Gislei Martins de Souza Oliveira

- **A METÁFORA ARBÓREA E A BUSCA
PELA ANCESTRALIDADE NA POESIA
DE LUCIENE CARVALHO E
CONCEIÇÃO LIMA.....131**
Maria Cleunice Fantinati da Silva
Elisabeth Battista

- **SOBRE OS AUTORES154**

a
u
L
E
S
g
B
a

PREFÁCIO

Entre elas, entre nós As mulheres e (d)a escrita poética no país de Mato Grosso

Ao receber o convite para prefaciар esta obra, titubeou. Sem dúvida, deixava falarem mais alto os medos e as incertezas que habitam o meu ser até o último fio de cabelo, e que toda mulher carrega, em maior ou menor grau, em um mundo predominantemente patriarcal e misógino. Entretanto, a coletânea que ora se apresenta, “Entre elas escritoras mato-grossenses em uma perspectiva interdisciplinar”, é uma ode à resistência e sublevação feminina. O que implica também uma boa dose de coragem, em tempos tão nebulosos de ataques sistemáticos contra as ciências e as minorias e, claro, contra as questões de gênero – e que infelizmente não se foram de todo –. Com um título imponente e sugestivo, escrito sobre mulheres – embora não se dirija exclusivamente a elas –, alegrei-me afinal e, com a leitura, superei a hesitação. Com o contentamento do chamado e a indignação diante das injustiças do mundo, com grande satisfação fui “borrando o papel”. Aí surgiam rascunhos, rasuras, ideias incompletas, em meio a experiências revividas de dor e superação. Ser mulher não é para qualquer um.

Aliás, o que é ser mulher? É nadar contra a corrente? O que é ser mulher que escreve? Mulher-artista, escritora? E que produz conhecimento acadêmico-científico? É alimentar angústias, sentir a insegurança, questionar-se, ser questionada, afrontada, agredida, ter dúvidas de si, tudo como consequência devastadora de um aparato estrutural de longo alcance, vale dizer, de séculos de opressão, de silenciamentos, de morte. É, por isso, realmente notável o empenho por protagonismo, seja na academia, seja na vida, destas mulheres que aqui se tornam autoras e personagens, sujeitos de análise e analistas, num intercâmbio, perseverando dentro de uma sociedade que reiteradamente tenta cristalizar um referencial feminino subalterno, condicionado socialmente à maternidade, e determinado por um padrão de beleza irreal.

Neste livro coletivo, os autores exercem o ofício da escrita com leveza e segurança. Possibilitam, desse modo, a construção de debates acerca da produção literária de escritoras mato-grossenses: algumas ainda pouco conhecidas e estudadas pelo público universitário; já outras, célebres e renomadas internacionalmente. Daí a pertinência e a importância sem igual da presente obra: por meio de sua exegese, tornar acessível o trabalho de mulheres escritoras, artesãs da palavra livre, que conferem significado material ao verbo “resistir”. Ora, para nós, mulheres, existir não é senão um ato de pura resistência.

E na literatura brasileira não canônica, *idem*. Como, em seu artigo, observa Alda Maria Quadros do Couto:

Ressurgiu uma tamanha surpresa de não haver surpresa nenhuma em mais uma constatação de que a Literatura Brasileira não conhece a Literatura Brasileira. Muitos nomes desconhecidos, muitos livros pouco lidos, isso é a verdadeira Literatura Brasileira. Os outros nomes, ditos conhecidos, mas talvez não tão lidos também, fazem parte de um cânone

que não se deixa tocar pela realidade, para o bem e para o mal (QUADROS DO COUTO)¹.

Na história social do nosso país, tudo o que não é mar, é margem. É periferia, sertão.

Outro fio que enreda as mulheres deste estudo é tanto o destino quanto o pertencimento. Originárias deste dentro de um país profundo, uma nação plural, feita de povos e terras interiores – cujas dimensões tão vastas congregaram outrora e ainda congregam mil outras nações; muitas já desaparecidas pela ação colonizadora –, seu destino, no entanto, não pertence ao regional. Nem ao cânone, nem ao patriarcado. “Se queres ser universal, cante sua aldeia”, advertia Leon Tolstoi em um período em que as vozes eram essencialmente masculinas. Contudo, nosso corpo é rebeldia, insubordinação. E as mulheres que aqui escrevem demonstram a potência estética e a universalidade artística das mulheres sobre as quais se escreve.

Sendo assim, no capítulo “Transa: as tranças do *Balaio Amarelo*”, Marcos Aparecido Pereira e Epaminondas de Matos Magalhães abordam a mais recente obra da veterana e premiada poeta cuiabana, Marilza Ribeiro, morta em decorrência da Covid-19, em 2022, aos 87 anos de idade. De acordo com os autores, ao longo dos 107 poemas que compõem *Balaio Amarelo*, Ribeiro demonstra uma forte preocupação com a constituição simbólica do ser, os aspectos de sua essencialidade e sua ontologia. No manejo lírico dos versos, a imaterialidade dos sonhos e do desejo interage com a fisicalidade dos corpos e das relações. É o que se vê, por exemplo, no poema *Alcova do imaginário*. Para Pereira e Magalhães é a “exposição de nossas instâncias psíquicas” e expressa “um tipo de feminilidade, desejante, íntima e

¹ Consultar o 1º capítulo desta coletânea.

cálida que simbolizaria nosso inconsciente”. Dessa forma, nosso inconsciente seria comparado a um terreno fértil, sem limites, do qual emergem nossos sonhos inexplicáveis e desejos mais pessoais, como o fragmento citado abaixo:

[...]

5. com a umidade transparente
6. em meu refúgio cálido de mulher
7. anunciadora das inquietudes desejanças
8. fluentes gotas de
9. gostosa intimidade

[...]

24. Resolvo, depois tão calmamente, desligar-me desses
25. campos oníricos e descansar adormecendo todo meu
26. ser agitado no sono que me devolve a paz
27. no repouso do intervalo.

(RIBEIRO, 2016, p. 101 *apud* PEREIRA; MAGALHÃES)

Lido quase como um tratado místico e, ao mesmo tempo, histórico-filosófico, uma espécie de história natural das diferentes manifestações que formam o ente humano, seu imaginário e crença, Pereira e Magalhães enfatizam a abrangência dos textos de Ribeiro, carregados de signos: em cada linha mil enigmas, camadas de sentido, requerendo desvendamento, como a Esfinge.

Em “O Eu e a Cidade: modernidade, anonimato e solidão nos poemas ‘Metrópole’, de Marilza Ribeiro, e ‘Confissão’, de Charles Baudelaire”, Vanderlucy Moreira Machado Oliveira persiste na reflexão acerca dos espaços de afetividade e memória que marcam, por exemplo, a poesia de Lima e Carvalho. Não obstante, desloca-se do simbolismo pastoril, de perspectiva preterita, para centrar-se nos sítios urbanos, que desde o século XIX tornaram-se emblema do progresso e do novo, do moderno e imediatista estilo de vida burguês. Tal como Pereira e Magalhães,

Machado Oliveira também percebe aqui a amplitude de questões que atravessa a longa obra de Marilza Ribeiro, inscrevendo-a tanto na tradição pré-modernista de representação da realidade, quanto revelando um perfil poético mais ousado, inclassificável, pois, inquieto; próprio do juízo estético de sua contemporaneidade. Da constatação dessa grandeza da poeta mato-grossense, e do seu igualmente vasto universo de motivos, Oliveira então aproxima, numa análise comparativa, a composição rebelde de Ribeiro em “Metrópole” com os versos austeros de Baudelaire, em “Confissão”. Ao assinalar a estrutura gramatical livre da poeta brasileira com a observação rígida da métrica dos versos, no francês, Oliveira demonstra que está interessada, sobretudo, nas diferenças, nos contrastes bem marcados. Em sua investigação, nota-se de fato certa dualidade na qualificação da cidade.

A poeta [Ribeiro] emprega poucos sinais de pontuação, dando uma sequência rápida às ideias, mais próxima da correria da vida moderna [...]. Já Baudelaire emprega vários sinais de pontuação no poema [...] o que determina uma leitura mais compassada dos versos que evidencia um clima de tranquilidade aparente, sugere uma caminhada pelas ruas da cidade em ritmo lento, [...], entretanto, a caminhada é solitária e evidencia o contraste entre o eu e a cidade.

Assim, a despeito da evidente convergência temática, avalia Machado Olivera, os dois poemas apontam para condições particulares dos períodos em que foram escritos. Em realidade, o que vemos no mundo contemporâneo – o tempo de Ribeiro e, portanto, o nosso – é o aprofundamento de questões apenas esboçadas – no tempo de Baudelaire – em meados do século XIX: para além da sofisticação tecnológica, destacam-se, entre outras, a alienação intelectual e afetiva, a solidão e a letargia. Para a autora, nes-

se sentido, ambos aproveitam para denunciar a ‘coisificação’ das pessoas” (OLIVEIRA). Pelo registro lírico, a relação com a cidade torna-se então uma projeção de si, dos valores e anseios de cada tempo. Não por acaso, assinala Oliveira, o uso reiterado de estratégias que remetem para a metáfora do corpo, em Ribeiro e em Baudelaire. Mas também a compreensão do corpo, isto é, a compreensão do ser, é distinta em Ribeiro e em Baudelaire.

Em “Tereza Albuês e Lindanor Celina – Berros e Rupturas”, Quadros do Couto aproxima a obra dessas autoras pela perspectiva da memória. Mas não como apanágio, nostalgia de origem, senão como subversão, como a transgressão de um gênero literário tradicionalmente vinculado à condição feminina, isto é, consagrado ao desejo de evasão do ambiente doméstico. Conforme a pesquisadora, pelo cânone, a escrita memorialista “seria sempre metafórica, a partir de um eixo ‘vertical’, o ponto de vista de quem fica ‘parada na sua casa, lembrando (...)’” (PICCHIO, 1997, p. 647 *apud* QUADRO DO COUTO). O que não é o caso de Albuês e/ou de Celina, já que ambas viveram e morreram longe de “casa”, em exílio: a mato-grossense em Nova York; a paraense, em Paris. Quadros do Couto, então, inscreve a sua literatura, de uma e de outra, em um panorama de contestação, rebeldia e inovação, promotora de tensionamentos sobre o modelo fixo do que seja e do que deva ser a literatura de memória. Sua análise fornece, adicionalmente, um dado objetivo ao que já é amplamente notado, de que “não conhecemos o variado, completo e complexo quadro da literatura brasileira, especialmente no que diz respeito a escritoras, a mulheres que escrevem” (QUADROS DO COUTO).

Ainda na trilha dos significados – ora ocultos, ora explícitos – que os deslocamentos mnemônicos de Tereza Albuês oferecem e instigam, Thalita Sampaio desenvolve um exame das

possibilidades de apreciação de *Travessia dos Sempre Vivos*, de Albues, em uma interpretação conceitual, dentro dos critérios de definição da epopeia. Para Sampaio, a multiplicidade de sentidos experimentados no decorrer de *Travessia...*, transcenderia o regional; operando, assim, em uma chave universalista. Na prosa de Albues, acompanhamos a trajetória física e intersubjetiva da protagonista Taisha, que emula – buscando encaixar as pegadas nas mesmas pegadas – o percurso realizado antes pelo avô, João Padre. Com efeito, a descrição dos cenários interiores de Mato Grosso, situado entre o “capão”, “armadilhas e choças abandonadas” (ALBUES, 2019, p. 45 *apud* SAMPAIO, 2023, p. 53) dota os espaços narrados com um estatuto de não lugar e, aos conflitos de Taisha, um caráter elevado, heroico. Logo, em “Efeitos de sentido do épico em a *Travessia dos Sempre Vivos* de Tereza Albues”, Thalita Sampaio destaca como a paisagem e os personagens mato-grossenses tornam-se arquétipos de uma realidade mimetizada pela palavra e poetizada pela memória.

Já no texto “‘Tempo comum’, de Lucinda Persona: um diálogo com a tradição literária brasileira”, de autoria de Cristina Mascarenhas da Silva, podemos contemplar como a poeta constrói, nessa obra, a noção de tempo por meio da subjetividade. O livro de Persona está dividido em quatro partes, quais sejam: dos seres, dos objetos, dos lugares e dos sonhos. De acordo com Silva, a poeta ressalta que “o tempo comum litúrgico quanto a obra de Persona busca a celebração do cotidiano, do trivial, do detalhe”. Promovendo, assim, um profícuo diálogo entre o cânone da literatura com a literatura mato-grossense, destacando, não obstante, as diferentes esferas da realidade, efêmera e cotidiana.

Para completar nosso itinerário, tem-se por fim o texto de Gislei Martins de Souza Oliveira, qual seja, “A narradora-Clohn em *Herança*, de Hilda Magalhães”. A obra de Magalhães é

um caleidoscópio, um exercício metanarrativo erudito e singular. No romance, acompanhamos dois narradores, dois poetas em enfrentamento, o velho e o novo. Ambos se mantêm na ilusão de criar ou intervir ou compor as realidades da fantasia proporcionadas pelo carnaval. O carnaval fornece a estrutura ordenadora dos capítulos da obra e funciona, em diversos níveis, como metáfora. É um espaço de transmutação, de experiência catártica: de origem religiosa e, portanto, de enredamento do místico com o mundano. E aí tudo é alegoria. Tudo é tensionamento. Nesse sentido, a festividade carrega um inegável caráter político. Um instante para a inversão de valores, para a quebra de hierarquias. É, portanto, libertação, desforra. Para Souza Oliveira, a escritora mato-grossense agencia “a subjetividade fragmentária que emana do Carnaval” e, desse modo, a “vida monótona tem a possibilidade de ser transformada com a alegria trazida pela festa”. A linguagem empregada por Magalhães é igualmente alegórica. Ora, veja, “[...] O ônibus multicolor fauna-flora chega em alarido efusivo de cores multimil-fauniflórios. Bárbara-banana e Preto-cabeça-de-onça entram e sentam-se à frente de dois enormes palitos de fósforo, um virgem, o outro já incendiando”. E, adiante, “aquele homem-onça, aquelas pessoas bicho-árvores ulalando” (MAGALHÃES, 1992, p. 32, p. 45 *apud* OLIVEIRA) Conforme Souza Oliveira, “outros seres mitológicos são mencionados em um misto de mascaramento e transmutação identitária que revela o foco narrativo dual assumido pela narradora no decorrer de *Herança*” (OLIVEIRA).²

E, com efeito, existe em Magalhães um esforço efetivo de articulação do universal com o regional, de superação da condição local. Ao longo do romance, acrescenta a pesquisadora, di-

² Ver nesta coletânea.

versos personagens interagem com a festividade e seus nomes e características aludem a histórias e clássicos da literatura ocidental. Por exemplo, na conversa entre a neta e o avô, Oliveira vê menções à “Chapeuzinho Vermelho”; a hesitação da bailarina esquecida e atrapalhada, “O lago dos Cisnes”; mais tarde, é Beatriz, que remete à importante personagem de Dante, em “A divina comédia”; em certos momentos, é Sísifo, em outros trechos, é Pandora. Como em Orfeu da Conceição, o espetáculo teatral escrito por Vinicius de Moraes, de 1954, a margem ou a favela reveste-se, por um instante, com os mitos de origem dos mares de além-mar... submetendo, a margem ou a favela, e uma vez mais, aos inevitáveis processos de transculturação, a mestiçagens. Logo, conclui Oliveira, ao “assumir diversas posições no discurso literário, a narradora desterritorializa o imaginário localista do Estado ao introduzir a tópica da identidade voltada a elementos (mascaramento, mistura, felicidade, tristeza, etc.) que tocam o ser humano de um modo geral” (OLIVEIRA).

A profusão dos símbolos, notadamente a persistência do ícone arbóreo, é o que orienta a contribuição de Maria Cleunice Fantinati da Silva e Elisabeth Battista para esta coleção. Em “As metáforas poéticas de Luciene Carvalho e Conceição Lima: a representação na busca pela ancestralidade”, Fantinati da Silva e Battista exploram os expedientes poéticos empregados pela mato-grossense Luciene Carvalho, em *Porto*, e pela são tomense Conceição Lima, em *A dolorosa raiz do micondó*, ambos publicados em 2006, em que a árvore é um emblema simultaneamente afetivo e político. Para as autoras do referido capítulo, “a presença das árvores é sinônimo de reaproximação entre os sujeitos da natureza aliando o prosaico ao poético, retomando a ligação existente desde tempos ancestrais” (SILVA; BATTISTA, 2020,

p. 6)³. De fato, seja em Carvalho, seja em Lima, as ramificações arborícolas desdobram-se como linhas de um conjunto cujo princípio remonta ao mesmo tronco genealógico, com a partilha de uma raiz comum, vale dizer, de um mesmo passado desconhecido. Existe aí uma forte relação com o tempo. A ânsia pelo pretérito – ou por marcas de sua continuidade, encarnadas na metáfora vegetal – traduz o esforço de constituição de uma história longamente acalentada, mas silenciada, fragmentada pelo agente colonizador moderno. Conforme Silva e Battista, a “falta de vínculo com os antepassados cria uma forma de despersonalização, pois o sujeito desconhece suas raízes” (SILVA; BATTISTA, 2020. p. 10). E, sem história, o sujeito carece de identidade.

O resgate de traços de um passado ancestral, portanto, consiste não em uma pretensão de retorno ao estado original, de suposta pureza então maculada, senão que participa de um empreendimento mais amplo de afirmação de uma singularidade definidora. Caracterizadora, inclusive, de um lento amadurecer posterior, ou seja, de uma definição de si, que por sua vez depende da articulação e interação com o outro, para assim garantir pertencimento e reconhecimento: no passado, no presente e no futuro; em uma família ou em uma comunidade. A árvore, pois, é interpretada aqui enquanto instância que permanece, enraizada, em uma paisagem que segue em movimento, em fluxo, em constante alteração e mudança, uma testemunha da passagem. E, por sua própria natureza fixa, contrastante com o cenário movente, proporcionaria “um vínculo com a eternidade” (THOMAS, 2010 [1983], p. 308). Garantindo, então, um futuro que esteja a salvo do esquecimento.

Do privilégio da memória como substância poética, ao es-

³ Ver o quarto capítulo desta coletânea.

forço de captura do tempo e a busca pela identidade em percursos físicos e afetivos, os capítulos que seguem não apenas articulam “o variado, completo e complexo quadro da literatura brasileira” (QUADROS DO COUTO) em especial a mato-grossense, como a insere decididamente em uma perspectiva universal, cosmopolita, dentro de um mundo que se expande ininterruptamente e não cessa de alargar-se. Falo, claro, do país de Mato Grosso. Mas, também, e de maneira ainda mais enfática, do país das mulheres-esritoras.

Desejamos a cada um, cada uma experiência de leitura inigualável. Boa aventura!

Profa. Dra. Ariadne Marinho
É mãe, pesquisadora, doutora em História

TRANSA: AS TRANÇAS DO BALAIO AMARELO

Marcos Aparecido Pereira
Epaminondas de Matos Magalhães

a u E S
L B g a

e
N R g



• INTRODUÇÃO

Marilza Ribeiro desponta, atualmente, no cenário literário em Mato Grosso, como uma das maiores escritoras de poesia no estado, especialmente no que se refere às mulheres que se propõem a criar esteticamente por meio da palavra, haja vista que o fazer poético dessa autora inspirou, fortaleceu e ajudou a tecer o caminho percorrido por tantas outras. Assim, essa escritora cuiabana, nascida em 1934, tem uma importância ímpar para a literatura produzida em Mato Grosso, tanto pelo caráter vanguardista de sua obra quanto pela qualidade de sua produção artística que abarca uma sabedoria ancestral, uma percepção apurada do cotidiano e uma profunda compreensão das relações do homem com o mundo. O rol de obras publicadas da escritora conta com seis livros de poesia: *Meu grito – poemas para um tempo de angústia* (1973), *Corpo desnudo* (1981), *Cantos para a terra do sol* (1997), *As aves e poetas ainda cantam* (2014), *Acordes para uma menina cantar* (2016) e *Balaio amarelo* (2016).

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

Desse modo, procuramos tecer algumas reflexões sobre o trabalho dessa poetisa delineado em alguns fragmentos de textos que compõem essa obra, sem, contudo, esgotar as interpretações e sentidos possíveis de serem descobertos, sentidos e analisados em cada construção poética. Assim sendo, buscamos compreender, primeiramente, as bases simbólicas, míticas e arquetípicas que ajudam a moldar as poesias dessa coletânea e, em seguida, como as construções estéticas dessa autora guiam o leitor por caminhos que se cruzam e que revelam a complexa teia que nos forma.

Nesse percurso, os textos de *Balaio Amarelo* traçam questionamentos acerca de como o ser humano encontra prazer e sofrimento em relações dialógicas que se articulam e nos moldam desde nossos primórdios. Assim, os poemas combinam sentimentos ancestrais e dramas característicos da sociedade contemporânea numa representação de como se configura a “ópera em andante” (RIBEIRO, 2016, p. 53), que é a própria vida, e como na referência ao trecho musical, tem sua execução moderada, nem muito rápido, nem muito devagar, portanto, não é entregue a uma lenta ociosidade preguiçosa do passado e tampouco ao rápido frenesi enlouquecido de nossa época, demonstrando, à vista disso, a singularidade e sabedoria que se manifesta na produção estética dessa escritora.

• AS TRANÇAS DO BALAIIO

Para além do simples utensílio de utilização, sobretudo em regiões rurais ou do interior do Brasil, o balaio que dá título à coletânea suscita reflexões que nos direcionam ao “tesouro oculto, a fonte inesgotável onde a humanidade sempre buscou seus deuses e demônios e todas as ideias, suas mais fortes e poderosas ideias, sem as quais o ser humano deixa de ser humano” (JUNG,

2015, p. 41), ou seja, o inconsciente coletivo. É do inconsciente coletivo que brota o imaginário, que, na concepção de Gilbert Durand (2019), seria um conjunto de elementos simbólicos constituído por imagens, símbolos e arquétipos e, seria, também, uma atividade transformadora do mundo em busca de ordenança e aprimoramento.

Marilza Ribeiro parece ter consciência dessas instâncias e de sua força tanto na representação quanto na compreensão do mundo que nos rodeia, já que ela deliberadamente se apodera de construções simbólicas, míticas e manifestações arquetípicas na elaboração de seus textos. Provavelmente seja por isso que no primeiro poema, intitulado *O balaio*, fique claro que: “quem escreve criando possui dentro de si/ correntezas de impulsos predominando a arte de tecer signos dos/ mais simples aos mais sofisticados como saídos de uma enorme e/ inexplicável fonte guardada nos abismos de seus *canyons*” (RIBEIRO, 2016, p. 15, grifo da autora).

Ao longo dos poemas de Marilza Ribeiro nessa obra, como nos versos mencionados anteriormente, identificamos um sujeito lírico que traz a reflexão do próprio fazer poético, ou seja, percebemos que seus poemas, além das reflexões sobre o ser e suas diversas situações e conflitos, também nos revelam que o ato de escrever vem das “correntezas de impulsos predominando a arte de tecer signos” (RIBEIRO, 2016, p. 15), ou seja, nesses versos o sujeito lírico reconhece que escrever é tecer, o que nos remete a inúmeros mitos (Ariadne; Penélope, entre tantos outros), que apontam que esse ato em si é um constante ir e vir, de pensamentos, memórias, vivências. A autora Marilza Ribeiro lança-se frente a esse universo, de tecer, o tecido fino e ao mesmo tempo sutil da escrita poética, que traz à tona as vivências e experiências de um sujeito lírico.

Ainda podemos observar nesses versos a imagem poética do abismo e do *canyon*, ou seja, o ato de escrever é trazer à tona as experiências, vivências, vozes, que estão no mais recôndito da alma. Ao mesmo tempo, é olhar para esse abismo, que ao mesmo tempo, retorna esse olhar e é capaz de gritar, aquelas vozes silenciadas, escondidas, que precisam ser ditas e escancaradas. O balaio, objeto com um grande fundo, como um abismo, que nos permite guardar inúmeros objetos, representa o próprio momento da escrita, guardamos nesse cesto nossas vivências e dele são retirados no momento da escrita.

Ou seja, uma representação poética que pode tanto estar relacionada com o nosso inconsciente coletivo ou com o nosso imaginário, como destacado no parágrafo anterior. Dessa maneira, a autora direciona o leitor ao contraste de percepções exteriores e interiores, ao delicioso desvendamento de nossa “gostosa intimidade/onde brotam/ escritos... narrações...” (RIBEIRO, 2016, p. 101) e muito mais, como podemos encontrar em *Alcova do imaginário*:

1. Rumores ressoam por entre folhagens
2. molhadas pela chuva.
3. Anúncio de primavera
4. sorridente banhando o ar
5. com a umidade transparente
6. em meu refúgio cálido de mulher
7. anunciadora das inquietudes desejantes
8. fluentes gotas de
9. gostosa intimidade
10. onde brotam
11. escritos... narrações... descrevendo enredos
12. carne e pulsões dos meus dilemas tramas
13. redes de enigmas
14. mascarados
15. inexplicáveis sentidos desenrolados pergaminhos

16. dos milênios ou dos esquemas do agora fatos dos
17. fios das memórias alinhavando fragmentos tênues
18. que a memória concorda desvelar.
19. Contos carregando fardos e dores
20. dramas sangrando segredos
21. beijos ardentes viagens por
22. tantos desertos e oásis no
23. entrejogo da criação.
24. Resolvo, depois tão calmamente, desligar-me desses
25. campos oníricos e descansar adormecendo todo meu
26. ser agitado no sono que me devolve a paz
27. no repouso do intervalo.

(RIBEIRO, 2016, p. 101)

Esse poema certamente é o mais flagrante desta coletânea na exposição de nossas instâncias psíquicas tanto para nossas atividades diárias quanto para nosso sossego mais íntimo acolhedor, afinal, ali é possível “descansar adormecendo todo meu/ser agitado no sono que me devolve a paz/ no repouso do intervalo” (RIBEIRO, 2016, p. 101). Nesses versos podemos verificar um encadeamento sonoro que possibilita sentir essa percepção do sono e do descanso, que restaura a paz a esse sujeito-lírico, os versos, por isso, traduzem ao leitor esse sentimento, esse desejo íntimo de mergulhar em si, quase uma fuga da agitação desse mundo.

Ainda nos versos “fios das memórias alinhavando fragmentos tênues/que a memória concorda desvelar” (RIBEIRO, 2016, p. 101), novamente aparece a imagem poética do tecer os fios, ou seja, a escrita é alinhavar ponto a ponto, é rememorar as vivências, uma a uma, tecendo-as, recontando, recriando. É a própria memória que se deixa desvelar, nem tudo é dito, somente fragmentos tênues. Há uma consciência do sujeito lírico de que a memória é seletiva, são fornecidos apenas alguns fios desse uni-

verso. Há que mencionar que o poema traz algumas imagens da “carne”, das “pulsões”, da “gostosa intimidade”, isto é, que revelam um sujeito lírico feminino, expresso no poema, em que suas narrações apontam para um desejo de escrever que é íntima, que pulsa, que traz à tona as tramas da vida, ligadas a ela, os dramas da existência, que está na própria carne.

Desse modo, é possível observar que os versos finais nos apresentam um “intervalo” no qual descansaríamos tranquilamente de nossas interações com o mundo exterior, assim, nos refugiaríamos em nossa alcova, nossa intimidade imaginária. Logo, a *Alcova do imaginário* representaria o espaço onde poderíamos ser tão somente nós mesmos, longe das máscaras e simulacros, representações que tentam dar veracidade a algo que não é real (BAUDRILLARD, 1991). Nota-se que esses dois termos aparecem com frequência nos poemas dessa autora e indicam que há um jogo de aparências sociais, de representações bidimensionais da realidade, como diria Jung (2014b) ao se referir às *personas*. Essas representações elevam-se da coletividade e, muitas vezes, preenchem nossas vidas sem que sejamos capazes de encontrar-nos, verdadeiramente, em meio aos nossos próprios “perfis” sociais, sobrando-nos, tão somente, pequenos recintos que nos fornecem breves instantes de descanso, nossos oásis que nos afugentam de todo o tumulto. Um lugar que parece ser muito caro à obra dessa escritora como se seus textos impulsionassem o leitor a buscar um paraíso perdido dentro de si.

No poema em questão, além disso, nos versos iniciais, pode-se perceber um tipo de feminilidade, desejante, íntima e cálida que simbolizaria nosso inconsciente. À vista disso, nosso inconsciente seria comparado a um terreno fértil, sem limites, do qual emergem nossos sonhos mais inexplicáveis, nossas ideias mais criativas e, também, nossos desejos mais pessoais, como fica im-

plícito a partir do verso 12. Assim, poderíamos compreender que nosso consciente seria nossa parte masculina, pois ela tenta separar, dividir e esclarecer tudo à luz de nossa racionalidade e materialidade. Portanto, supomos que nosso inconsciente “feminino” se relacionaria com nosso consciente “masculino” diariamente em nossa construção. Enfim, consciente e inconsciente se entrecruzam e relacionam como as tranças que formam o balaio é por isso que o “entrejogo da criação” (RIBEIRO, 2016, p. 101) aparece no poema como um conglomerado de fardos, dores, dramas, segredos, beijos e viagens, ou seja, revelando nossa composição entrelaçada de experiências que se expandem do interior para o exterior e vice-versa. É nesse momento que a poética de Marilza Ribeiro se alça ao universal, pois lida com os elementos das vivências humanas, de seus dramas e conflitos. Demonstra a complexidade que envolve o ato de viver, isto é, vivemos em meio às adversidades, às complexidades, e aos contrapontos. É a partir dessa mesma composição que o sujeito-lírico indica a gênese literária, ao que nos remete à metapoesia, sugerindo que tal qual nascemos desse diálogo interior e exterior, é desse movimento dialógico que a poesia floresce.

Da mesma maneira, é em meio ao entrecruzamento com o outro que somos forjados, um processo que nos dá prazer e, também, dor. É por isso que vários poemas desta coletânea apresentam um tom acentuado de sensualidade e, por que não, de sexualidade, pois essa é a representação materializada de nossos atravessamentos de “enredos, carne e pulsões”, como o próprio poema deixa explícito nos versos 11 e 12: “escritos... narrações... descrevendo enredos/ carne e pulsões dos meus dilemas tramas”.

Além disso, é o desejo pelo outro que nos leva adiante, metaforicamente ou não, afinal, desejamos outros corpos, outras companhias, outros pensamentos e outras energias sem os quais

teríamos uma vida monocromática, insípida e estéril: é a mistura que dá vida e, principalmente, que dá sabor à vida. Mas também, é preciso frisar, desejamos outros de nós: melhores, aprimorados, que nos destaquem ou que nos satisfaçam mais completamente de alguma maneira e isso coloca-nos em movimento, um movimento constante de aprimoramento e autodescoberta. Assim, não é difícil perceber que uma de nossas maiores riquezas é o outro, é o diferente que ajuda em nosso processo de autoformação, já que é da alteridade que nasce a identidade, como apresentado nos versos 14 a 18: “mascarados/ inexplicáveis sentidos desenrolados pergaminhos/ dos milênios ou dos esquemas do agora fatos dos/ fios das memórias alinhavando fragmentos tênues/ que a memória concorda desvelar”.

Assim, os versos nos levam não só a refletir sobre nossas vivências, mas também a pensar sobre a construção de nossa identidade, carregada pelas diferenças, ou seja, somos múltiplos, compostos de muitos “eus”, que só se constituem em contato com o outro. Ao mesmo tempo, como mencionado, o outro nos faz sofrer, nos tira de nosso conforto, nos enlouquece e nos obriga a esconder nossos instintos e nossos comportamentos socialmente pouco aceitáveis, atrás de máscaras, como verificamos no texto *Máscaras da carne*: “cada um de nós enlouquece sob a escuridão da máscara/ enquanto a cidade tensa marcha e repete o mito e a farsa” (RIBEIRO, 2016, p. 27). Nota-se, ainda, nesse fragmento, o contraponto com o espaço urbano, frenético, tenso, que promove a repetição quase mecânica de atos, muitas vezes, vazios de significados, sendo por isso que o “repouso do intervalo” nos é tão caro e tão íntimo e necessário. A cor da máscara faz lembrar o conceito junguiano de sombra, ou seja, o lado sombrio da personalidade, onde está nossa primitividade e tudo aquilo que não é aprovado pela mente consciente que procura se adequar às nor-

mas do convívio social, ou em nossa “rede de enigmas/ mascarados” (RIBEIRO, 2016, p. 101). Comumente, é o descompasso entre o ego e a sombra que provoca o sofrimento que, como retratado em *Aparência híbrida*, às vezes, encontra atenuante nas “mágicas pedrinhas-de-sonhar”, ou seja, em medicamentos, pílulas que aliviam os “auto-enganos”, os “sensacionais modismos” e a “frivolidade tristonha” (RIBEIRO, 2016, p. 67).

De uma forma ou de outra, ambos os poemas deixam clara a necessidade de voltar para um recanto interior e ali encontrar a paz que nos falta da exterioridade. O próprio título desse poema já traz uma carga imagética profunda, *Aparência híbrida*, nunca somos somente um, somos o composto de nossa multiplicidade, somos híbridos, somos vários em um só. Manifestamos nossas interioridades, em diversas aparências.

Assim, nosso “balaio” tem várias tranças: biológicas, históricas, sociais, transculturais e filogenéticas, como fica delineado, especialmente, até o verso 24 de *Alcova do imaginário* e que demonstra como nossas imagens emprestadas pelos poetas no ato da criação aparecem quase sem alterações (CHKLOVSKI, 1976) ao longo do tempo, afinal, é esse emaranhado complexo e singular que ajuda a criar nossa versão única, cujos dramas mais caros e íntimos não são tão diferentes assim em diferentes períodos históricos.

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que é essa constituição que Marilza Ribeiro manipula tão bem, levando-nos a reflexões de nossos entrelaçamentos, especialmente no que se refere ao nosso diálogo com o mundo, à manifestação de nossas *personas* e suas relações com o ego e, também, com outrem, e, ainda, acerca dos sentimentos, emoções e pensamentos que brotam dessa experiência única e intransferível que é viver, descobrir-se e descobrir os “mistérios de Eros – o tecelão dos sonhos” (RIBEIRO,

2016, p. 128). Destaca-se que esse ser mitológico só realiza sua mágica, fazendo-nos voar, quando há um Outro para que possamos vasculhar as nossas (do outro e do eu) intimidades, trançando-as a fim de preencher o vazio do nosso ser e proporcionando uma experiência que, ainda que passageira, é infinita.

• MÁSCARAS AMARELAS

A cor amarela que caracteriza o balaio que dá título à obra pode ser compreendida tanto como manifestação solar, cor da eternidade, quanto simbologia de enganação, traição, falsidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018). Desse modo, a duplicidade de sentido a liga, por um lado, à fonte oculta que faz jorrar a vida e todo o mundo imagético que nos forma e, por outro, à constante ilusão de nossas representações, por vezes tão necessárias, mas, por vezes, também, tão penosas. Os dois primeiros poemas da coletânea deixam essa característica ambígua da cor bem delineada, pois podemos verificar nos fragmentos a seguir, enquanto em *O balaio* nota-se a acentuação da riqueza imagética metaforicamente contida nesse objeto que representaria a psique humana, em *Cestas e Balaies*, a evidência fica por conta dos embustes e ajustes que, de modo ardil, aceitamos e precisamos trançar a fim de viver com outro.

O BALAIIO

[...] quem escreve criando possui dentro de si correntezas de impulsos predominando a arte de tecer signos dos mais simples aos mais sofisticados como saídos de uma enorme e inexplicável fonte guardada nos abismos de seus *canyons* com suas grutas, rochas, matas, subterrâneos, perplexidades, sustos [...]

(RIBEIRO, 2016, p. 15, grifo da autora).

CESTAS E BALAIOS

[...] do nosso íntimo balaio dos secretos embustes ou ajustes que aceitamos em trançar/destrançar/retrançar como feitos que apreendemos nos ardis dos sentimentos e resgates no instante em que acendemos em nós o poema vivo do amor.

(RIBEIRO, 2016, p. 17)

Além disso, a cor amarela ainda poderia ser compreendida como aquela que perdeu o vigor, a maleabilidade, que é antiga e não tem valor. Talvez seja por isso que os poemas dessa coletânea tentem resgatar mitos, lendas, costumes e percepções de povos antigos, dos gregos aos indígenas que habitavam o continente americano. As poesias dessa autora ressaltam o resgate cultural de tradições há muito deixadas de lado, mas que são como raízes pouco conhecidas que, no fundo, estruturam nossa sociedade moderna, tecnológica, artificial, capitalista e consumista que promove uma “farra dionisiaca de compras infundáveis” (RIBEIRO, 2016, p. 50). Desse modo, poderíamos dizer que a poetisa faz o encontro de tempos, como explica Bosi (1997), ao elucidar que a fala do poeta estabelece um tempo “eterno”, abstrato que absorve imagens que se distanciam do senso comum. Logo, o contexto de modernidade apresentado, na verdade, oculta “dilemas tramas” (RIBEIRO, 2016, p. 101) que sempre estiveram presentes em diferentes sociedades, pois estão na base de nossas relações.

Nessa direção, a tensão entre uma sagrada ancestralidade esquecida e a futilidade da vida contemporânea e suas efemeridades parecem sempre estar em questão nessa coletânea como se os poemas tivessem a intenção de levar-nos ao desnudamento que reside sob nossa “máscara de cristal” (RIBEIRO, 2016, p. 92), essas que deixam transpassar a luz e que, portanto, são incapazes

de ofuscar nosso verdadeiro eu. Logo, uma pergunta parece firmemente ecoar das entrelinhas dos textos: quem seríamos sem as *personas* que assumimos socialmente?

Assim, na busca por uma resposta minimamente satisfatória, os olhares, as aparências e os espelhos aparecem com frequência, inclusive nos títulos das poesias, e direcionam o leitor a um outro olhar, a fazer “caretas/ em nudez pela [de si]” (RIBEIRO, 2016, p. 59) e a revelar-se para além das “sombras/ errantes entre a multidão” (RIBEIRO, 2016, p. 50), que vagueia de um canto ao outro e que não encontra parada, descanso e, por isso, “sob véus e máscaras [...] enlouquece!” (RIBEIRO, 2016, p. 100). Desse modo, é possível perceber a redundância simbólica da máscara nos textos dessa coletânea e, a partir desse objeto, entender um tipo de angústia que paira no ar em cada poema e que oculta um grito de liberdade e de busca do “eu”, um grito costurado em sílabas, palavras e versos, a fim de servir como “o fio de Ariadne” (RIBEIRO, 2016, p. 127) para afastar-nos do perigo de nos perdermos nos labirintos da modernidade que são feitos de “cartazes/ luminosos a esconder o corpo demente das matrizes” (RIBEIRO, 2016, p. 50), ou seja, modelos perturbados, enlouquecidos e presos para sempre entre as paredes das imposições sociais. Além disso, a referência mítica parece indicar, no campo da lógica, a utilização da solução mais óbvia e simples para a elucidação de um problema aparentemente complicado, que, nesse caso, poderia ser compreendido como a tomada de um novo posicionamento, uma nova atitude, afinal, é uma libertação que depende exclusivamente do indivíduo.

As máscaras que aparecem nas poesias ora ocultam desejos, ora são sinônimo de morte e ora são possibilidades de fuga e, portanto, são cenas, estágios de um “teatro delirante” (RIBEIRO, 2016, p. 49) que é viver, relacionar-se e tentar descobrir al-

gum propósito de existir em meio a uma miríade de cores, sabores, texturas, cheiros e formas. Assim, as máscaras são nossas proteções contra o mundo estranho e exterior, são as criações que utilizamos para nos situar no espaço e no tempo, entretanto, elas podem também se transformar em prisões, à medida que vamos perdendo a capacidade de extrair, de sob a pele das representações, algo que seja nitidamente puro, original e singular de nossa individualidade, ou seja, algo que devolva o brilho do nosso olhar, a cor rubra de nossas faces e o carmim de nossos lábios. Duas cores que, de diferentes formas (vermelho, encarnado, escarlata, etc.), aparecem demarcadas na obra da autora como sinônimo de vida, de feminilidade, de poder, de erotismo, logo são cores que evidenciam um ser humano que se sobressai num oceano de faces pálidas e falsas.

O movimento dessas ininterruptas e “ardentes viagens” (RIBEIRO, 2016, p. 101) gira a roda de nossa evolução ao longo do tempo numa contínua altercação de mostrar-se e esconder-se, ato que na obra é configurado pela própria palavra poética em seu “avesso sentido”, em suas “formas incertas” (RIBEIRO, 2016, p. 75) e sua mudez maliciosa que nos ajudam a expandir nossos conhecimentos sobre o mundo e, principalmente, sobre nós mesmos ao nos possibilitar construir realidades que possuem a verdade da própria existência, como afirma Octavio Paz (2015).

Nesse sentido, as palavras, assim como os próprios seres humanos, revelam suas superfícies, expõem suas formas, mas omitem sentidos, encobrem e disfarçam significados que se constroem e se mesclam em contextos diversos num processo fértil de criação que, geralmente, está sempre além daquilo que somos capazes de explicar. Talvez seja devido a essa característica que a palavra ganhe *status* de mágica, capaz de harmonizar e dar ordem ao caótico universo que nos habita e, além disso, torna pos-

sível desfiar e fragmentar as verdades autoconstruídas ao sabor dos ventos do tempo. Portanto, são sempre “anúncio de primavera/ sorridente banhando o ar” (RIBEIRO, 2016, p. 101), pois comunicam a chegada do novo, de uma nova época, de uma nova compreensão que nasce dos “rumores [que] ressoam por entre folhagens/ molhadas pela chuva” (RIBEIRO, 2016, p. 101), ou seja, dos ecos dos discursos que nos atravessam, umedecidos pela busca curiosa de si entre multidões que servem de adubo para que nossa semente individual germine e desponte.

Destarte, os poemas semeiam referências culturais, científicas das mais variadas possíveis, que são representadas pelos rumores, pelas folhagens, logo, tanto pelas vozes imateriais quanto pela “massa” material, palpável e visível que preenchem nosso cotidiano. Assim, percebemos a tentativa de aumentar o desafio da exploração do texto, a fim de que os mais variados tipos de leitor tenham suas experiências de leitura incrementadas, potencializadas, pelos sentidos guardados sob o véu de cada uma das criações, mas, também, na intertextualidade que transita pelos textos dessa coletânea e que vão de mitos e lendas às teorias de pensadores de nossa época. Além disso, fundamentados em Victor Chklovski (1976), é preciso acrescentar que o procedimento da arte é justamente, mediante ao trabalho com a forma, construir obstáculos à percepção imediata e o reconhecimento simplório do objeto estético.

Esse efeito enriquece as construções estéticas de Marilza Ribeiro possibilitando à sua obra a capacidade de atingir o mais variado tipo de público possível, não encontrando limitações étárias ou sociais, assim, poderíamos dizer que essa poetisa parece agir metaforicamente como uma semeadora passando para os leitores a tarefa de colher dentre os sinais deixados ao longo do caminho aqueles que sejam capazes, sem que isso, contudo, des-

caracterize a experiência que o leitor incorpora e transforma em repertório, em referência e em vivência para o poema seguinte. Afinal, o ato da criação, como diz Salles (1998), é um gesto inacabado, no qual o artista apropria-se da realidade a fim de moldar e transformar o objeto estético que, por sua vez, encontrará as condições necessárias para se concretizar e florescer na mente do leitor.

• CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar, gostaríamos de destacar que as poesias de *Balaio Amarelo* estimulam e evidenciam a “transa”, sendo essa palavra aqui compreendida tanto com relação a “transar” quanto a “transir” (no Presente do Subjuntivo ou na forma do Imperativo do verbo). No primeiro caso, encontramos nossos ajustes, nossos acordos, autodeclarados ou não, com o mundo que nos rodeia, nossas interações, nossas transas e nossas tranças que se articulam, que se misturam, muitas vezes, sob a força de Eros num jogo de ocultar-se e revelar-se em diferentes olhares que multiplicam, expandem e potencializam nosso processo de autodescoberta e autoformação em meio a um constante curso de transformação e de busca por ordenança e aprimoramento, que jamais se dariam sem os outros, físicos ou simbólicos. Logo, transar é um ato de morrer e de renascer porque a transa mescla, junta, adiciona e embaralha o real e o imaginário amalgamando vivências que se fundem nas profundezas de nosso ser, em realidade, realidades ficcionais de tempos eternos ocultos na trama da elaboração estética.

No que se refere ao verbo transir, os textos de Marilza Ribeiro sugerem os atravessamentos, as passagens que nos levam através de experiências intrínsecas e extrínsecas que nos dire-

cionam à transcendência, ou seja, ao atravessamento de um nível psíquico ao outro (JUNG, 2015). Esse processo só é possível a partir do diferente, do distanciamento do cômodo e do habitual e se dá no conflito de nosso ego com um mundo estranho que se abre a cada dia a dia. É nesse percurso que o ser humano vai, aos poucos, descobrindo que o mundo não é proporcionado, repartido e segmentado em isto ou aquilo, em certo ou errado, em velho e novo. Tudo é uma mistura de elementos heterogêneos que orbitam em nosso interior e exterior, e depende de cada um encontrar o melhor ângulo, mudar de perspectiva, reavaliar as próprias escolhas, questionar valores e afirmações, especialmente as mais convictas e, assim, ser capaz de penetrar outras realidades que, diga-se de passagem, são sempre ficcionais, afinal, de acordo com Jung (2014a), nossos conceitos, princípios e explicações para o mundo nada mais são que frutos de nossas condições apriorísticas de pensamento e de nossas disposições psíquicas.

É nesse sentido que os poemas desta coletânea revitalizam nossas convivências com símbolos, representações arquetípicas, imagens primordiais e personagens míticos que tendem a energizar nosso contato com as palavras que traçam os caminhos propostos pela autora e que impulsionam o leitor à tessitura de sentidos que se dá no interior de cada construção estética. E só consegue realizar sua mágica quando o leitor se sente estimulado a vasculhar as intimidades da poesia como quem explora um quebra-cabeças de muitas mil partes e cada uma delas com muitas dimensões que se compõem e recompõem sob diferentes olhares, fazendo florescer a complexidade e a abundância multifacetada dos textos que podem ser apreendidos pelo instrumento de elaboração da realidade que é a imaginação (SALLES, 1998).

• REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Antropos, 1991.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. USP, 1997.

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

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

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

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

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente** [versão kindle]. Petrópolis: Vozes, 2014.b.

JUNG, Carl Gustav. **Espiritualidade e transcendência**. Petrópolis: Vozes, 2015.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl G. *et al.* **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

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

RIBEIRO, Marilza. **Balaio amarelo**. Cuiabá: Carlini & Carniato, 2016.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp, 1998.

O EU E A CIDADE:
MODERNIDADE, ANONIMATO
E SOLIDÃO NOS POEMAS
“METRÓPOLE”, DE MARILZA
RIBEIRO, E “CONFISSÃO”, DE
CHARLES BAUDELAIRE

Vanderlucé Moreira Machado Oliveira



A literatura de expressão mato-grossense alcançou projeção no cenário nacional nas últimas décadas. Inicialmente, isso aconteceu com Manoel de Barros, cujas obras são conhecidas nacional e internacionalmente. Ainda, tornou-se conhecida também a produção literária de escritores como: Vladimir Dias Pino, Ricardo Guilherme Dick, Lucinda Persona, Marilza Ribeiro, dentre outros. Nesta coletânea de textos que versam sobre escrita feminina em Mato Grosso, empreendo um olhar sobre a obra da poeta Marilza Ribeiro, Cuiabá (1934-2022).

É de domínio público que a atividade de escrita feminina em nosso país ocorreu tardiamente, por volta de meados do século XIX em jornais e revistas, por meio dos quais as mulheres discutiam coisas relacionadas ao cotidiano feminino e também iniciavam um debate sobre a reivindicação de direitos políticos e sociais. As escritoras brasileiras lutaram contra a falta de escolarização das mulheres, as quais eram confinadas em suas casas e relegadas à realização dos afazeres domésticos. Lutaram, ainda, contra o receio de algumas em expor seus nomes em suas obras de poesia e prosa, por temor de exposição na sociedade. Por mais que o espaço e o tempo lhes impunham suas vontades, elas não aceitaram a mordaca, foram beligerantes para terem seus espaços assegurados em uma sociedade marcada pela cultura falocêntrica.

Marilza Ribeiro iniciou seu ofício literário na década de 70 com uma dicção forte e com olhar aguçado e crítico para as questões de seu tempo. Ela deixou o legado de poetisa, pedagoga, psicóloga e produtora cultural, presidiu a Associação de Mulheres de Mato Grosso, na qual evidenciou que o espaço feminino seria conquistado através de posicionamentos e lutas. Isso é visível também em muitas de suas composições poéticas que falam so-

bre a mulher em seu cotidiano. Atuou ainda como facilitadora de biodança e desenhista. Foi também uma mulher sensível e preocupada com o alcance de suas obras a seus leitores – em 2005 tive dificuldades para encontrar sua obra completa para realização de uma pesquisa, a contatei e ela gentilmente enviou-me o arquivo em formato *Word* de sua antologia poética intitulada **Palavras de mim**. Na ocasião, somente solicitou-me que usasse o que precisasse para minha pesquisa e posteriormente deletasse o arquivo porque ela lançaria o livro ainda naquele ano. Fiquei comovida com tamanha demonstração de gentileza e confiança, tão logo selecionei os poemas para análise, deletei o arquivo e em 2006, quando a poeta foi merecidamente homenageada na Literaméri-ca em Cuiabá, a encontrei e obtive um exemplar da coletânea que foi devidamente autografado pela poeta.

Neste texto, apresento uma leitura crítica do poema “Metrópole”, de Marilza Ribeiro, no qual observo como a poeta adotava uma dicção firme para sua poética e sobre como enxergava seu tempo de modo a não se furtar a discutir sobre as mazelas sociais. A leitura também tem o escopo de verificar como o eu e a cidade se encontram numa relação tensiva neste poema e ainda podem ser observados em outras composições líricas da autora. Ainda faço um exercício comparativo com o poema “Confissão”, do poeta simbolista francês Charles Baudelaire, considerado como o inventor da modernidade – nesta sua composição também entrevejo uma relação de tensão entre o eu e a cidade.

A partir da leitura de seu *corpus* literário, constatei que a poeta transita por uma temática variada em sua criação literária, mas insiste na tensão entre o eu e a cidade em alguns de seus poemas, a exemplo de “Metrópole”. Ribeiro emprega uma dicção intrigante em seu fazer poético, a qual pode ser observada tanto

nos motivos, na forma quanto na construção de imagens desconcertantes. Em sua primeira obra poética, **Meu grito-poemas para um tempo de angústia** (1973), existe uma preocupação com o questionamento existencial e, ao mesmo tempo, com a denúncia social, a qual é uma constante na produção da poeta.

Em **Corpo desnudo** (1981), há uma mescla de erotismo e de crítica social. De acordo com Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001, p. 229): “Nessa poetisa harmonizam-se o sensual e o crítico-social sem nenhuma fratura, mas, pelo contrário, através de uma unidade raramente conseguida”. Já em sua terceira obra, **Cantos da terra do sol** (1996), fundem-se o misticismo, o erotismo, o crítico social e o questionamento existencial.

Na obra de Ribeiro, há inovação de estilo, na estrutura formal e é latente a preocupação com concepção artística. Estava atenta às concepções estéticas de seu tempo, bem como fazia experimentos desarranjando os gêneros.

Nos livros **Corpo desnudo e Cantos da terra do sol**, a escritora adensou para a prosa poética, a saber, a poesia é expressa numa linguagem versificada em prosa, os versos são mais longos – hibridismo de gênero na acepção de Emil Staiger (1993, p. 72): “[...] cada poesia participa, em maior ou em menor escala de todos os gêneros literários, já que nenhum deles, como a obra artística baseada na língua, consegue furtar-se totalmente à essência da linguagem”. Staiger ressalta que não há gêneros puros, e que, em certa medida, eles se mesclam. Assim, a poesia pode conter traços da prosa tal como a prosa pode conter traços da poesia. Em **Corpo desnudo** há quarenta e quatro poemas, sendo dezessete deles poesia em prosa, e em **Cantos da terra do sol** há quarenta e três poemas, e dezenove deles se inscrevem na característica de poesia em prosa, a exemplo o poema: “A mulher redeira encanto e desencanto do tempo...”:

A mulher tece a rede.
Laçada por laçada, compõe a textura do objeto-símbolo:
a rede-abrigo para um corpo desconhecido repousar.
A rede é a metáfora da sensual indolência. Marca e envolve
o tempo sagrado
do sonho. (RIBEIRO, 1996, p. 10).

Em **Meu grito-poemas para um tempo de angústia** (1973), não encontrei nenhum poema que se inscreva na modalidade de prosa poética. Vale ressaltar que, entre os poetas contemporâneos, essa modalidade de versificação tem sido bastante usada.

O eu/sujeito, espaço e tempo são categorias enunciativas indissociáveis da linguagem, contudo, Ribeiro recorta o espaço da cidade contemporânea para a voz lírica de muitos de seus poemas, como no poema “Metrópole”, se enunciar. A tradição à qual Ribeiro filia-se para tematizar a cidade é a instaurada por Charles Baudelaire, poeta simbolista francês que, segundo Hugo Friedrich (1991), é um dos criadores da palavra “metrópole”. No seu conhecido livro **As flores do mal** (2002), está inserida a composição poética “Confissão”, na qual o sujeito poético faz um passeio noturno a Paris, cidade-luz, acompanhado por “uma mulher amável e calma”.

Baudelaire também escreveu poemas em prosa, no seu livro **O spleen de Paris** (1869), o poeta deixou registrado o seu desejo de que a poesia se incorporasse à prosa: “Quem dentre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência” (*apud* BENJAMIN, 1986, p. 113).

Na sequência, passo à análise comparativa dos poemas “Metrópole” e “Confissão”, nos quais verifico as relações de sentido entre os aspectos de sua constituição poética, gráfica, fônica, sintática e semântica.

No poema “Metrópole”, Marilza Ribeiro não empregou uma estrutura formal rígida. No todo, ele se compõe de trinta e sete versos divididos em quatro estrofes, todas irregulares, obedientes aos preceitos do verso livre e os versos oscilam entre curtos e um pouco mais alongados. Parece-me que, numa tentativa de criar a imagem irregular da ramagem que contorna o espaço e simultaneamente cria uma imagem que causa estranheza pelo emprego de elementos opostos – a natureza coexistindo com os elementos sólidos que constituem a cena da cidade:

Ramagem como renda
cobre a calçada
fixa
na membrana de cimento
da rua (CTS, 32).

Os aspectos gráficos do poema são bastante singulares. O título, a cabeça do poema composto pelo substantivo “Metrópole”, vem logo acima do primeiro verso trazendo referência ao leitor. Em seguida, o sujeito poético faz uma descrição da metrópole. Esse sujeito poético retrata a cidade como se estivesse narrando, como se fosse uma câmera, e o que chama a atenção é que, além de descrever as coisas físicas, as personifica, e ao mesmo tempo apresenta o estado de espírito das pessoas em seu interior e exterior. Ele situa o leitor numa cena caótica. Vale destacar que isso é comum no poema, a exemplo:

Tantas meninas perdidas de seus rumos
como bonecas tensas

enroladas nos fios de aço
da formidável teia
da cidade. (CTS, 32).

Em contrapartida, constata-se que o poema “Confissão” é composto por uma estrutura formal rígida. Contém quarenta versos divididos em nove estrofes de quatro versos cada uma. O primeiro e o terceiro verso de cada estrofe possuem 14 sílabas, formados por dois versos heptassílabos e o segundo e o quarto verso têm oito sílabas, entretanto, não há regularidade acentual no poema. Assim como o poema “Metrópole”, o poema de Baudelaire também tem título. Em seguida, o sujeito poético inicia sua exposição, como se estivesse conduzindo o leitor pelas ruas da grande Paris e, assim como no poema de Ribeiro, a descrição é do interior e do exterior. Vejam:

Uma vez, uma só, mulher amável e calma,
Teu claro braço neste meu
Apoiou-se (e no fundo escuro de minha alma
esta lembrança não morreu).

Era tarde; assim como uma medalha nova,
A lua cheia se exhibia,
E a solenidade da noite, como uma cova,
Sobre Paris claramente fluía. (BAUDELAIRE, 2002,
p. 58)

Uma das diferenças a ser observada nos poemas, logo de início, é que em “Metrópole” o sujeito poético manifesta uma ação no presente e em “Confissão” há dois momentos, no primeiro, ele exprime uma lembrança, um acontecimento passado presentificado pela memória, que ocorre através de uma pausa, uma reflexão. Isso é evidenciado pelo emprego da digressão, um

recurso retórico, expresso no texto pelo uso dos parênteses, como pode ser observado no excerto acima. Em “Metrópole”, nos versos 7,10 e 33 há o uso de hífen para demarcar as digressões, as quais promovem a estrutura linear do discurso, indicando uma superposição de ideias e sentimentos, assim sugerem o livre fluxo de consciência. Por meio desses recursos são demonstrados os estados de espírito do sujeito poético, no caso de “Confissão”, um sentimento de nostalgia marcado pela rememoração de um tempo perdido, de um tempo bom, gravado na alma do eu como tatuagem. No segundo momento de “Confissão”, o sujeito poético descreve o menino mesquinho, na verdade narra seu interior, dá ênfase à sua angústia, à sua dor e seus sentimentos sobre o ser humano. O que dá margem para o leitor inferir que, na verdade, o sujeito poético fala de si mesmo, sobre quando era criança, agora sob sua perspectiva de adulto:

Pobre anjo, ia cantando a tua nota aguda:
“Que aqui na vida nada é certo,
E que sempre por mais que a si próprio se iluda,
O egoísmo humano é descoberto; (BAUDELAIRE,
2002, p. 58)

Nesse trecho, é demonstrado o drama humano, segundo a crítica, bastante comum em Baudelaire, como nos diz Valery (1999; p. 29): “Nos melhores versos de Baudelaire há uma combinação de carne e espírito, uma mistura de solenidade, de calor e de amargura, de eternidade e de intimidade [...]”. Através da explanação do “menino” que parece guardar na alma uma tristeza profunda, é possível perceber uma insatisfação com seus semelhantes. Ele evidencia que não acredita que os sentimentos dos homens são puros e esclarece que, de seu ponto de vista, isso não

passa de uma ilusão, pois os sentimentos negativos, como o egoísmo, sempre serão descobertos.

Nesse sentido, ele elucida que os sentimentos verdadeiros sempre vêm à tona. Essa denúncia provoca uma reflexão acerca do caráter dos homens e, ao mesmo tempo, mostra a fragilidade do ser humano. Depreendemos que os sentimentos do “menino” de fato não estão totalmente equivocados, mas, por mais que nos deparemos com situações angustiantes e decepcionantes, ainda que os homens sejam capazes de gestos grotescos também o são de gestos sublimes. Estamos num mundo que serve tanto aos tiranos quanto às vítimas.

A poeta emprega poucos sinais de pontuação, dando uma sequência rápida às ideias, mais próxima da correria da vida moderna, pois, segundo Fernando Paixão, o ritmo mudou, assim como mudou o ritmo da vida das pessoas. Já Baudelaire utiliza vários sinais de pontuação no poema “Confissão”, o que determina uma leitura mais compassada dos versos, que evidencia um clima de tranquilidade aparente, sugere uma caminhada pelas ruas da cidade em ritmo lento, na qual é possível observar cada acontecimento e simultaneamente retê-los na memória, entretanto, a caminhada é solitária e evidencia o contraste entre o eu e a cidade.

A poeta dispensa preocupação com as rimas, em todo o poema somente encontramos duas ocorrências de rimas em cada estrofe. O mais curioso é que esses pares de rimas são agradáveis aos ouvidos, mas sob o ponto de vista da razão podem ser considerados inquietantes, a exemplo: “insignificância” e “inconstância”, encontradas na primeira estrofe, que chama a atenção para a situação do homem contemporâneo, deixando claro que ele não possui uma identidade una que, na verdade, é cambiante. O que

causa estranheza nos poemas em estudo, trata-se de uma característica da poesia moderna:

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com obscuridade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais que querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos. Quando a poesia moderna se refere a conteúdo – das coisas e dos homens – não as trata discriminativamente, nem com o calor e o sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

Tanto no poema de Marilza Ribeiro quanto no de Baudelaire, defrontamo-nos com o estranho, com a atmosfera soturna, embora ambos tratem de temas aparentemente relacionados ao ser humano e sua inserção no meio social, salientando-se a fragilidade em que se encontram a tensão entre o eu e a cidade. Mesmo que os poemas tratem de períodos distintos da história, o modo como os dois poetas engendram suas composições provoca uma reação desconcertante no leitor. Ele vê-se diante de uma dramaticidade agressiva, que, ao mesmo tempo que choca também causa deleite, pois ele não está diante de algo compreensível que possa ser apreendido numa primeira leitura, mas está ante a algo que exige reflexão de sua parte, que pode tirá-lo de seu espaço de conforto e precipitá-lo no espaço cujos sentidos pululam.

Como já destacado, no poema “Metrópole” não há rimas estruturadas como em “Confissão”, mas o poema tem um ritmo

melódico em que há o predomínio de um tom dominante de tumulto, de melancólico, de soturno, envolto em brumas e fumaças. Isso cria a figura de uma metrópole caótica, perturbadora, que evidencia um ruído mudo pautado nas raízes do grotesco, no qual as personagens envolvidas nesse drama são aparentemente mudas, em que a ausência de tranquilidade é notória. Há nele o predomínio de inquietude interior, como nos versos 33, 34, 35, 36, 37 e 38, a última estrofe. O Grotesco, acepção de Vitor Hugo, força um olhar do homem para si mesmo, o faz reconhecer a sua dupla natureza: aquela que é pura e ilibada, e a que é fadada a erros e vícios, nesse sentido, faz o homem transformar-se, exatamente o caminho que se trava entre essas polaridades.

Em Baudelaire, assim como em Ribeiro, é perceptível uma preocupação latente com a forma; [...] o misticismo da “arte pela arte” –, a exigência da observação e da fixação impessoal das coisas; o desejo, em palavra *de uma substância mais sólida e de uma forma mais erudita e mais pura* (grifos do autor)” (VALERY, 1999, p. 23). No poema “Confissão” percebe-se esse rigor formal, vale destacar que isso era um traço característico de seu tempo, do movimento estético ao qual se filiava e comum entre seus coetâneos. Quanto às rimas, o poema é composto por versos polirrimos, pois os versos que rimam apresentam mais de uma rima:

Todo ao longo da casa e pelas amplas portas
Iam gatos furtivamente,
A orelha à espreita, ou tal se fossem sombras mortas,
Indo conosco lentamente.
(BAUDELAIRE, 2002, p. 58)

Quanto à disposição, as rimas são intercaladas (ABAB) e emparelhadas (AAAA). Há o predomínio de rimas consoantes, a

correspondência acontece a partir das sílabas tônicas: calma, alma, nova, cova. As rimas são ricas, pois há a utilização de diferentes categorias gramaticais no poema, como adjetivo, pronome pessoal, substantivo e verbo: calma, meu, alma, morreu. Essa observação é pertinente à primeira estrofe, mas mantém-se constante em todo o poema. Prevalece a rima grave, feminina composta por vários substantivos comuns, que dão a ideia de fatos corriqueiros, mas de onde irrompe algo extraordinário que chama a atenção do leitor por tratar-se de assuntos de cunho existencial, da dor de ser e estar no mundo.

A preocupação com a dor existencial de viver é tratada tanto no poema “Confissão” quanto em “Metrópole”. A diferença é que em “Metrópole”, logo na primeira estrofe é possível perceber algo estranho, uma atmosfera sombria na descrição da cidade feita pelo sujeito poético, o qual assume uma dicção narrativa ao se enunciar. O primeiro verso se inicia com uma metáfora comparativa, logo em seguida, a poeta emprega um recurso retórico, o *enjambement*, e separa o substantivo do adjetivo conferindo uma pausa entre um verso e outro, o que cria uma pluralidade de leituras no poema. Observa-se que este é um recurso que ocorre com frequência no poema.

Em “Metrópole” há uma cadeia sonora melancólica com assonância da vogal baixa /a/ e a vogal fechada /o/. Aliteração da fricativa /f/ formando encontro consonantal no verso: “Os corpos em frenesi se esfregam e se afagam”. Nesse verso, percebe-se uma sonoridade fechada que provoca uma sensação de inquietação, e que também se traduz numa atmosfera obscura, mais evidente nos versos: “Enquanto sombrios becos/Abrigam seus sonâmbulos”. Observa-se que a impressão de obscuridade se coloca com mais clareza na seleção dos vocábulos e encontra apoio nos efeitos sonoros mencionados. Na composição “Confissão”

também há uma cadeia sonora melancólica com assonância da vogal baixa /a/ e a vogal fechada /o/ e as consoantes aliteradas são: as bilabiais /m/ e /p/, a alveolar /l/ e a linguodental /t/, o que garante uma oscilação no ritmo enriquecendo a sonoridade do poema.

O emprego de adjetivos também é bastante comum nos dois poemas, o que caracteriza os aspectos da existência e conflitos do eu com o mundo/cidade, espaço no qual se gesticula. Desse modo, há a exposição dos conflitos das vozes líricas dos poemas. Verifique esse aspecto primeiramente em “Metrópole”:

O pequeno bar – encontro de fumaças
e de tédios,
é o porto efêmero dos bêbados
é o exílio provisório dos refugiados
da guerra invisível deste tempo
no insólito teatro dos alucinados.
(RIBEIRO, 1969, p. 32)

E em “Confissão”, os versos:

Pobre anjo, ia cantando a tua nota aguda:
“Que aqui na vida nada é certo,
E que sempre por mais que a si próprio se iluda,
O egoísmo humano é descoberto,
(BAUDELAIRE, 2002, p. 58)

Nos fragmentos dos dois poemas constata-se os conflitos, as incertezas. Resta claro que a única certeza que se pode ter é que as coisas não possuem uma estaticidade, que elas mudam no decorrer do tempo. A preocupação com o tempo também parece ser uma constante do sujeito poético em ambos os poemas, o que demonstra que nem as coisas nem os sentimentos são estáticos.

Parece pertinente dizer que isso acontece por causa da vida atropelada das pessoas que vivem no mundo moderno. Isso está mais evidente no poema de Ribeiro, embora Baudelaire seja considerado o poeta precursor da modernidade, creio que seja a diferença temporal dos dois escritores.

De acordo com Friedrich (1991, p. 42) Baudelaire conceitua o progresso como “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria”, [...] atrofia do espírito”. Baudelaire retrata o drama da humanidade e a poeta mato-grossense também, pois através de sua criação literária ela, tal como o poeta francês, expõe a fragmentação e o caos do mundo moderno, nesse sentido, ambos aproveitam para denunciar a “coisificação” das pessoas.

É importante destacar que Marilza Ribeiro, tal como o poeta, tem uma voz firme e que em sua poesia trata de temas como conflitos existenciais mesclados à crítica social:

Rostos deslizam como sombras
no circuito do anonimato
Enquanto
 Da carne retalhada do desespero
 Escorre seu vazio.
Os corpos em frenesi se esfregam e se afagam
 Enquanto os sombrios becos
 Abrigam seus sonâmbulos.
(RIBEIRO, 1969 p.32)

O emprego da metonímia, rostos, caracteriza as pessoas que vivem em grandes cidades, atropeladas pelo capitalismo e por isso estão cada vez mais distantes umas das outras, mesmo que às vezes se encontrem e se veem todos os dias. Os versos 25 e 26 constituem também catacrese. Nesses versos há certos exageros

que causam choque ao leitor. Na última estrofe, dentre as metáforas, há também um processo metonímico no verso 33. A palavra “fumaças”, na verdade, relaciona pessoas que se encontram num bar, um não lugar, um espaço de passagem com o intuito de se distraírem momentaneamente de suas mazelas, assim buscam evasão e escapismo do jugo pesado do cotidiano e da dor existencial de viver.

No poema, é perceptível um leve tom de erotismo, que pode se observar nos versos 15, 16, 17, 18, e 19, em que é feita uma metáfora por comparação entre meninas e bonecas. Pessoas transmutadas em seres fabricados, alienadas de si. A estrofe inteira configura-se como uma metáfora sinestética em que é conferido um grau elevado de poeticidade, assim, desperta vários sentidos, o que mais uma vez aproxima o poema de Ribeiro ao de Baudelaire. Esse era um recurso caro aos simbolistas:

Depois, em meio àquela intimidade franca,
A uma claridade tão doente,
De ti, rico e sonoro instrumento em que se arranca
Só a alegria refulgente,
(BAUDELAIRE, 2002, p. 58)

Essa estrofe do poema “Confissão” forma uma metáfora sinestética, existe num entrelaçamento de sentidos diversos, a exemplo: visão e audição.

A outra figura que chama a atenção em “Metrópole” é a prosopopeia nos versos 6, 7, 8, e 9. Nesses versos, o “sinaleiro” recebe características humanas. Nos versos 20 a 24 a personificação dos túneis engolindo os carros insaciavelmente tem um alto grau de drama e poeticidade, concomitantemente cria uma imagem poética belíssima, ressaltando a correria da sociedade mo-

derna nas grandes cidades. Ao mesmo tempo provoca no leitor uma sensação conflituosa, um misto de beleza e terror. Em contrapartida, na metrópole de Baudelaire a presença da multidão é secreta, as ruas estão vazias, ele demonstra o isolamento dos indivíduos:

Como menino mesquinho, obscuro, horrível, imundo,
Que aos próprios pais daria medo
E que, por muito tempo, o ocultaram do mundo
Por um porão posto em segredo!
(BAUDELAIRE, 2002, p. 58)

É possível verificar no primeiro verso desta estrofe o assíndeto, o poeta prefere separar os adjetivos por vírgula, quando poderia ter feito outra escolha, como separá-los pela conjunção aditiva /e/. A opção pela vírgula, em vez da aditiva, conferiu mais leveza ao verso. Nota-se também o uso da apóstrofe, nos versos 24 e 35, uma figura retórica que expressa uma emoção profunda. Na verdade, os sujeitos poéticos dos dois poemas expressam uma emoção que suscita no leitor uma reflexão sobre sua própria condição e sobre seu sentido de ser e estar no mundo.

É importante observar que as construções imagéticas de “Metrópole” são relacionadas ao corpo humano, como se pode ver nos versos: 6, 10, 15, 20, 21, 25, 28, 30. É como se cada parte fosse personificada e ganhasse existência autônoma, como se não formassem o todo, o corpo, mas que cada um deles tivesse existência própria. Essas imagens poéticas da composição poética de Ribeiro causam espanto, um choque no leitor, e ao mesmo tempo despertam ambiguidade na leitura. Na realidade, essas partes independentes do corpo formam um todo caótico, confuso. Concomitantemente, quando descritas pelo sujeito poético pare-

cem simbolizar o homem contemporâneo numa época em que tudo se processa rapidamente, num automatismo compulsivo em que mesmo essas pessoas estando próximas na verdade estão distantes umas das outras – a tensão entre o eu e a cidade. No verso 30 verifica-se isso, mesmo que os corpos tenham contato direto uns com os outros na correria diária, nos pontos de ônibus, nos metrô, nas ruas movimentadas ninguém faz uma pausa para conversar com o outro, cada um guarda intimamente seus problemas, seus medos, fragilidades e incertezas. A palavra “sonâmbula” no verso 32 demonstra que ainda que as pessoas estejam acordadas parecem em estado letárgico, num transe, tão dura é a carga de seu dia a dia.

Essas imagens relacionadas ao corpo também são encontradas em “Confissão”, nos versos 1 e 2 e nos versos 29, 30, 31 e 32. A diferença é que as de “Metrópole”, como já disse, são de partes do corpo e as de “Confissão” são do corpo completo.

A última estrofe dos dois poemas demonstra a situação frágil do ser humano, e aponta as misérias e os horrores que o perseguem. Embora vivendo em sociedade e tendo contato com seres da mesma espécie, apresentam-se de forma cada vez mais internalizada, mais solitária.

Na comparação de dois poetas de tempos distintos, a saber, a contemporânea Marilza Ribeiro, é o simbolista, Charles Baudelaire, depreendo que, mesmo um obedecendo à rigidez formal, mesmo porque isso era uma característica de seu período, e a outra escrevendo com liberdade criativa, mas que também segue uma estética literária de seu tempo, foi possível observar bastante semelhanças em suas criações poéticas, isso no tange a alguns aspectos tais como: as figuras, os tropos, o tema, além, é claro, do motivo. No caso dos escritores em questão, os conflitos do ser humano, sua introspecção, seus medos e dramas.

• REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad.: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ARISTÓTELES, **Retórica**. Trad.: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2022.

BEJNAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad.: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001.

CORTÁZAR, Julio. “Para uma poética”. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1954.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad.: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRIEDRISCH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad.: Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato Grosso - século XX**. Cuiabá: UNICEN, 2001.

RIBEIRO, Marilza. **Meu grito**: poemas para um tempo de angústia. São Paulo: Brusco e CIA, 1973.

RIBEIRO, Marilza. **Corpo desnudo**. São Paulo: Planimpress, 1981.

RIBEIRO, Marilza. **Cantos da terra do sol**. 1996.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad.: Dion Davi Macedo. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Trad.: Roberto Leal Ferreira. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TRINGALI, Dante. **A retórica antiga e as outras retóricas: a retórica como crítica literária.** São Paulo: Musa editora, 2014.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** Trad.: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

TEREZA ALBUES E LINDANOR CELINA - BERROS E RUPTURAS

Alda Maria Quadros do Couto

“Sabere aude” (Ouse saber)
(Emmanuel Kant)

a E S
u B g.
L a

e
N R



É preciso começar com um depoimento sincero e simples de leitora encantada: ao encontrar os saborosos textos de Lindanor Celina não foi possível parar de ler. Quatro romances seguidos, um melhor que o outro. Imediatamente veio à lembrança outra escritora que causou efeito semelhante, anos atrás: Tereza Albues.

Ressurgiu uma tamanha surpresa de não haver surpresa nenhuma em mais uma constatação de que a Literatura Brasileira não conhece a Literatura Brasileira. Muitos nomes desconhecidos, muitos livros pouco lidos, isso é a verdadeira Literatura Brasileira. Os outros nomes, ditos conhecidos, mas talvez não tão lidos também, fazem parte de um cânone que não se deixa tocar pela realidade, para o bem e para o mal.

Essa sensação de descobertas pessoais em crescimento tão rápido passou a exigir decisões pouco ortodoxas, bem ao estilo das escritoras em foco. Este pequeno estudo não define abordagem prévia, segue ao sabor das leituras, enfrentando dificuldades, especialmente quanto aos recortes necessários a cada passo.

Para conferir, aí estão as meninas, mais duas em meio à lista dos compêndios, plena de tantos talentos.

Lindanor Celina (1917, Castanhal, Pará – 2003, Paris, França) foi professora, aprovada em concurso público federal. Premiada com uma viagem a Paris, como aluna da Aliança Francesa, encontrou bem cedo a cidade onde viveria. Escreveu, foi colunista, publicou livros de crônicas. Conviveu com Machado Coelho, Dalcídio Jurandir, Benedito Nunes, entre outros jornalistas, poetas e escritores. No ano de 1963, publicou seu primeiro romance, *Menina que vem de Itaiara*, reeditado em 1995. Seguiram-se vários outros livros, prêmios também: *Estradas do tempo-foi* (romance, publicado em 1971); *Breve sempre* (romance publicado em 1973); *Afonso contínuo, santo de altar* (romance, 1986); *Diário da ilha: crônicas* (1992); *Eram seis assinalados*

(romance, 1994); *Crônicas intemporais* (publicação póstuma em 2003); *Para Além dos Anjos: Aquele Moço de Caen* (romance, escrito em 1973, de publicação póstuma, em 2003).

Tereza Albues (1936, Cuiabá, Mato Grosso - 2005, Nova York), escritora mato-grossense, graduada pela UFRJ em Direito, Letras e Jornalismo, é autora dos romances: *Pedra Canga* (Philo-biblion: Rio de Janeiro, 1987), *Chapada da Palma Roxa* (Atheneu: Rio de Janeiro, 1991), *A Travessia dos Sempre Vivos* (Cuiabá: EdUFMT, 1993), *O Berro do Cordeiro em Nova York* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995), *A Dança do Jaguar* (Paris: Editions 00h00, 2001). Tem contos publicados na antologia *Na Margem Esquerda do Rio: Contos de Fim de Século* (São Paulo: Via Lettera, 2002). O conto “Buquê de Línguas”, que, em 1999, recebeu Menção Honrosa no Concurso de Contos Guimarães Rosa, promovido pela Radio France Internationale, de Paris, dá título ao livro póstumo *Buquê de Línguas*, coletânea publicada pela Editora Tanta Tinta/Carlini & Caniato, Cuiabá, 2008. É mencionada no livro *História da Literatura de Mato Grosso – Séc. XX*, de Hilda Magalhães (Unicen Publicações, 2001); na *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, direção de Afrânio Coutinho e J. Galante de Souza (Rio de Janeiro: FBN/DNL/Academia Brasileira de Letras, 2001); e no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho (São Paulo: Escrituras, 2002). Viveu muitos anos de sua vida em Nova York, onde constituiu família e veio a falecer aos sessenta e nove anos.

Para Luciana Stegagno Picchio, autora da primeira *História da Literatura Brasileira* escrita por uma mulher, fora do país, “o memorialismo sempre foi considerado apanágio da literatura feminina”, cuja escrita seria sempre metafórica, a partir de um eixo ‘vertical’, o ponto de vista de quem fica “parada na sua casa, lembrando (...)” (PICCHIO, 1997, p. 647).

Em oposição à memorialística masculina, de escrita “horizontal”, sempre metonímica, decorrente das viagens, dos deslocamentos no tempo e no espaço, essa concepção da memória na literatura escrita por mulheres estaria “progressivamente mudando, nivelando-se nas escolhas estéticas como uma consequência da mudança da qualidade da vida” (PICCHIO, 1997, p. 647).

A historiadora também define alguns critérios que norteiam a sua explanação a respeito da escrita das mulheres brasileiras, considerando a reconstrução sob um perfil não “rigorosamente geracional”, correspondente a “um tempo *in progress*, isto é, em mutação”, porque seria impossível reconstruir, até então, “plausíveis ‘famílias’ estéticas” (PICCHIO, 1997, p. 648).

Lindonor Celina, Tereza Albues e as respectivas obras aqui observadas encontram-se, de certa forma, com as considerações da historiadora italiana, mas pelo viés da distinção, por não estarem, até hoje, destacadas no cânone repetitivo da historiografia literária brasileira, mesmo sob o suposto distanciamento de um enfoque estrangeiro.

Se, por um lado, ambas correspondem ao memorialismo assim tipificado, por outro, ultrapassam expressivamente o “eixo vertical” da escrita feminina a que se refere Luciana Picchio. E poderiam pertencer à ‘família estética’ da contestação, entre outras hipóteses.

Do ponto de vista biográfico, um dos traços que aproximam Lindonor e Tereza é justamente o fato de elas não terem permanecido “em sua casa” de origem. Lindonor mudou-se em definitivo para a França e Tereza, da mesma forma, para Nova York.

A simples leitura de *Menina que vem de Itaïara*, escrito pela paraense Lindonor Celina, e *O Berro do Cordeiro em Nova York*, de autoria da mato-grossense Tereza Albues, aponta a memória

enquanto elemento estético literário organizador da narrativa, em similitude com estudos realizados a respeito das duas escritoras, individualmente ou comparadas a outras. Porém, não será a memorialística o principal traço comum às duas obras.

Considerando o processo criativo de Lindanor Celina, Gutemberg A. D. Guerra afirma que:

Vida e arte se misturam, se mesclam de fato, e de tal maneira que se incorporam na obra de Lindanor Celina e Dalcídio Jurandir [conhecido mestre da escritora] como cenário real que vira ficção ou ficção que se compromete, se entrelaça com a realidade, transformando-se praticamente em uma etnografia (GUERRA, 2017, p. 4).

Ao reconhecer que “memória é um ingrediente nobre na produção de Lindanor Celina”, o autor aponta a narradora protagonista de *Menina que vem de Itaiara*, Irene, como prova dessa composição em que uma personagem pode ser identificada com a própria autora, seja pela unanimidade de estudos realizados, seja pelos depoimentos da própria escritora (GUERRA, 2017, p. 7).

Assim, na obra da paraense Lindanor, o “ingrediente memória” adquire o status de verdadeira “consciência da romancista”, distinta da cronista e colunista que também foi.

Outro ponto de destaque apontado por Gutemberg Guerra é o alcance coletivo do trabalho com a memória efetuado por Lindanor Celina, que imprime ao seu texto:

Uma densidade histórica imprescindível para a compreensão da dinâmica territorial amazônica, tanto quanto da vida cotidiana no interior e na capital do Estado do Pará, reforçando o que foi escrito por Dalcídio Jurandir (1996) e Fábio Lucas (1994) sobre a ancoragem da autora ao ambiente de sua origem. (GUERRA, 2017, p. 8).

No entanto, apesar da relevância das observações, o analista não relega Lindanor Celina ao “apanágio da literatura feminina” apontado por Luciana Picchio (1997). Segue pelos caminhos das mudanças que o tempo impõe e afirma que os textos da cearense não são apenas textos memoriais, porque:

À memória de lugares, pessoas, eventos, ela agrega o valor inestimável de sua imaginação criativa e então, o que era um fato trivial, uma pessoa comum, um lugar inexpressivo, ganha cores e uma tensão dramática, emocional que se transforma em peça literária de mais alto valor. Mais do que isso, não é apenas memória e imaginação, mas a soma com as ferramentas que adquiriu com sua formação. (GUERRA, 2017, p. 8).

Essa é a marca da escrita exercida por LC: a partir da memória restritiva ao mundo em que os gêneros estão separados em compartimentos estanques, desenvolve-se todo um processo de criação, na melhor concepção do *fazer literário*, quando memória, imaginação e trabalho burilado, por instrumentos próprios, adquiridos e mesclados ao longo de uma vida, resultam no conjunto de uma obra multifacetada e digna.

Algumas leituras científicas já apontaram, por exemplo, o eu como sujeito e objeto da percepção e da abordagem discursiva no romance de Tereza Albues. Sob o foco de variadas modulações ficcionais, a narradora-protagonista construiria um eu textual único, sólido, distinto do eu da experiência vivida, “descontínuo e fragmentado pela infinitude da existência em oposição ao mundo finito fixado através da linguagem escrita” (PEREIRA, 2010, s/p).

O encontro entre a rememoração e o imaginário ficcional, “no ato criador” da narrativa literária de Tereza, por um lado, é

“capaz de preencher as lacunas provocadas pelo esquecimento e pela limitação da percepção e da apreensão do vivido pela narradora” (PEREIRA, 2010, s/p).

Por outro, deve-se considerar, em complementação: é justamente na inserção do imaginário que a memória recua e dá lugar à criação de uma linguagem renovada, ficcional e poderosa no sentido da instauração do construto estético, alcançado pelos artistas mais privilegiados em talento e capacidade de trabalho em áreas tão delicadas.

“A formação da(s) protagonista(s) está entrelaçada às próprias escrituras do eu, tendo como ápice desse processo a autonomia da obra de arte em relação a seu criador” (PEREIRA, 2010, s/p). Esse é um dos sentidos em que a escrita de Tereza Albues e, no caso do presente estudo, também a escrita de Lindanor Celina, transcende o memorialismo como “apanágio da literatura feminina”. As duas romancistas transgridem a condenação para “sempre metafórica”, extrapolando o “‘eixo vertical’” do ponto de vista de quem fica ‘parada na sua casa, lembrando’ (...)”. Assim, a concepção de Picchio (1997) deixa apenas entreaberta a passagem do tempo e das transformações ilimitadas da criação para a escritura feminina brasileira.

As experiências de vida das protagonistas, estruturadas a partir das respectivas relações familiares e sociais, abrangendo percursos da infância à vida adulta, são aqui focalizadas em suas primeiras fases. Esse recorte se impôs pelo fato de que a heroína de Lindanor Celina, Irene, tem suas lembranças reunidas em uma trilogia, enquanto Tereza Albues resume em um único livro todas as fases de sua existência.

Enquanto *Menina de Itaiara* é um romance estruturado em níveis ficcionais que vão da narrativa em primeira pessoa à polifonia dos dois livros subsequentes (*Memórias do tempo foi* e *Eram*

seis assinalados), *O Berro do Cordeiro* alcança a categoria de romance de memórias pela linguagem elaborada e pelo plano reflexivo e imperativo da narradora, que permanece colada à autora.

No romance *Menina que vem de Itaiara* tem-se a narrativa de ficção à qual os estudiosos atribuem base biográfica: a narradora chama-se Irene e o arcabouço literário, que se estende por uma trilogia, corresponde à vida da autora e ganha brilho, entre outros aspectos, pela pluralidade de vozes.

O berro do cordeiro em Nova York, em um único volume, narrado em primeira pessoa, apresenta a trajetória da autora, do nascimento à vida adulta, em seus percursos pelo país, até a residência nos Estados Unidos. É o trabalho da linguagem e da estrutura não linear da narrativa que leva o texto de Tereza à categoria de romance e notável obra de arte literária.

Para Gerald Thomas (2005), dramaturgo brasileiro, nova-iorquino radicado e amigo da escritora, “seu livro mais conhecido ‘*O Berro do Cordeiro em Nova York*’ (não se pode chamá-lo de romance, apesar de sê-lo: trata-se de uma autobiografia ‘em disfarce’)”.

Ao distanciamento físico alia-se a muito mais importante realização estética alcançada pelas duas escritoras, cada uma à própria maneira. No entanto, para a proposta de certo modo comparatista pela qual este pequeno estudo opta, as semelhanças constituirão os tópicos observados.

Sem dúvidas contestadoras e transgressoras sob muitas óticas, Lindanor Celina e Tereza Albues impõem a evidência de que não conhecemos o variado, completo e complexo quadro da literatura brasileira, especialmente no que diz respeito a escritoras, a mulheres que escrevem.

Alcançando relativo reconhecimento em suas regiões de origem, ambas permanecem pouco conhecidas para a historiografia nacional, com raras exceções, talvez.

As afirmativas de que o memorialismo e a consciência explícita do ato de escrever estão bem delineados nos dois romances podem ser identificadas pela leitura mais atenta. Ao mencionar um dos lugares do interior do estado do Pará onde viveu Irene, a protagonista, Lindanor Celina delimita:

A vila Arlindo nem precisava entrar nesta estória não fosse o Externato Santo Afonso, mais, principalmente, o crime da Prata, que aconteceu quando ali morávamos. (...) Bom o livro talvez existisse, sem o drama de Célia, seu noivo assassinado, seu desgosto para nunca mais, suas alucinações, a lenta agonia. Mas assim, isto seria a minha vida de menina, pura e simples (LC, 1995, p. 19).

À tona da metanarrativa subjaz a memória, que vai se diluir na medida em que se desenrola a sequência de episódios da infância impregnada das experiências entre familiares, vizinhos, colegas de escola e professores. Mas são os acontecimentos mais dramáticos, ou os mais cômicos, que sublinham a escrita, transformando a “vida de menina, pura e simples” em uma saga.

Por sua vez, Tereza Albues alia à memória explícita o imaginário, que transborda do tom meramente narrativo e pessoal, a escrita metaforizada pelo dedilhar de um instrumento que potencializa o poder criador e dramático de uma personalidade que se quer delimitar no diapasão da resistência, do diferente.

Ainda desconheço o tom e a ressonância da harpa que desde o início desta narrativa tento dedilhar, continuo buscando as melodias adequadas às evocações de pessoas e situações convidadas ou não a tomarem parte do emaranhado duma existência que parece ter tido começo na noite de São Bartolomeu. Tudo indica que naquela noite o meu destino se fez bipartido, quando a minha placenta me obrigou a regressar

da viagem cósmica que o meu espírito rebelde iniciou sem pedir consentimento (TA, 1995, p. 218).

Traços do autoconhecimento profundo desdobram-se, ao sabor das expressões de linguagem local que logo alcança a universalidade da história do feminino, em eterna recomposição. Lindanor transmite o prazer reluzente de saber e querer o destaque, o estar além, mas não a qualquer preço, ao contrário, pelo fazer artístico intenso e bem humorado: “Pois eu já tinha fama de menina espiculite” (LC, 1995, p. 12).

Para a mãe, D. Adelia, qualquer forma de controle ou proteção divina desaparecia quando se encontravam (e isso era frequente), Irene e uma de suas amigas mais próximas: “as duas juntas, o cão pintou” (LC, 1995, p. 76).

Ao cultivar o prazer de ouvir comentários a seu respeito, Irene esquivava-se pelos cantos e as pérolas em forma de palavras escorrem: “Menina cavilosa, um pau com formiga” (LC, 1995, p. 79).

A narradora burila um explicitar-se à beira do grotesco: “Eu tinha esquisitices. Uma vontade de ser diferente do que era. Adorava me fazer de aleijada, fanhosa, coisas assim” (p. 78-79). O processo da criação literária torna-se cada vez mais robusto nas tramas do Eu em tessitura, em emaranhados entre a realidade e a imaginação, ancorados na memória privilegiada da escritora.

A distinção entre as propostas de Lindanor e Tereza, nas obras em foco, gera uma lacuna em relação à vida adulta de Irene, enquanto a narradora tereziana chega ao auge da sua curta existência. O fato de que a trilogia memorialística da primeira e o único livro, romance “autobiografia em disfarce”, da segunda, desencontram-se em termos diacrônicos, atinge o corte sincrônico que mapeia a metanarrativa em busca dos traços da memória e da consciência aflorada na elaboração textual.

Assim, a característica do fantástico que alinha a ironia da linguagem de Tereza Albues, aliada à fragmentação da narrativa, ao fluxo da consciência, imprime ao mapeamento da autobiografia dissimulada, da história pessoal em desdobramento até o completo envolvimento ficcional.

A narradora reporta-se ao próprio nascimento, já indicando a personalidade diferenciada das pessoas comuns: “Minha mãe me pariu de pé, tanta pressa tinha eu de vir ao mundo” (TA, 1995, p. 11). “Foi o que Siá Rumânia me disse, nasceste galopando, corcoveando mesmo, impaciente e rebelde ao comum das coisas” (TA, 1995, p. 218).

O inusitado das imagens quebra o lugar-comum do choro do recém-nascido para delinear a marca registrada da narradora, seu impulso irrefreável de viver intensamente, para além das regras e convenções sociais.

Ao narrar a visão com uma das personagens da sua história, Benjamim Barbudo, um andarilho que a fascina, o texto de Tereza fraciona o tempo, passa da curiosidade da infância que a tudo outorga a névoa do mistério para a vida adulta, com filhos pequenos e um universo pessoal ampliado pela maturidade e pela capacidade de compreensão, em poucas linhas. Leva o leitor por esses extremos, como se, juntos, desfrutássemos de uma brincadeira consentida:

Mas não vou revelar neste instante, ainda sou criança e desconheço o depois, que nem sei se estarei viva pra contar. (...) Eu também tenho perambulado pelo mundo, nos pés as marcas da estrada, vales e colinas, acampamentos ciganos, vilas, povoados à beira-mar, cidades imensas, cravejadas de arranha-céus. (...) Hoje (...) vagueio pelas ruas de Nova York, meu pouso mais demorado. (TA, 1995, p. 18).

Contemporâneas, as duas ousadas autoras apresentam em suas narrativas alguns temas que se destacam pela crítica declarada às estruturas familiares e sociais. Provenientes do interior, suas trajetórias representam as mulheres brasileiras em geral. Já as peculiaridades que os leitores encontram nos seus textos apontam para uma aguda consciência diante dos núcleos de repressão que ainda interferem na vida das mulheres no mundo inteiro, com nuances, para mais ou para menos, entre países e até continentes mais desenvolvidos, entre populações mais ricas ou mais pobres.

Encontram-se bem delineados na narrativa os alvos familiares e sociais a serem atingidos pela ironia, pelo inconformismo ou pela indiferença na escrita de Lindanor e Tereza.

A Religião Cristã, respectivamente a Igreja Católica e o Espiritismo Kardecista, é um dos alvos a serem identificados no processo de desmascaramento da repressão. Na ultrapassagem do controle, a rebeldia alcança os traços da irreverência e da ironia. Logo nas primeiras páginas, Lindanor Celina põe nas palavras de Irene um humor hilariante, disfarçado em inocência, ao descrever os primeiros contatos da menina com a Igreja, aonde chega pelas mãos da mãe, em uma sexta-feira santa:

Mal entro na igreja, dei com aquele homem ensanguentado no caixão coberto de flores, à luz das velas, as moscas esvoaçando por cima do véu, e saltei para o colo de mamãe num alarido que ela, coitadinha, nem chegou a fazer o pelo-sinal. (...) Contava que meu pavor foi tal que me pus branquinha e temi e gritei desadorada (...) um custo para me acalmarem. (...) De noite, olha o febrão, e pelas tantas, acordei aos berros, assombrada com o Senhor Morto. Pensei que era defunto mesmo (LC, 1995, p. 9-10).

Depois dessa primeira impressão, a personagem desenvolverá uma relação de irreverência com a religião, sempre em pro-

porções alarmantes para a mentalidade da pequena cidade, até o final da trilogia, instigante nesse sentido.

A conversão da mãe de Irene ao espiritismo e a neutralidade do pai darão à vida religiosa da protagonista uma liberdade ambígua, que a levará a escolhas transgressoras, com desenlaces que quebram o previsível nessa tradição.

Tereza Albués apresenta, em *O berro do cordeiro...*, entre outras passagens de tom semelhante ao que se lê em *Menina que vem de Itaiara*, uma releitura bíblica de uma das etapas mais importantes da história cristã, transferindo as tradicionais figuras da serpente e da maçã para a sua região de origem, devidamente adaptadas:

Vê? Apesar de alertada, eu que não sou Eva quase me deixo seduzir, nem digo pela serpente bíblica, mas por uma modesta cobra-cipó nos matagais do Monjolo, verdinha de disfarce, cadê que a gente percebe a insinuante entre as folhas da marmeleira garbosa? (...) Os frutos amadurecidos por dentro conservam a casca verde granulada de espinhos sedosos, não machucam os dedos nem a boca (...). Mascarados estão e mascarados hão de continuar (...) sob a batuta do matreiro réptil. Que tão bem conhece a gula e a avidez da nossa infância pelos marmelos do pecado (TA, 1995, p. 77-79).

(...) Braços abertos enlaçando nossa inocência arfante de tanto provar o fruto que não trazia o rótulo de proibição divina, onde o pecado? (TA, 1995, p. 77-79).

A escritora cuiabana relata cenas de infância cujas entrelinhas abrigam questões mais complexas relativas à propriedade da terra e aos costumes do interior do país. Há um questionamento contundente no discurso da narradora, que se reconhece impetuosa, retrata-se do enunciado e interrompe a própria “lengale-

ga”, após expor o conflito entre os ditos proprietários e as crianças gulosas, tratadas como invasores: “O quê? E desde quando marmelos silvestres são plantados pela mão humana, têm certeza de nascimento, pertencem a feudos, burgos, latifúndios?” (TA, 1995, p. 78).

Como se vê, a “lengalenga” pode levar o leitor muito além de maçãs e marmelos, e a consciência dos enlaces entre a Igreja e o poder econômico toma, sutil ou arrebatadoramente, o lugar da devoção.

Mas a vida religiosa das protagonistas de Lindanor e Tereza continua e os relatos chegam ao momento decisivo da primeira comunhão. Aí a rebeldia intensifica-se e as diferenças entre as abordagens acentuam-se.

O drama de Irene tem, por assim dizer, um sentido ético de dúvida e insegurança a respeito de sua própria conduta:

Pavor de me confessar mal, de, por vergonha, encobrir de propósito algum pecado, e cometer sacrilégio. Para evitar esse risco, dei de fazer o exame de consciência bem um mês antes. Escrevendo as culpas num papel, à medida que delas me lembrava, à proporção que as cometia. Ia pecando, ia registrando. Mamãe, inteiramente alheia a meus íntimos problemas, toda se entregava à feitura do vestido, escolha dos sapatos, véu, grinalda (LC, 1995, p. 75).

Irene, com a refinada percepção de si mesma que a autora lhe outorga, intensifica as tensões e as pressões do momento único da iniciação católica, especialmente exigente para as meninas. Passa da preocupação de não esquecer algum pecado na confissão à ausência da devoção que pode perceber nas outras crianças, “tão santas”. Apesar do zelo da mãe, é no vestuário que Irene encontra uma possível explicação para o seu fervor “tão minguado,

nenhum”: “Com sapato apertado, podia haver amor ardente a Jesus, a ninguém no mundo?” (LC, 1995, p. 77).

Para Tereza Albues a eucaristia também ocorre entre a frustração com as roupas e a insegurança da própria fé. Menina pobre, a pequena observadora é precisa: “Levei algum tempo para perceber por que as outras meninas me olhavam tanto, cochichavam, soltavam risinhos (...). Como se não bastasse ser a menina mais mal vestida ainda me veio outra constatação atroz” (TA, 1995, p. 60).

A constatação diz respeito à condição de filha de empregados. As meninas bem vestidas zombam, uma delas identifica as “criadinhas”. A reação, os sentimentos de ódio e revolta, inadequados para a ocasião, atingem a pretendida “compostura”, e o próprio Cristo é enquadrado: “(...) queria esbofetear a menina arrogante, onde estava o Deus de Amor que não vinha em nossa defesa e dali a pouco entraria no coração das enfatuadas, comodamente instalado desfrutando luxo e riqueza?” (TA, 1995, p. 60).

A narradora classifica o dia como um “suplício” sem fim, foge para casa sem participar da programação pós-missa, ouve um sermão da mãe e toma decisões que afetarão sua vida futura. A educação programada para submeter a vontade e a turbulência dos temperamentos leva um duro golpe no momento que deveria ser definitivo.

Para ambas as narradoras protagonistas a crítica à Igreja Católica consolida-se nas oposições de caráter religioso e espiritual, nas escolhas familiares e nas alternativas vislumbradas. A mãe de Irene filia-se ao espiritismo e a filha a observa. Tereza narra suas experiências extrassensoriais com seriedade e o irmão converte-se ao espiritismo. Percursos semelhantes em diferentes regiões do país refletem a relevância do papel da religião na sociedade, a partir das práticas das famílias predominantemente católicas.

No entanto, Lindanor e Tereza não contribuem para a manutenção do *status quo*. Os questionamentos e as transgressões são contundentes, os fatos narrados são decisivos para a vida das personagens. Outro pilar familiar e social abatido é a figura paterna. Os pais, nos dois livros, são personalidades inseguras, instáveis e frustradas, mas permanecem em seus papéis e arrastam suas famílias para muitas situações arriscadas.

A família de Irene vive momentos de mudanças radicais, seguindo o pai, em busca de um emprego melhor, de condições de vida mais confortáveis, desde o início da sua história. A mãe é a mais inconformada: “Falava constante daquela viagem em noite de breu, deixando, assim tão brusco, o nosso Buritizal para um incerto lugar” (LC, 1995, p. 9).

Às frequentes promessas do pai de que compraria nova casa própria, as crianças assistiam à mesma reação:

Aí mamãe saltava, cutucada na antiga mágoa que ainda tanto lhe doía: “Casa? Quando, meu senhor?! Casa tive eu e o senhor largou com tudo para me trazer para estes mundos. Quando imagino que meu sítio, minha barraca lá estão, ao deus-dará, e disso não vi um dez-réis de mel coado!” (LC, 1995, p. 17).

Sim, incrível que pareça, meu pai saíra de Buritizal largando casa e plantações nas mãos de um vizinho, e nunca se interessou sequer em saber o que foi feito de coisa nenhuma (LC, 1995, p. 17).

Esse conflito entre o pai e a mãe é permanente, as crianças seguem a vida em família e Irene não parece ser atingida pelas reclamações maternas. Ela mantém interesse pelas aventuras do pai que fugiu de casa aos nove anos de idade, percebe-se a relação entre a figura paterna e a intensa curiosidade da menina por lugares distantes, por outras realidades: “Fascinava-me a lenda

daquele pai fujão, jamais concordei em condená-lo por isso, antes me parecia um herói, embarcado, tão menino, numa canoazinha de nada, noite escura, com uns caboclos mal-encarados, rio Maritaquara a baixo” (LC, 1995, p. 10).

Tereza passa por situações muito semelhantes quanto à instabilidade paterna que leva a família a períodos de nomadismo na região centro-oeste, no então estado de Mato Grosso uno, em décadas anteriores à divisão política que criou o estado de Mato Grosso do Sul, em 1977.

Em Cuiabá fomos morar numa chácara à beira rio, no bairro de Saladeiro, cujos donos Caledônio e Honorata contrataram papai pra trabalhar de leiteiro. (...) Dois anos estagnados, sem nenhuma perspectiva de melhora quando aparece um homem falante (...) recrutando gente para trabalhar nas grandes fazendas do Pantanal (...) (TA, 1995, p. 21).

No Pantanal mato-grossense, no setor conhecido como Nhecolândia, a protagonista e seus familiares enfrentam, durante meses, condições de trabalho escravo das quais só conseguem escapar porque o pai foge e pede ajuda ao cunhado que vivia em outra fazenda na região. O custo dessas desventuras é muito alto, atinge gravemente o pai e todo o arcabouço sociofamiliar que a figura dele representa: (...) “sua saúde mental estava abalada. Lúcido alguns dias, outros se enfurecia” (...) (TA, 1995, p. 31).

As duas narradoras-protagonistas implodem aspectos basilares das estruturas sociais em diferentes regiões do país, em seu impulso biográfico-memorial. E na medida em que se robustece a ficcionalização dos respectivos textos, amplia-se o alcance universal da narrativa, inserida em muitas questões relativas às personagens femininas, tanto em âmbito do imaginário quanto no aspecto histórico.

Sem rotular as autoras nos termos do feminismo, seja qual for a tendência, é inevitável constatar que as trajetórias pessoais e profissionais de ambas correspondem aos principais sentidos que orientaram o movimento que até hoje altera profundamente o papel das mulheres na sociedade ocidental.

Em uma época em que Lindanor Celina e Tereza Albues viviam amplas transformações de suas vidas, em planos nacionais e internacionais, na Europa, destino da cearense, os acontecimentos políticos e literários portugueses resultaram em um livro cuja importância e características mapeiam, indiretamente, as contribuições existenciais e artísticas de nossas escritoras para com o universo feminino.

Para as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, o mito do ‘eterno feminino’ requer uma “oposição tão veemente que não deixe dúvidas”. Pode-se afirmar que qualquer manifestação estética e/ou política envolvendo mulheres, em qualquer grau de comprometimento:

Concorre para a contestação e desconstrução dos arquétipos que constituem os pilares do sistema. A desconstrução dessa matriz é levada a cabo através de um sublinhar da forma como as esferas material e discursiva se interligam para produzir o sujeito feminino, mas, fundamentalmente, da forma como este pode fazer face a esse poder, resistindo-lhe e subvertendo os seus princípios (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 340).

As peripécias de Irene, personagem literária que guarda dados biográficos e memoriais de sua autora, Lindanor Celina, e a autobiografia de Tereza, que virou romance visceral, contestam e desconstroem arquétipos, desde os primordiais até os modelos e costumes de suas pequenas comunidades de origem.

As autoridades da Igreja Católica na sociedade e do pai no núcleo familiar são desconstruídas em sua essência, não são meras críticas, arrebatamentos combativos ou refinadas ironias, tão comuns e brilhantes na história literária brasileira e universal que é melhor nem começar uma lista que seria demasiado efêmera.

Na escrita de Lindanor o pai protagonizará momentos cruciais da vida da filha, ao longo da trilogia, mas não será uma voz predominante na orquestração polifônica dos narradores, como acontecerá com a mãe no último volume, *Eram seis assinalados*, entre outras passagens da obra como um todo.

Tereza carregará seu pai insano, em uma mescla de culpa e compaixão, até deixá-lo em um manicômio, para sempre estagnado entre sua memória de menina e seu amor de adulta inserida em realidades e culturas distantes.

Com certeza uma análise psicanalítica desvendaria muito mais profundamente a paternidade descrita nos dois romances, mas aqui se trata de um rápido registro da desconstrução dos estereótipos nos redutos da memória que se reveste de valores estético-literários.

E, especialmente, trata-se da anotação da coincidência de dois pilares socioculturais em diferentes regiões do Brasil, na mesma época, exatamente na segunda metade do século vinte. Aí a história e a sociologia seriam abordagens adequadas.

A uma análise, ainda que rápida, de abordagem teórico-literária, sem dúvida, ainda faltaria, além dos tradicionais componentes da narrativa, o deslindar da configuração da linguagem, que aqui permanecerá nas condições de esboço, de desafio.

Entre as muitas características excepcionais da escrita de Lindanor Celina deve-se destacar a leveza da linearidade no primeiro volume, *Menina que vem de Itaiara*. É nesse tom que se identifica o surgimento da imagem figurativa que se impõe a es-

tas observações: o vocábulo “berro”, em suas variações até a metáfora que dará título ao livro de Tereza, *O berro do cordeiro em Nova York*.

Em uma brincadeira infantil, os meninos da vizinhança levaram Irene a confrontar-se com uma “ruindade” deles, a única que sua lembrança guardou: “Fui, dei com a caveira de dente e olho aceso, e saí aos berros, em tempo de ter um ataque” (LC, 1995, p. 21).

O berro de Irene é trivial, decorre da natural condição da infância, banha-se no lirismo da memória dos tempos em que a imaginação comporta a maior força, que será levada para a criação literária, a ficção, em termos de uma consciência construtora determinada.

Em Tereza o berro da recém-nascida chega à idade adulta, estrutura-se na condição dramática da posição social de classe, no estágio terceiro-mundista que reverbera e reveste-se do caráter fantástico de um enredo maravilhoso, entre continentes. Transcendental, o berro seculariza a aventura da encarnação, engaja-se aos protestos contra todas as injustiças:

Para de berrar que ninguém aguenta mais. Não paro, não sei de onde saiu esta dor infernal que me atormenta, eu também não aguento mais, berro. Que Nova York inteira ouça meu berro, as velhinhas de chapéus floridos convocarão um meeting às pressas pra encontrar uma solução, o problema é grave (...) (TA, 1995, p. 85).

Outra, e última, associação intuitiva desta leitura diz respeito ao mito literário das fiandeiras, a “um filete de voz”, que por sua vez “alimenta a meada com o fio da história”, e desde o início dos tempos nos convoca também “à escrita do que se apresenta como gritos e sussurros, chamados e rugidos” (LIBOREL, 1998, p. 383).

O “filete de voz”, capaz de tessituras pelas quais uma pessoa pode dizer-se a outras, que assim aprendem a dizer-se também, através do “canto do *self*”, ou melhor, através das “encantações do *self*” (LIBOREL, 1998, p. 383). Ou seja, o *self* correspondendo à memória, as encantações do *self* à imaginação e à criação artística.

Como era inevitável, tratando-se do feminino, “o fiar incessante das mulheres (...) foi motivo de inquietação tanto para os homens quanto para a igreja e a sociedade”. Pensamentos secretos, de caráter sagrado ou profano, manufaturaram sonhos em que percorriam outros caminhos, até alcançar “outro estatuto social” (LIBOREL, 1998, p. 383-384).

Lindanor e Tereza inquietaram-se e inquietaram tantos outros, questionaram e transgrediram tantas regras, um sistema inteiro. Miraram suas escritas poderosas contra sustentáculos seculares e abalaram certezas decisivas. Deus, pai e filho, os próprios genitores perderam o lugar da autoridade diante da plurissignificação que revestiu as menores lembranças, os fatos mais triviais e os mais graves. Sapatos apertados, frutos exóticos, empregos, inconstâncias, saúde mental.

Cada detalhe, por mais despercebido, é arrancado da memória, as imagens, as figuras da linguagem polissêmica constroem um ponto de partida irreversível e ilimitado. Lindanor anotou as lembranças e elaborou, teceu, sobre elas, suas passagens secretas: “As cartas do moço Luizinho, o diploma do Círculo Esotérico, as exclamações de meu pai, eram pontes através das quais eu ia-me embora, nos devaneios, ia bater em São Paulo” (LC, 1995, p. 25).

Imagens e figuras elaboradas para justificar e permitir a grande saída, a mudança, a travessia. As notas altas que para os pais de Tereza não eram mais que obrigação, para ela eram pas-

sosegados rumo à libertação em seus máximos sentidos, “força conscientizadora” que fez dela “uma combatente aos oito anos” enxergando tão claro o seu “destino” (TA, 1995, p. 76-77).

• REFERÊNCIAS

ALBUES, Tereza. **O berro do cordeiro em Nova York**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Edição anotada. Organização de Ana Luísa Amaral. Alfragide, Portugal: D. Quixote, 2010.

CELINA, Lindanor. **A menina que veio de Itaiara**. Belém: Ed. CEJUP, 1995.

GUERRA, G. A. Diniz. O processo criativo de Lindanor Celina. **Revista Sentidos da Cultura, UePA**, Belém 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/aldac/Downloads/belfares,+1426-3878-1-CE.pdf> Acesso em: 9 dez. 2021.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre. (org.) **Dicionário de Mitos Literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

PEREIRA, Leonice Rodrigues. **Entre percursos e berros: o eu entretecido por fios de memória em Vanda Ramos e em Tereza Albués**. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - FFLCH - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2010. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-21102010-123220/pt-br.php>. Acesso em: 9 dez. 2021.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRECIOSO, Adriana Lins; SANTOS, Luzia A. Oliva dos; SILVA, Rosana Rodrigues da Identidade feminina no espaço multicultural: a voz narrativa de Tereza Albues. UnB, Brasília. **Revista Cerrados**: Palavra e poder: representações na literatura de autoria feminina, Arquivos, v. 20 n. 32, 2011. Acesso em: 9 dez. 2021.

THOMAS, Gerald. Tereza Albues era dona de uma verdade assustadora. São Paulo: **Folha de São Paulo**, Ilustrada, Memória, 08 out. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0810200518.htm>. Acesso em: 9 dez. 2021.

EFEITOS DE SENTIDO DO
ÉPICO EM A TRAVESSIA
DOS SEMPRE VIVOS,
DE TEREZA ALBUES

Thalita Sampaio

a E S
u B g.
L a

e
N R g.



Neste trabalho nos ocupamos da compreensão dos sentidos articulados em uma obra que coloca em pauta os confins de Mato Grosso. Uma obra que não se ajeita no que é considerado regional, pois ultrapassa essas fronteiras e significa a partir da noção de universal, assim como Moraes (1993, p. 2 *apud* MAGALHÃES, 2001, p. 18) define, “a obra foge às limitações do nativismo – não é de nenhum lugar; por seu valor, por sua beleza, pertence à Humanidade, a todos os tempos e a todos os lugares e será tanto maior quanto mais refletir o universal”. A obra da qual iremos tratar materializa esse aspecto universal da literatura, enquanto arte, por sentidos que se dão a partir de uma memória.

Propomo-nos à compreensão dos sentidos que significam pela memória discursiva, pela história, pela paráfrase e pela polissemia, materializando sentidos na/pela língua, posta em funcionamento na obra *A Travessia dos Sempre Vivos*, de Tereza Albués (2019). Para tanto, nos inscrevemos nos pressupostos teóricos da Análise de Discurso, que tem como precursores Pêcheux, na França, e Orlandi, no Brasil, buscando compreender os modos pelos quais a língua produz sentidos.

Ao compreendermos a língua por um viés discursivo, nos inserimos no ambiente das possibilidades de sentidos, uma vez que pela Análise de Discurso a língua se constitui por uma opacidade, em que não se é possível fixar os sentidos, pois eles estão à deriva, podendo sempre significar de outra maneira. Todavia, os sentidos não se dão à revelia, pelo contrário, há uma determinação que atravessa o discurso e faz com que a língua signifique por um já dado. Há sentidos em circulação antes de nós. A língua se nos configura, assim, como uma materialidade significante produtivamente plástica, cujos desdobramentos metafóricos movimentam o que é da ordem do mesmo e que, a partir daí, pode então emergir algo que é da ordem do diferente. É nesse jo-

go entre o mesmo e o diferente que reside a obra *A Travessia dos Sempre Vivos*.

A obra conta a história da travessia de Taisha, que sai em busca de refazer o caminho percorrido por seu avô João Padre, pelo interior de Mato Grosso, na região de Livramento, uma pequena cidade que está próxima à capital, Cuiabá. A história é permeada pelo sobrenatural e narra a busca de Taisha e os feitos do avô através da travessia. O modo como a narrativa se constrói coloca em funcionamento a existência de mais de um narrador, em que o leitor é capturado para o interior da obra e durante a leitura se estabelece uma alternância da narrativa em que, ora Taisha narra, ora João Padre narra, de modo que não há uma separação estabelecida, ela se constrói na fluidez da leitura, como podemos ver nos seguintes excertos:

Excerto 1 (final do segundo capítulo):

Contei a Teodora que tinha decidido renunciar ao sacerdócio e pedi que se casasse comigo, juntos voltaríamos a Livramento onde precisava tornar clara minha posição diante dos paroquianos. Ela aceitou emocionada e disse, pena que mamãe não está viva para ver a filha cansando com moço branco, ia ficar muito feliz. E qual a importância da cor da pele, perguntei? Pra você que nasceu branco nenhuma, mas para o negro é só sofrimento. [...] (ALBUES, 2019, p. 45).

Excerto 2 (início do terceiro capítulo):

Depois do encontro com Clemente e Tarsila, andei meio perdida na mata fechada, segui picadas que terminavam em capão, antigo pouso de algum caçador, armadilhas e choças abandonadas, voltava, saía no mesmo lugar [...] (ALBUES, 2019, p. 47).

A história começa sendo contada por Taisha, na sequência é tomada pela narração de João Padre, como podemos verificar no excerto n. 1 e segue no excerto n. 2 com a narração sendo feita por Taisha. A autora não usa de nenhum recurso de escrita para marcar essas posições no texto, é de modo sutil que o leitor é capturado por um outro narrador. A história se constrói nessa alternância que não é feita de maneira confusa, mas sim, fluida e sagaz, em que vamos conhecendo o herói João Padre e a travessia de Taisha.

Compreender esse aspecto narrativo da obra é importante para o que pretendemos neste trabalho, que é olhar de que modo *A Travessia dos Sempre Vivos* pode significar como uma epopeia mato-grossense, pois há sentidos que colocam em funcionamento a memória discursiva e se marcam na obra, que mobilizam sentidos, produzindo um efeito épico. O livro não se pretende enquanto epopeia, porém significa como uma, colocando em jogo o mesmo e o diferente.

A memória discursiva, para a Análise de Discurso, faz movimentar todos os sentidos preexistentes que são retomados em nosso dizer. Segundo Orlandi (2012b, p. 31) “[...] é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer”. As formulações que compõem a memória discursiva do dizer definem o interdiscurso, como vemos:

O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. (ORLANDI, 2012b, p. 33-34).

É na formulação linear das palavras, no encadeamento da língua (intradiscurso) que o interdiscurso (memória) se materializa, em cujas frestas da estrutura nos deparamos com o funcionamento da ideologia, do equívoco e da contradição. Desse modo, pela Análise de Discurso a produção de sentidos se constituirá no cruzamento entre toda a possibilidade de dizer e o que é dito na linearidade, cientificamente constituído pelo inter e intradiscurso.

Courtine (1981) e Orlandi (2008) nos mostram esse funcionamento através de dois eixos que se cruzam, o intradiscurso, que se constitui na linearidade, no fio discursivo, e o interdiscurso, que é a memória discursiva que permeia todo dizer, que se materializa então no intradiscurso. Por isso é retratado a partir desses eixos que se cruzam, que se atravessam. Assim, as formulações existentes atravessam o “novo”, o aqui, o agora, de modo a atualizar, dessa memória discursiva, os sentidos. O que justifica o emprego do termo “atravessamento” ideológico, pois é a materialização do interdiscurso, atravessando, marcando pela ideologia, que constitui o fio intradiscursivo. Segundo Pêcheux (2007, p. 50), a “memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”.

Quando nos referimos à história, a concebemos como ali-cerce para os sentidos que circulam antes de nós, pois somos inseridos em um mundo que já significa. Esses sentidos, que estão aí funcionando pela evidência construída pela ideologia, se movimentam na possibilidade de significar de outro modo. Assim define Orlandi (2012, p. 36):

Quando pensamos discursivamente a linguagem, é difícil traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente. Daí con-

siderarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco.

É a partir do mesmo (estabilizado) que a obra de Albues abre a possibilidade de uma nova significação. Perguntamo-nos, então, de que modo o romance pode significar como uma epopeia?

A epopeia é um poema narrativo, de caráter elevado, como nos define Aristóteles em sua Poética (2005, p. 252), que traz os grandes feitos de um herói:

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, (pois se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de História, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a História, porque a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular.

A arte, como nos apresenta Aristóteles, se ocupa desse lugar universal e é aí que reside a obra de Tereza Albues. Em *A Travessia dos Sempre Vivos* há sentidos que são movimentados e vão significar pela memória discursiva, a partir dos aspectos que compõem as epopeias, articulando a história e a memória discursiva, uma vez que teremos outros sentidos em funcionamento. Segundo Gonçalves e Souza:

Vinculamos ao gênero o uso de um passado mítico no qual se imiscuem acontecimentos de fundo histórico e narrações fantásticas, que normalmente se ligam ao passado de todo um povo. Também não é incomum o épico ser relacionado a narrativas fundacionais de tempos passados. De forma que o gênero tende a dialogar com farto material tradicional de forte apelo intertextual.

Para compreendermos melhor essas ligações, tomemos por referência as obras de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*, citadas aqui como exemplo. Essa tradição a que fazemos alusão é o conjunto de poemas que narram os grandes feitos dos heróis de um passado grego relacionados aos poemas, contados e recontados pelos aedos durante séculos. A guerra de Tróia serviu de argumento a todo um ciclo épico, chamado de “ciclo troiano”. A *Ilíada* em si relata apenas uma pequena parte da guerra de Tróia, que teria durado ao todo cerca de dez anos. Para que tenhamos apenas uma noção de tempo, Pierre Carlier nos fornece um dado interessante, pois segundo seus cálculos a narrativa contida na *Ilíada* “estende-se apenas por cinquenta e seis dias”. (CARLIER, 2008, p. 86 *apud* GONÇALVES; SOUZA, 2014, p. 18).

A partir da definição dos autores, nas epopeias clássicas, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, e a *Eneida*, de Virgílio, os grandes feitos centram-se em guerras ou em uma viagem perigosa, repleta de acontecimentos em que o mítico, o fantástico, o exemplar se fazem presentes. Essas características são materializadas em *A Travessia dos Sempre Vivos*, desde o título da obra, pois a palavra travessia movimentava sentidos já dados, e assim como na *Odisseia* temos uma viagem grandiosa. Na obra de Albues, essa travessia vai significar também uma viagem grandiosa, porém em um outro espaço e tempo, como podemos verificar nos excertos:

A fazenda muito distante, três dias de carro de boi, valia as peripécias. Bernardão, o transportador de cargas, se pronti-

ficou a me levar até um certo trecho, de lá a senhora segue viagem a cavalo, meus bois já não aguentam o estirão todo até o Quilombo, acertado. No caminho ele foi me contando tantas estórias de sua longa experiência nas estradas, gente, animais, tempestades, almas penadas, mulas sem cabeça, que nem percebi o avanço do tempo, chegamos no lugar da separação, montei meu cavalo Veludo, nos despedimos, me vi sozinha galopando coração mais veloz do que as pernas do animal ao encontro da legendária mulher que tão perto de João Padre chegara. (ALBUES, 2019, p. 17).

No quartinho dos fundos do alojamento de boiadeiros reflito na experiência da viagem a Livramento, a lamparina está apagada, não tenho fósforo, desarmo a rede, dobro o cobertor, recolho o caderno de anotações e outros objetos, resolvo partir no lusco-fusco [...] (ALBUES, 2019, p. 107).

A viagem em *A Travessia dos Sempre Vivos* significa a partir da memória discursiva que mobiliza os sentidos nas epopeias clássicas, as narrativas começam *in media res*¹ e o mesmo se dá na obra de Albues, não há uma introdução da história, a narrativa começa em meio à ação, em que Taisha conta sua travessia em busca de João Padre. Enquanto na Odisseia, por exemplo, a viagem é realizada pelo herói Odisseu, em Albues temos outros sentidos em movimento, pois a travessia realizada pelo herói João Pedro é refeita por Taisha. Podemos perceber que há um imbricamento que se marca pelo modo como a narrativa é articulada na obra. No seguinte excerto podemos verificar a narração de Taisha numa alternância com João Padre, que é incorporado ao texto passando então a ser o narrador:

¹ Expressão latina retirada da Arte Poética de Horácio (*Semper ad eventum festinat et in medias res non secus ac notas auditorem rapit*), que significa literalmente “no meio dos acontecimentos”. Sendo uma característica própria da epopeia, Horácio reconhece na Odisseia e na Ilíada a interrupção dos acontecimentos. Ou seja, a narração não é relatada no início temporal da ação, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-medias-res/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Comeu três pratadas, calado, a mulher respeitando o silêncio, quando ele quiser conversar conversa, não é hora de tá puxando assunto. Deixou a mesa direto para a rede, minutos depois o ressonar profundo. Ela vigiando não pregou o olho. Ele dormiu a noite inteira, acordou bem disposto, sorridente, abraçando a mulher, brincando com os filhos. Depois do quebra-torto chamou Teodora, tantas coisas pra contar, sabe que noite passada vi papai sorrindo e me abençoando? (ALBUES, 2019, p. 72).

O capítulo tem seu início sendo narrado por Taisha e, a partir desse ponto, segue narrado por João Pedro, atestando esse imbricamento narrativo que produz sentidos para a travessia, pois há a jornada de João Pedro e há a jornada de Taisha, que se encontram por meio da narrativa.

Há momentos que não percebemos quem é o narrador, se Taisha ou se João Pedro, essa junção é fundamental à produção de sentidos, pois, embora Taisha refaça a travessia de João Pedro, ele ocupa o lugar do herói conforme dado nas epopeias clássicas, homem, honrado, de caráter elevado, conforme veremos mais adiante.

É ao longo da jornada que há a construção de uma história para Mato Grosso, tanto de seu povo, como dos costumes, da natureza dos lugares. Essa história vai se materializando ao longo da narrativa que coloca em funcionamento pela memória discursiva da epopeia os sentidos para Mato Grosso. Em que medida podemos compreender esse funcionamento? Começamos então pelo herói João Pedro, mas que também é chamado em vários momentos de João Padre.

A alcunha de João Padre se dá pelo fato de João Pedro ser padre e ter começado seu ofício na cidade de Livramento, cidade que ansiava há tempos por um padre, pois há muito estavam

sem. A construção do personagem João Padre vai ao encontro do que é necessário para compor um herói épico. Assim como Odisseu, João Padre é exaltado por sua nobreza, pela intelectualidade, pelo caráter elevado, por ser honrado, corajoso, etc. Na seguinte passagem podemos constatar que há uma exaltação dos perigos enfrentados por Odisseu, bem como de seu nobre caráter:

[...] pai, filho de Cronos, magno entre os olímpios,
mais do que justíssimo que Egisto morra,
como seria se outro lhe seguisse o exemplo,
mas por Odisseu que o peito aperta: sofre
a moira amarga longe de quem lhe é tão caro,
ilhado pelo salso mar no umbigo oceânico,
na ínsula dendroarbórea, onde reside a deusa
filha de Atlante, pleniamento, que do mar
inteiro sabe os inferos, e o colunário
sustém, cindindo, enorme, a terra e o mar talásseo.

Ela retém o herói em lágrimas na ínsula
com afago na fala que enfeitiça, a fim
de que deslembre Ítaca, mas Odisseu,
saudosos da fumaça que o terreno pátrio
exala, quer morrer. Teu coração não vibra
de comoção? Acaso descumpriu o herói
ritos na vastidão troiana junto a naves
argivas? Odisseu instiga o ódio teu?”

O adensa-nuvens lhe responde: “Que palavra
escapa, Atena, da clausura dos teus dentes?
Como eu me esqueceria de um herói divino
cujo intelecto brilha, magno em oferendas
aos imortais, que habitam a amplidão urânica?

O problema é que o abraça-terra se enfuria
sempre por ele ter furado o olho único
de Polifemo, par dos deuses, ás ciclópeo:
sua mãe é a ninfa Tóosa, cujo ancestral é Forco,
ampli-reinante no oceano infértil.

Odisseia, Canto I (Tradução de Trajano Vieira, 2010).

A partir do discurso fundador do herói épico da Odisseia, significa também o herói em *A travessia dos Sempre Vivos*, pois há um processo simbólico que produz sentidos por um já-dito, que funciona pela Odisseia como um discurso fundador. Sobre isso, Orlandi (2003, p. 13) afirma que:

Não estamos pensando a história dos fatos, e sim o processo simbólico, no qual, em grande medida, nem sempre é a razão que conta: inconsciente e ideologia aí significam. Não é a cultura ou a história factuais, mas a das lendas, dos mitos, da relação com a linguagem e com os sentidos. É a memória histórica que não se faz pelo recurso à reflexão e às intenções, mas pela “filiação (não aprendizagem). Aquela na qual, ao significar, nos significamos. Assim, nessa perspectiva, são outros os sentidos do histórico, do cultural, do social. Mas que assim mesmo nos constroem um imaginário social que nos permite fazer parte de um país, de um Estado, de uma história e de uma formação social determinada. Mas também se fundam sentidos onde outros sentidos já se instalaram.

A obra de Albues vai produzindo sentidos a partir de uma memória que se alicerça no discurso fundador do texto épico, como Orlandi nos apresenta. Esse encontro não se dá de maneira factual, mas pela linguagem, de modo que, conforme João Padre vai sendo apresentado na narrativa, vamos sendo tomados pela memória. Assim se delineia o herói em *A Travessia dos Sempre Vivos*, conforme descreve Clemente, um dos personagens que está no caminho de Taisha:

– Não sei responder perguntas desse quilate, a importância que o mundo dá pras pessoas e seus feitos perde o valor diante do pregado e vivido por João Padre. Ele foi o precur-

sor duma existência que só em espírito se tem a exata dimensão do conteúdo.

– Então posso concluir que você o conheceu profundamente?
– Taí o engano. No profundo daquela turbulência quem se atreveu a mergulhar? Talvez Teodora, sua mulher, a que chegou mais perto. Ele a conheceu na primeira missa, por causa dela largou a batina, enfrentou adversidades, sofreu pressões e revanches de toda natureza. Combatente destemido, defendia com furor e exaltação a liberdade de comandar sua vida. (ALBUES, 2019, p. 24).

João Padre cumpre com os requisitos de herói honrado e até mesmo em sua humanidade se mantém coerente. Logo após a celebração da primeira missa em Livramento, João Padre se apaixona por Teodora e certo dessa paixão segue em busca da amada e abandona o ofício na paróquia. Na obra, em momento algum o padre feriu os princípios da Igreja, ele primeiro deixa o ofício para então se juntar a Teodora. Ele ama Teodora de maneira especial e é a partir do relacionamento deles que o caráter de João Padre vai se construindo no decorrer da narrativa e, assim, os conflitos vão surgindo e suscitando reflexão, dentre eles, o fato de Teodora ser negra, como podemos observar na passagem:

Contei a Teodora que tinha decidido renunciar ao sacerdócio e pedi que se casasse comigo, juntos voltaríamos a Livramento onde precisava tornar clara minha posição diante dos paroquianos. Ela aceitou emocionada e disse, pena que mamãe não está viva pra ver a filha casando com homem branco, ia ficar muito feliz. E qual a importância da cor da pele, perguntei? Pra você que nasceu branco nenhuma, mas para o negro é só sofrimento. (ALBUES, 2019, p. 45).

A Travessia dos Sempre Vivos vai delineando o povo matogrossense, a cultura alicerçada no cristianismo, as lendas, a na-

tureza, isso através da narração imbricada de Taisha e João Padre. A obra significa como um discurso fundador de Mato Grosso, pois imita com excelência o que por aqui já temos, assim como determina o conceito mimético de Aristóteles (2005, p. 244):

A tendência para a imitação é instintiva do homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais feroces e dos cadáveres.

O modo como Albues tece os conflitos em *A Travessia do Sempre Vivos* coloca em movimento os sentidos para Mato Grosso e nesse aspecto vai ao encontro do que se propõe uma epopeia, pois produz sentido pela *mimesis*.

Outro aspecto que se faz presente nas epopeias e que pela memória discursiva e pela história significa na obra de Albues, é a inspiração da narração do feito épico, que nas epopeias clássicas é dado/suscitado por uma musa. Assim, na Odisseia temos:

O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas
errâncias, destruída Tróia, urbe sacra [...]
Odisseia, Canto I (Tradução de Trajano Vieira, 2010).

Em a *Travessia dos Sempre Vivos* não há uma exaltação da musa, como vemos nas epopeias clássicas, porém, na obra de Albues, a narrativa se inicia com o nome de uma mulher, e é essa personagem quem inspira Taisha na travessia, o que configura um jogo entre paráfrase e polissemia, em que não temos uma mu-

sa tal e qual nas epopeias, mas pela memória discursiva, significa como uma musa, como podemos verificar nos excertos:

Marta Corá ainda está viva, muito lúcida, tomando conta do Quilombo como se nova fosse, resistência igual está por nascer, falou mamãe de repente sem eu nada perguntar. [...] Marta Corá em pessoa, sentada num dos moirões, bonita, morena canela, calça de couro, cinturão de balas, colete de brim cinza, blusa de algodão azul mangas compridas bufantes, a carabina engatilhada na mão esquerda, os olhos de lince semicerrados a espreita. Sou de paz, fui logo dizendo. Nada te perguntei, a bisneta de João Padre tem livre passagem, me alegra a tua chegada. [...] (ALBUES, 2019, p. 17).

Não volte a Livramento se você quer escrever a verdadeira história de João Padre, lá nada lhe foi revelado sobre sua missão na terra, vivia em estado nebuloso, a luz ainda não havia sido plantada no centro do seu equilíbrio astral. Você veio onde tinha de vir, estava determinado que eu a orientasse, apague da memória tudo o que até agora lhe disseram, escute. (ALBUES, 2019, p. 20).

Marta Corá é o primeiro nome com que nos deparamos ao começar a leitura, e ela ocupa na obra um papel de direcionamento às ações de Taisha na busca por João Padre, como vemos na passagem: “Você veio onde tinha de vir, estava determinado que eu a orientasse”. É pelo já-dito, pelo modo como a memória se inscreve na história que Marta Corá significa como musa. Segundo Ramalho (2013, p. 374):

Considerando que as musas gregas sempre estiveram, simbólica ou alegoricamente, por trás dos talentos humanos, inspirando e, de certo modo, protegendo a criatividade dos artistas (em sua grande maioria, homens), era em geral a elas, no plural, ou a alguma delas, em especial, que o poe-

ma épico clássico se dirigia. Calíope, musa da eloquência, dona de bela voz é também considerada musa da epopeia, é, por isso, uma das presenças mais frequentes nas invocações épicas.

Em *A Travessia dos Sempre Vivos*, não é Calíope a musa inspiradora, mas uma musa mato-grossense, Marta Corá, nome que se inscreve na história da literatura mato-grossense e produz sentidos na obra de Albues. O nome da musa inspiradora de Albues não é trivial, pois coloca em funcionamento uma outra personagem da literatura mato-grossense que também tem por nome Corá, personagem de José de Mesquita. Há sentidos em funcionamento através da personagem Marta Corá que significam a partir de Corá de José de Mesquita², que produz sentidos outros na obra de Albues e que significam a mulher em Mato Grosso.

Assim, os sentidos que vão significando a musa de Albues se configuram na força, na feminilidade e na sensualidade, sentidos que vão atravessando a descrição de ambas as corás: Em Albues temos o contraste do cinturão de balas, com as mangas bufantes azuis, num jogo entre força e romantismo: “Marta Corá em pessoa, sentada num dos moirões, bonita, morena canela, calça de couro, cinturão de balas, colete de brim cinza, blusa de algodão azul mangas compridas” (ALBUES, 2019, p. 20). Em Mesquita temos a sensualidade que é descrita no movimento e no jogo entre o nome da cobra coral e o nome da personagem Corá, que pela língua materializa a linguagem falada, suprimindo o *l* em posição

² “- E o nome dela está dizendo o que ela é - continuou, sem perturbar-se, Pai Chico.

- Cobra corá... Você já botou tento em como ela anda, toda se requebrando, toda num zigue-zague, num remeleixo de cobra a se arrastar no chão? E as feições dela, Manezinho? Aquilo é vê cobra corá. Tal e qual... Os olhinhos dela, a cor da pele, muito corada, a cabeça, muito preta, curta, quase sem pescoço, o jeito de mexer... Os dentes já viu bem os dentes de Corá? Os de coma muito saídos, com aquelas presas... Hum... pode ser que me engane, mas ali ela tem, deve ter veneno guardado!” (MESQUITA, 2001, p. 8).

de coda na sílaba, em um jogo sonoro se imbrica: cobra corá e a personagem Corá: “Cobra corá... Você já botou tento em como ela anda, toda se requebrando, toda num ziguezague, num remeleixo de cobra a se arrastar no chão?” (MESQUITA, 2001, p. 8). Assim produzindo sentidos para a mulher mato-grossense.

No percurso da obra *A Travessia do Sempre Vivos* podemos perceber o funcionamento da memória discursiva que coloca em movimento os sentidos da epopeia. Embora a estrutura da obra de Albues não esteja nos moldes como determina o gênero épico, por exemplo, não atendendo aos versos poéticos e estando escrito em prosa, os sentidos atestam a plasticidade da língua que vai significando nas brechas, nas possibilidades. Pela Análise de Discurso há sempre a possibilidade de significar de outra maneira, é assim que os sentidos funcionam em *A Travessia dos Sempre Vivos*. Isso pois a epopeia diz dos grandes feitos de povo e de um lugar, por essa memória discursiva, a obra de Albues produz sentidos sobre e para Mato Grosso.

• REFERÊNCIAS

ALBUES, Tereza. **A Travessia dos Sempre Vivos**. Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

ALMEIDA, Eliana; PAROLIN, Maria Inês (org.). **Fronteiras de Sentidos e Sujeitos Nacionais**. Campinas: Editora RG, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

GONÇALVES, Ana Tereza Marques; SOUZA, Marcelo Miguel de. Epopeias, gênero, discurso e ações. In: SANTOS, Dominique

(org.). **Grandes Epopeias da Antiguidade e do Medievo**. Blumenau: Edifurb, 2014.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da Literatura de Mato Grosso**: século XX. Cuiabá: Unicem Publicações, 2001.

MESQUITA, José de. *Corá*. In: **Vôte!** n. 5, jan. 2001.

ORLANDI, Eni. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho do simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORLANDI, Eni. **Discurso Fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, jul./dez. 1990.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi *et al.* 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **A língua Inatingível**. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. 2. ed. Campinas, SP, Editora RG, 2010.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. Tradução: Eni P. Orlandi. 6. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

RAMALHO, Christina. Sobre a Invocação Épica. **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê:** Língua em uso n. 47, p. 373-391.

**TEMPO COMUM,
DE LUCINDA PERSONA:
UM DIÁLOGO COM A
TRADIÇÃO LITERÁRIA
BRASILEIRA**

Cristina Mascarenhas da Silva

a E S
u B g.
L a

e
N R g.



• INTRODUÇÃO

A escritora Lucinda Nogueira Persona é natural do Paraná, estudou Biologia pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), tem mestrado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi professora da UFMT e reside em Cuiabá. Já recebeu o *Prêmio Cecília Meireles* de poesia em duas ocasiões, 1997 e 2002.

A obra estudada neste artigo é *Tempo Comum*, publicada em 2009, pela editora 7 Letras. Trata-se de uma obra poética, dividida em quatro capítulos: Dos Seres, Dos Objetos, Dos Lugares, Dos Sonhos. De cada parte, escolheu-se um poema para análise. A discussão, neste artigo, visa à inserção da obra numa tradição literária.

A ideia de trabalhar com diálogo, por seu turno, faz recorrer a Bakhtin (1997), a ideia de que toda comunicação é um diálogo, com o presente, com outros textos do passado. E a subjetividade é construída por meio dessas vozes.

O título, que desperta atenção, refere-se ao tempo litúrgico, da Igreja Católica, que é o período litúrgico após a quaresma, lembrando que o calendário litúrgico católico é assim estruturado:

O Ano Civil ocidental começa em 1º de Janeiro e termina em 31 de Dezembro. Já o Ano Litúrgico começa no 1º Domingo do Advento (cerca de quatro semanas antes do Natal) e termina no sábado anterior a ele. Podemos perceber, também, que o Ano Litúrgico está dividido em ‘Tempos Litúrgicos’. O Ano Litúrgico da Igreja é assim dividido: Advento, Tempo do Natal, Tempo Comum (1), Tempo Quaresmal, Tempo Pascal e Tempo Comum (2). Além dos tempos, que têm características próprias (Advento, Natal, Quaresma e Páscoa), restam no ciclo anual trinta e três ou trinta e quatro semanas nas quais são celebrados, na sua globalidade, os

Mistérios de Cristo, que chamamos Tempo Comum durante o ano (TEMPESTA, 2016, s/p).

Tanto o tempo comum litúrgico quanto a obra de Persona buscam a celebração do cotidiano, do trivial, do detalhe. A Igreja trabalha esse tempo como uma forma de o fiel não se tornar “morno”, enquanto o eu-lírico almeja, nos vaticínios do pequeno, a existência.

Como Bakhtin (1997) afirma, todo signo é ideológico; em primeira instância, pode-se inferir uma religiosidade da autora, contudo, ainda que isso não se confirme, ela utiliza de um símbolo do catolicismo para sedimentar suas ideias: “A consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício dos signos ideológicos” (BAKHTIN, 1997, p. 36).

Além disso, sublinha-se que existe um movimento de poetas contemporâneos que materializam, em seus textos, o detalhe, o inútil, como foi o caso de Manoel de Barros:

Manoel de Barros, recorrentemente, constatava que havia nascido “com o olhar para baixo”, “para o ser menor, para o insignificante”, para aquilo que é considerado inútil e sem valor. “Pra ver o mundo com poesia boto meu olho torto.”, afirmou o poeta. Olho torto esse responsável por fazê-lo enxergar “o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas”⁴ e as “grandezas do ínfimo”. Desse modo, o poeta mato-grossense atribuía a si mesmo uma Estética da Ordinarietàade, pela qual buscava “redimir as pobres coisas do chão”, bem como os pobres seres do chão. (CARVALHO, 2019, p. 27).

Esse diálogo, todavia, não deixa sua obra aquém de outras, não diminui a sua criação, mas sim demonstra uma consciência de discussão de Literatura e História, Literatura e Sociedade:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (SOUZA, 2000, p. 6, grifos do autor).

Assim, uma obra não é apenas influenciada pela sociedade, ela é parte do seu contexto de produção, um autor materializa a sociedade em sua obra, as ambivalências, as angústias. E é recorrente, na poesia, o olhar para efêmero, o cotidiano.

• DOS SERES

Para essa parte, escolhe-se o poema “Tempo comum em palavras”, e é importante destacar as epígrafes escolhidas: “Não me aborreço de escrever-vos as mesmas coisas. Filipenses 3:1”, e “Orando em todo o tempo com toda a oração e súplica (...) para que me seja dada, no abrir de minha boca, a palavra com confiança, para fazer notório o mistério. Efésios 06:18/19”.

Salienta-se que os dois livros escolhidos pela poeta, para suas epígrafes, nesta seção, trata-se de cartas que o apóstolo Paulo escreveu. Em consonância com o título do livro, que é *Tempo Comum*, as cartas paulinas foram muito importantes para o cristianismo católico.

O Tempo Comum, na tradição litúrgica, é um mistério e a poeta traz o trecho da Carta a Efésios, que busca revelar (“tornar

notório”) as coisas simples, o evangelho cotidiano, o sagrado o dia a dia.

Por consequência, o seu poema incorpora o título da obra:

TEMPO COMUM EM PALAVRAS

(A noite é passada e o dia é chegado)

Eis o tempo comum em palavras

Notícia bem-aventurada

que recolho dos Romanos

como se recolhem ovos nas fazendas

Ponho em todas as palavras

uma alegria serena

porque me fazem grandes coisas,

porque delas e por elas e para elas

também vivo

e sem cessar me maravilho (PERSONA, 2009, p. 15).

O Tempo Comum é um mistério e ele só existe quando se transforma em linguagem, lembrando que a epístola aos Romanos fala da salvação pelo Cristianismo. E, dessa forma, ela mistura um assunto elevado, místico, com algo banal que é recolher os “ovos nas fazendas”: o sagrado está no detalhe, da mesma maneira que a poesia pode estar no trivial, e ela já esteve, em outro momento, com a poesia pastoril, por exemplo.

O ovo é um símbolo de vida, de crescimento, como atesta o *Dicionário de Símbolos*:

O ovo, considerado como aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo. O nascimento do mundo a partir de um ovo é uma idéia comum a celtas, gregos, egípcios, fenícios, cananeus, tibetanos, hindus, vietnamitas, chineses, japoneses, às populações da Sibéria e da Indonésia e a muitas outras ainda. O processo de manifestação possui entretanto, diversos aspectos: o ovo de *ser pente*

céltico, figurado pelo ouriço-do-mar fóssil, o ovo cuspidor pelo Kneph egípcio, e até pelo dragão chinês, representam a produção da manifestação pelo Verbo Outras vezes, o Homem primordial nasce de um ovo: é o caso de Prajapati, de Panku. Outros heróis chineses nascem mais tarde de ovos fecundados pelo Sol, ou do fato de suas mães terem ingerido ovos de pássaros. Com maior frequência ainda, o ovo cósmico, nascido das águas primordiais, chocado na sua superfície (pela gansa Hamsa, da qual se diz, na Índia, que é o Espírito, o *Sopro* divino), separa-se em duas metades para dar nascimento ao Céu e a Terra: é a polarização do Andrógino. Assim o Brahmanda hindu se divide em duas semi-esferas de ouro e prata; do ovo de Leda nascem os dois Dióscuros, possuindo cada um seu ornato de cabeça hemisférico; o yin-yang chinês, polarização da Unidade primordial, apresenta um símbolo idêntico em suas duas metades preta e branca. O ovo primordial do Xintô se divide, da mesma forma, em uma metade leve (o Céu) e uma metade densa (a Terra). Ibn al-Walid figura, de modo bastante similar, a Terra, densa como a gema do ovo *coagulada*, o Céu. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 672).

Desse modo, o eu-lírico se vale da coleta de ovos para cantar as boas-novas, uma vez que esse é o sentido do evangelho, proclamar uma nova vida. E, aparentemente, o poema de Pessoa flerta com esse renascimento de uma forma trivial, costumeira, quando ela está alcançando o seu signo ao universal.

Em termos estruturais, o verso é livre; todavia, o poema tem uma marca de aliterações com o som de *r* (erre) e *s* (esse), o erre com: *palavras, bem-aventurada, Romanos, alegria serena, recolhido, maravilha*. Esses sons remetem ao trabalho do artesão, como enunciado por Bosi (1977), que entalha, constrói.

Todavia, é no som do esse que está a beleza; com exceção de dois versos, os outros terminam nesse som: *palavras, fazendas, Romanos, cem cessar, coisas*. É um som sibilante, que esca-

pa por entre a língua e dentes, ensaiando uma espiral, é um som que desliza.

• DOS OBJETOS

Neste capítulo, a epígrafe é a seguinte: “Eu amo os objetos na medida em que eles não me amam. Clarice Lispector”. Destina-se a descrever poeticamente a relação do eu-lírico com os objetos, que podem ter o seguinte efeito: “Objetos e espaços visíveis e tangíveis são concebidos como *campo de mediação*. Neles se desenvolvem experiências sociais, culturais, sensoriais e afetivas” (FUKELMAN, 2015, p. 215).

Outrossim, o poema escolhido foi “Tinir de Louças”:

Esta manhã de 2005
é para aqueles que amam
qualquer instante vida
T.S. Eliot também amava
quando em 1915
em Oxford
na manhã à janela
começou a escrever:
‘há um tinir de louças de café’
Boa parte de outras experiências
encontro em mim
Tantos já sentiram o que sinto
e anotaram
De bom grado
sou desses que deixam prova
de xícaras, colheres e pires
Os grandes e profundos momentos
vão existindo
com seus variados abalos
para acordar quem esteja dormindo

Como não repetir nesta manhã
(noventa anos depois do poeta)
que há um tinir de louças de café?
Como não dizer que ainda soam aqueles sinos?
Como não dizer que a vida é
menos que um sopro
na permanência do azul? (PERSONA, 2009, p. 36).

Nesse poema, há uma referência direta ao poeta T.S. Eliot, a partir da relação com o tinir das louças de café, de forma que claramente há um incômodo do eu-lírico com essa atividade cotidiana, que está eternizada na poesia. As aliteraões em *r* e *s*, como no primeiro capítulo, reforçam essa ideia de tinir, como nos versos “sou desses que deixam prova/de xícaras, colheres e pires”.

Sobre essa menção a Eliot, é um caso de intertextualidade, a poeta escolhe alguém com o qual ela quer aproximar a leitura do seu texto:

Intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades lingüísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto com que ele dialoga. (FIORIN, 2008, p. 52-53).

O intertexto permite compreender a obra à luz do texto referente, e Eliot é lido como um *flâneur*; na análise do poema do Capítulo 3, isso ficará mais evidente.

Há uma permanência do fonema em *S*; quando o eu-lírico destaca “como não dizer que ainda soam aqueles sinos”, existem dois paralelos, que o trazem o eu-lírico para a vida, para o cultivo do pormenor. O sino de uma igreja é um convite para a cele-

bração, é um lembrete da liturgia, relacionado ao título do livro *Tempo Comum*.

O tinir das louças e os sinos produzem sons similares, eles despertam para a vida, por meio de um som trivial e até mesmo incômodo.

Ao associar a vida ao sopro, que é uma associação comum, mas dentro do campo fônico, ao pensar que a onomatopeia de sopro é um sibilado, também se pode notar que esse próprio som está próximo do significado da palavra.

• DOS LUGARES

Neste capítulo, a epígrafe é a seguinte: “Tem lugar onde é mais noite do que outros. João Guimarães Rosa”. É interessante, porque boa parte da fortuna crítica de Guimarães Rosa argumenta que os lugares, de seus contos, romances, são pertencentes unicamente à linguagem.

FLORENÇA, OUTONO

Meus passos (um dia)
Se desviaram da rotina
esse caminho que
de tão fácil
dá medo

E muito ao longe
fora do campo de minha língua
aos meus olhos se apegaram
algumas folhas de ouro claro
algumas folhas de ouro escuro

Florença, outono, encontro nobre,
dado o que estava exposto em ouro

Ali chegando
de algum lugar do mundo
tropecei desprevenida
numa fórmula melancólica
que estava por terra
em vasta medida
Tudo articulado
 num plano de sustentação passivo
 Quantas folhas amarelas
 em estado de repouso
 E até castanho-escuras
E até apodrecidas (PERSONA, 2009, p. 46).

Esse poema, que leva Florença no título, foi incluído no capítulo que se refere aos lugares; o olhar do eu-lírico se volta para as folhas do outono, que são folhas mortas, já caídas. Florença, que já tivera sua altivez, no Renascimento, pode também ser retratada pelas folhas: “Florença, outono, encontro nobre,/dado o que estava exposto em ouro [...]”.

Tem-se o interdiscurso, porque Florença é um enunciado, já que não é verbal, é o recurso imagético, o diálogo com o conhecimento de mundo do leitor:

[...] há, em Bakhtin, uma distinção entre texto e enunciado. Este é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada da materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de

signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.). (FIORIN, 2008, p. 52).

Não cabe mais ao poeta descrever só o belo; como um *flâneur*, o eu-lírico se volta para o detalhe:

Se a cidade é a paisagem do flâneur, a rua é sua moradia. É ela que ‘conduz o flanador a um tempo desaparecido’. Este não se alimenta apenas daquilo que lhe atinge o olhar, “com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos. (ABREU, 2004, p. 34).

E não só as folhas douradas são descritas, mas as castanho-escuras e apodrecidas, remetendo à ideia de fugacidade da vida, que reverbera por toda a obra.

O símbolo folha participa do simbolismo geral do reino vegetal. No Extremo Oriente, um dos símbolos da felicidade e da prosperidade. Um buquê ou ramo de folhas designa o conjunto de uma coletividade, unida numa ação coletiva e num pensamento comum. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 444).

Entretanto, trata-se de folhas (quase) apodrecidas, mostrando que esse ideal de felicidade sucumbiu, talvez o enunciado de que caem os poemas ávidos por clareza, pela perfeição, pelo grandioso. É o momento de cultivar, na poesia, a inutilidade.

• DOS SONHOS

Neste capítulo, Persona inicia novamente com uma epígrafe de Clarice Lispector: “O real eu atinjo através do sonho”, que pode estar associada ao aspecto onírico, como os sonhos da vigília.

O poema escolhido foi:

PEDAÇO DO TEMPO

E por último
(depois de todos)
este momento
tão sem forma e tom
De passagem
como o vento
que não vejo por dentro
que não vejo por fora
este momento
tão alheio à vida e à morte
Assemelha-se ao pólen
solto na floresta
este momento
pedaço do tempo
profundamente escondido
em todo lugar

Que trabalho
não posso apanhá-lo
com palavra alguma (PERSONA, 2009, p. 66).

Escolheu-se o último poema do livro para ser analisado; ele tem aliterações em *momento*, *tempo*, *dentro*, que é uma consoante bilabial, com o som mais internalizado. E o eu-lírico relata a impossibilidade de concretizar em palavras, por isso que é tal como o vento, e como o pólen, que não é exatamente invisível, e pode ser símbolo da produção.

Embora frutífero como um pólen, o trabalho poético é difícil de apanhar com palavras, mas está “solto na floresta [...] profundamente escondido”, ou seja, pode estar em todos os lugares, oculto, a postos do fazer poético; assim, esse verso que dialoga com toda a obra aqui estudada.

• CONCLUSÃO

Por meio da simplicidade, do olhar para o pequeno, microcosmização, como Magro e Silva (2018) nomeiam, a autora Lucinda Persona dialoga com a tradição literária ocidental. Mesmo que toda obra seja dialógica, buscou-se observar esse movimento de diálogo, para identificar a obra dentro de um sistema.

Candido (2000, p. 23) definiu as relações de sistema literário como:

Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.

Em suma, Persona (2009) busca, por meio da celebração do comum, demonstrar um profundo diálogo com o cânone literário e, dessa forma, transpor os limites de poeta mato-grossense.

• REFERÊNCIAS

ABREU, Jean Luiz Neves. O flâneur e a cidade na literatura brasileira: proposta de uma leitura benjaminiana. **Mneme**: revista de Humanidades, v. 5, n. 10, abr./jun. 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem. 8. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

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

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CARVALHO, Maria Fernanda da Silva. **A inutilidade na poesia de Manoel de Barros**: silêncios iluminados ou do olvido à voz. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. 116 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FUKELMAN, Clarisse. **Objetos**: cultura material em Clarice Lispector. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. 215 fl.

MAGRO, Sinara Dal; SILVA, Rosana Rodrigues da. A contemplação dos pequenos seres na poética de Lucinda Persona. **Revista Caletrosópio**, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2018.

PERSONA, Lucinda. **Tempo Comum**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A Queiroz; Publifolha, 2000.

TEMPESTA, Orani João. **O significado do tempo comum**. Arquivo. jan. 2016. Disponível em: <http://arqrio.org/formacao/detalhes/1044/o-significado-do-tempo-comum>. Acesso em: 15 nov. 2021.

A NARRADORA -CLOWN EM HERANÇA, DE HILDA MAGALHÃES

Gislei Martins de Souza Oliveira

*“Como se vozes humanas enfim cantassem
a capacidade de prazer que era secreta
em mim. Carnaval era meu, meu.”
(Clarice Lispector, 1998)*

a
u
L
E
B
S
g.
a

e
N
R
g.



Contemplamos o estudo do romance *Herança*, publicado em 1992 pela romancista, historiadora e crítica literária Hilda Magalhães, que, segundo nossa perspectiva, traz em seu bojo o questionamento sobre a linguagem e, acima de tudo, o lugar do escritor no cenário de seu tempo. Trata-se de uma obra bastante intrigante que apresenta como pano de fundo a técnica do desfile carnavalesco a fim de estruturar sua composição narrativa. Assim, acreditamos que a figura do criador/escritor literário ganha uma nova acepção no momento em que Magalhães a assemelha ao multifacetado protagonismo exercido pelos diversos elementos constituintes do espetáculo carnavalesco, a saber: Comissão de frente; Mestre-sala e Porta-bandeira; Baianas; Bateria; Puxador; Passistas; Velha Guarda; Ala; carnavalescos; Samba-enredo; enredo; fantasias; e alegorias. Observamos ainda que o romance da autora mato-grossense se orchestra em treze blocos, tal qual os componentes do desfile de samba, que se diversificam pela temática.¹

Célia Maria Reis (2008) foi uma das primeiras estudiosas a aprofundar o olhar sobre o romance de Hilda Magalhães em um cenário no qual os critérios de definição do cânone precisavam ser revitalizados no intuito de abarcar a diversidade que constitui o ser da linguagem que atravessa a formação do nosso povo. No argumento de Reis, *Herança* (1992) propõe uma reflexão sobre o conceito de arte moderna:

¹ É notória a assimetria entre os treze elementos que formam a apresentação de uma escola de samba e os blocos que constituem a obra *Herança* (1992). Hilda Magalhães mescla um rol de referências intertextuais não apenas no decorrer da obra, como também nos títulos que formatam cada bloco/capítulo, tais como: “Bloco I - Ô abre alas que eu quero passar” constitui o refrão da marchinha carnavalesca criada por Chiquinha Gonzaga em 1899 e que foi considerado o hino representativo desta festividade no Brasil; “Bloco V - Salve, lindo pendão da esperança”, que se reporta à nacionalidade presente no hino da bandeira brasileira; “Bloco VI - O que é que a baiana tem” faz referência à canção de Dorival Caymmi, gravada por Carmen Miranda para o filme *Banana da Terra* de 1939; dentre outras.

Em face disso, cria personagens que provocam a dialética entre estruturas vigentes degradadas, incapazes de concretizar os ideais, os conceitos que prega, e um olhar para novas estruturas, ainda em estado de fervura, às quais eles se acham vinculados. Daí emerge uma ironia refinada, que propõe e ultrapassa o ponto de vista dos personagens, como a discussão, arrolada na narrativa, que trata das condições de criação e valorização de literatura, a inventividade e a opção vigilante, literatura e não-literatura, articulação entre ato estético e ato humano. (REIS, 2008, p. 1).

O ponto de vista construído por Reis tem ressonância no prefácio à primeira edição de *Herança*, escrito em 1991 por Maria Lucia Poggi de Aragão. Nele, encontramos diversas analogias do romance de Magalhães com a Antiguidade Clássica Ocidental dando ênfase ao questionamento segundo o qual a narradora de *Herança* se transmutaria nas figuras míticas de Sísifo ou de Pandora. Não sabemos exatamente se há uma resposta para essa pergunta, mas, *a priori*, podemos considerar quão profundo vai se tornando o amálgama entre identidades fragmentadas que, em coro carnavalesco, trazem à tona a dimensão multifacetada da obra desta autora mato-grossense.

Outro trabalho que relaciona *Herança* ao universo mitológico trata-se da dissertação de mestrado defendida em 2007 por Cláudia Lúcia Landgraf Pereira Valério da Silva. A pesquisadora analisa o mito da harmonia dos plurais na obra de Magalhães com o fito de evidenciar como o carnaval, em seu formato ritualístico, possibilita a metamorfose de elementos díspares na unicidade do samba. Sendo assim, uma das características mais marcantes do carnaval seria a confluência dos múltiplos traços culturais do povo brasileiro durante o perfilar das escolas no sambódromo. Nesse sentido, Silva (2007) se apoia no conceito bakhti-

niano de carnavalização para estabelecer o modo pelo qual a obra de Magalhães almeja elucidar as vozes contrastantes que se harmonizam na trama romanesca.

De fato, o carnaval constitui uma arena de disputas pelo poder na qual vários sujeitos buscam seu “lugar ao sol”. Para Luiz Felipe Ferreira (2005), o carnaval possui uma estrutura composta pelas redes de relação entre os sujeitos e os objetos representativos da festividade. Assim sendo, o autor pondera sobre a organização carnavalesca que, no seu argumento, “[...] gera ininterruptamente (em graus diferentes, de acordo com o caso) incertezas, ambivalências, transgressões e resistências e, portanto, uma contínua renovação” (FERREIRA, 2005, p. 22). Propondo uma retomada histórica, Ferreira aponta a existência do diálogo entre as manifestações de cunho popular e a cultura da elite dominante, já que o carnaval constitui uma festa que amalgama as diversas classes sociais, mesmo que ainda haja um distanciamento entre elas.

Nesse tocante, propomos a seguinte indagação: o que seria, por sua vez, o carnaval se não a transmutação do eu em Alteridade completa? O imaginário do carnaval construído ao longo da história, principalmente no Brasil, traz a ideia de subversão, já que possibilita ao sujeito se libertar das amarras da vida cotidiana e experimentar outra identidade a partir do ato de se fantasiar. Muitos veem a festividade como algo profanador, numa espécie de retomada do mito de Dionísio. O riso e a irreverência presentes no carnaval trazem a convivência dos opostos: eu e Alteridade, realidade e fantasia, coletivo e individual, entre outros. Nesse sentido, verticalizamos *Herança*, de Hilda Magalhães, a fim de compreender de que modo a incorporação do carnaval à estrutura romanesca é construída por meio da ambivalência presente no foco narrativo. Acreditamos que a narradora da referida obra as-

sume o paradoxo constitutivo tanto do espetáculo carnavalesco, como também da principal figura protagonista do palco circense, a saber, o *clown*.

Já no primeiro bloco, intitulado “Área de concentração”, temos a imagem do escritor Machado de Assis que aparece em sonho querendo estrangular a personagem alcunhada de novo poeta. Bastante inusitada, a cena vai se desenhando na oposição entre o novo e o velho poeta. Enquanto ao primeiro “pesam-lhe os livros que não escreveu” (MAGALHÃES, 1992, p. 21), ao outro “os livros que escreveu, os prêmios que ganhou” (MAGALHÃES, 1992, p. 22). Para essa balança não há equilíbrio, pois vemos que a narradora constrói uma teia discursiva na qual a oposição entre as duas concepções de poeta vai se tornando cada vez mais discrepante.

Ao velho poeta, o tema do reconhecimento vem à tona, mas somente quando já não mais conseguir levantar-se da cama: “Mais tarde ainda, quando estiver inerte, os olhos fechados, não poderá haver mais nenhuma tentativa de poesia. Então os jornais anunciarão numa coluna de miúdos mais uma vaga de imortal na Academia” (MAGALHÃES, 1992, p. 27). Sendo assim, a condição atemporal da literatura também é trazida como representação da historicidade que acompanha o posicionamento do escritor acerca do exercício da profissão na sociedade de seu tempo. O poeta, ser à margem da sociedade, mesmo debatendo temas relevantes para o entendimento da condição humana, não tem vez ou voz e somente ganha reconhecimento quando o passado se torna ruínas.

Labor poético e dom também constituem um paradoxo a ser compreendido na figura do novo poeta: “O poeta aproveita para fechar as cortinas. Sente fome. Por isso pega o saco de versos e vai ao açougue e oferece dois quilos de poesia por um pedaço de

língua” (MAGALHÃES, 1992, p. 28). O intercâmbio, além de enfatizar a indigência do artista na sociedade, ainda aponta para a função mercadológica da arte que rebaixa o deleite poético ao mero entretenimento. Se outrora o dom era visto como fator de criação, agora a atividade poética traz o esmero e a argúcia do poeta na composição de seu *corpus* de trabalho. Essa discussão desemboca na imagem do indivíduo que diante do marasmo da televisão tem sua vida interrompida pelo perfilar das escolas de samba:

[...] E eu, por causa da mudez dos poetas e atendendo ao anúncio de precisa-se de narrador que saiba dançar a dança, que saiba cantar o canto [...], desde agora, em terra de tempos difíceis me faço Pandora e, na redondez da noite, faço-me rainha e, rainha, dona da festa: É preciso que todos venham.

A grande Avenida encantada é o convite. Precisamos festejar! (MAGALHÃES, 1992, p. 30).

Dissipando o abismo existente entre o velho e o novo poeta surge uma terceira margem, Pandora, que, em oposição ao imaginário mitológico tradicional, traz felicidade e diversão ao povo em contraste a um real marcado pela opressão e silenciamentos dos indivíduos. Uma figura que, por sua vez, adquire um caráter ambivalente e é relacionada pela narradora do romance *Herança* com outra personagem da mitologia, a saber, Sísifo. Aqui também a sentença não se refere àquela apregoada pela cultura grega, mas sim pela condenação ao prazer e alegria, como observamos na epígrafe desse primeiro capítulo do romance: “Mas a festa [...]. Contagante, transforma todos os que dele se aproximam em verdadeiros foliões” (MAGALHÃES, 1992, p. 16). Outros seres mitológicos são mencionados em um misto de mascara-

mento e transmutação identitária que revela o foco narrativo dual assumido pela narradora no decorrer de *Herança*.

Tal dualidade encontra-se não somente na figura da narradora, como também na ação mesma do romance que glosa os caracteres díspares do carnaval, permitindo ao sujeito experimentar a Alteridade sem deixar de ser si mesmo. Assim, acontece com a personagem Bárbara, que busca vestir sua fantasia carnavalesca de “folha-de-bananeira com bananas” enquanto uma criança ressona em um barraco de favela. Até chegar ao ponto de ônibus, várias referências são feitas às situações inusitadas que acontecem na favela durante a festividade:

Passam rapidamente perto do barraco-sede da Associação do Morro, a sua vizinha morta a facadas, isso ela viu, ouviu, mês passado. [...] No ponto de ônibus há uma grande algazarra. Uma baiana segura a sua saia como uma noiva, alegre, feliz. Uma jaca gigantesca palita os dentes. O ônibus multicolor fauna-flora chega em alarido efusivo de cores multimil-fauniflórios. Bárbara-banana e Preto-cabeça-de-onça entram e sentam-se à frente de dois enormes palitos de fósforo, um virgem, o outro já incendiando. (MAGALHÃES, 1992, p. 32).

A miséria retratada na cena contrasta com a alegria de Bárbara e de seu parceiro que, por sua vez, vai se estender às personagens da favela, como também às que estão a caminho da Avenida. O cotidiano cruel e aterrorizante em que vivem os habitantes do Morro vai ser metamorfoseado com o efeito de banalização da felicidade oriunda do carnaval. A narradora, portanto, se acerca da materialidade narrativa e torna-se sujeito do processo de escrita quando transubstancia a realidade com a fantasia. O mágico emana dos estrondos e da algazarra da es-

cola de samba durante sua apresentação no desfile carnavalesco: “E, como um milagre, a escola toda irrompe lá no início da avenida e o mito se refaz. Porque é tempo de emoção” (MAGALHÃES, 1992, p. 35).

O capítulo seguinte recebe o título de “Bloco I – Ô abre alas que eu quero passar” e apresenta uma epígrafe que trata sobre a definição do enredo de uma escola de samba. Há, ainda, a prévia do que acontece nas arquibancadas do sambódromo, o que mostra um olhar da narradora que se lança para fora da narrativa. O espectador, ou mesmo leitor, também participa dos festejos e todo o processo de metamorfose causado pela festividade carnavalesca. Aqui a trama ganha uma outra roupagem que trabalha com um viés memorialístico, pois faz o retorno ao passado da personagem Cinti brincando com seu papagaio Rabicó.

Observamos o diálogo com a tradição literária no momento em que vem à cena uma conversa de Cinti com o avô como se fosse a Chapeuzinho Vermelho com o lobo mau. Mais uma vez observamos o diapasão narrativo quando o avô implora para comer o papagaio, já que tinha fome e, inclusive, havia comido o gato Goteira. O colóquio entre a neta e o velhinho é bastante interessante e mostra a insistência deste: “Então mato o bichinho e cozinho com mandioca, minha netinha...” (MAGALHÃES, 1992, p. 41). Em meio a orações, o profano aparece com a definição do que seria a festa:

Entrevista popular. O que é a festa?

– ‘É uma festa popular que reúne todo tipo de raça; é uma mistura de raças’.

– ‘É uma festa popular onde todos se divertem sem distinção’.

– ‘É uma festa pra todo mundo se divertir: branco, preto, pobre, rico, moço, todo mundo’.

Sandra-Madalena, tonta em seu rodopio, tentando se situar, segura com força os dois bastões de aço que lhe servem de hastes. Cinti repetia o pedido:
– Quero fazer xixi... (MAGALHÃES, 1992, p. 43).

O processo de mascaramento típico da confraternização carnavalesca, empregado pela narradora de Magalhães para transmutar o cotidiano caótico em festa, pode ser relacionado ao método de caricatura próprio do teatro circense e que constitui a figura do *clown*. De acordo com Vilma Arêas (2005), a recorrência à tópica do *clown*, e consequentemente do circo, na literatura é histórica, salientando que desde Musset até Flaubert, Jarry, Joyce, Picasso, etc., foi utilizada a fim de demarcar o lugar do artista na sociedade. Para a autora, o circo tem sua origem no universo da pobreza e situa seus primórdios no teatro medieval italiano com a *commedia dell'arte*, como também à imagem do “Arriliquim”. Arêas evoca ainda que o traço basilar da figura do *clown* consiste na sua ambiguidade que seria extensiva ao próprio espaço do circo. A ação de fracassar, que está sempre presente na imagem do *clown*, permite uma reflexão profunda sobre a natureza humana e a busca ininterrupta pela felicidade. Assim, a figura ambivalente do *clown*, ao misturar o trágico e o cômico do fracasso, permite apreender que a felicidade pode ser encontrada também em situações negativas.

No fragmento acima do romance em estudo, observamos que há uma tentativa de definir o que viria a ser o carnaval na medida em que realça a pluralidade sociocultural presente na confraternização. A partir desse momento, a trama ganha caracteres oníricos ao mesclar a história em que Cinti, Sandra e Luíza tentam fugir de casa e atravessam uma estradinha sem fim, como também passam agachadas por um curral. As personagens ad-

quirem certa indistinção e a narradora enfatiza: “o mito se refaz” (MAGALHÃES, 1992, p. 44). Nessa empreitada, elas acabam retornando ao lugar de origem e outras figuras aparecem enredadas como em uma aparição: “O asfalto, o cãozinho, o lobo, Rabicó, o gadame, aquele homem-onça, aquelas pessoas bicho-árvores ulalando” (MAGALHÃES, 1992, p. 45). Além dessas, outra personagem que ressurge é o velho poeta e por ele Sandra samba e festeja.

O segundo bloco intitula-se “Onde está meu tamborim?” e compõe-se de duas epígrafes. A primeira, refere-se à descrição da bateria enquanto a outra cita os nomes de cada sujeito com seu instrumento. Esse capítulo trata da história de Nice, uma bailarina que se atrapalha com os preparativos para a sua apresentação. A todo o instante, essa personagem procura por suas sapatilhas sem encontrá-las, o que causa maior desconforto para ela. A demora para o início do balé coaduna com a reflexão que ela faz sobre o amor por Raul. Assim, fica evidente também a menção ao clássico do balé mundial “O lago dos Cisnes”, que foi estreado pelo teatro Bolshoi em 1877, na Rússia. Mais uma vez é possível evidenciar o diálogo que a narradora procura estabelecer com a tradição numa tentativa de alçar o romance a um patamar mais elevado.

Acreditamos que Magalhães recorra a uma vasta gama de procedimentos narrativos no intuito de evidenciar o novo lugar que a literatura produzida em Mato Grosso assumiu a partir do século XX com a expansão econômica e a integração efetiva do estado às demais regiões brasileiras. Em *Literatura e poder em Mato Grosso* (2002), Magalhães investiga as relações de poder registradas na literatura do nosso estado na tentativa de elucidar o itinerário que levou à consolidação dessa manifestação cultural. Sendo assim, a autora sinaliza de que modo o surgimento de

grêmios literários e jornais no começo do século XX foi crucial para promover o debate em torno da literatura.

Além disso, a pesquisadora destaca como, a partir de 1950, Mato Grosso foi inserido nos programas de ocupação do centro-norte do país que, implementados pelo governo de Getúlio Vargas, recebeu grande contingente de migrantes. Com isso, não apenas os centros urbanos se expandiram, como também aumentou o número de escolas e universidades. Um ponto delineado por Magalhães (2002) nessa obra refere-se ao desconhecimento da comunidade acadêmica em relação à produção literária do estado. Por mais que essa realidade esteja ultrapassada nos dias atuais, já que as universidades (Unemat e UFMT) e o Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT) trabalharam para reverter esse quadro, observamos que o conhecimento da literatura produzida em Mato Grosso ainda está restrito a uma parcela da população que se compõe de estudantes e universitários.

Magalhães, portanto, além de ser referência na construção de um repertório de crítica literária no estado, ainda buscou fazer com que sua produção romanesca, mais especificamente com a obra *Herança*, pudesse contribuir para o enriquecimento das novas tendências de escrita na modernidade. Por esse motivo, podemos dizer que a autora não buscou tratar apenas de assuntos limitados à região mato-grossense, mas principalmente de uma tópica quase universal: a subjetividade fragmentária que emana do carnaval. Isso explica, ainda, o título da obra que mostra como a nossa literatura também se insere no patrimônio nacional e que, por sua vez, precisa ser perpetuada pelas gerações vindouras.

Nesse sentido, o terceiro bloco, denominado “Desenredo”, traz a personagem Luíza com os seus conflitos cotidianos, bem como outras figuras desconhecidas do leitor: tio Agenor, Paulo,

Iracema e Gigi. Todas as cenas são intercaladas com as imagens alegóricas do carnaval com seus foliões. A vida monótona tem a possibilidade de ser transformada com a alegria trazida pela festa e, assim, Luíza tenta escapar dos próprios pensamentos: “Mas, apesar de tudo, essa sequência de coisas fatais tinha uma alegria clara, suave e sublime. Viver é assim. E pagamos com a vida, a aventura de viver” (MAGALHÃES, 1992, p. 60). Muitas são as reflexões feitas por ela até o porvir com a narração do nascimento de Iracema, o que enfatiza não somente uma perspectiva genealógica, como também realça a importância da fantasia para escapar aos percalços da vida.

O próximo capítulo traz a figura de Beatriz, que encontra ressonância na personagem de nome homônimo da obra *A Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri no século XIV. A Beatriz de *Herança* (1992) também encontra em seu caminho admiradores de toda sorte, que são denominados pela narradora como Virgílios. Aqui a narradora encena a epifania de Beatriz com os seus questionamentos sobre as ações dessa personagem. A passagem final é tão enigmática quanto a própria Beatriz, que se tornará protagonista de si mesma ao deixar o poeta em estado contemplativo: “Beatriz não o ouve. A coroa de doze estrelas, a serpente sob os pés, o talhe de esfígie, mulher-mármore, mártir-mãe. A avenida escorre por todos os lados” (MAGALHÃES, 1992, p. 68). Mais uma vez, um elemento da festividade carnavalesca aparece com o objetivo de dinamizar a narrativa.

Os recursos narrativos empregados em *Herança* (1992) muito contribuem para o entendimento de que a narradora tematiza ainda a própria ideia de produção ficcional e, consequentemente, a crise do ato criativo instaurada na literatura moderna. Para tanto, retomamos o pensamento de Theodor Adorno (2003), que trata a respeito da posição do narrador no romance contem-

porâneo. O autor acredita que o foco narrativo do romance tradicional sofreu uma transformação profunda que teve como marco o surgimento da imprensa e os meios da indústria cultural, sobretudo o cinema. Adorno também compactua com a perspectiva benjaminiana de que a perda da experiência na modernidade resultou na desintegração da identidade e, portanto, da narração de um mundo administrado por uma voz diegética. Desse modo, as novas formas de narrar criadas por autores como Joyce, Kafka, Proust, dentre outros, apagaram a ilusão de realidade e renunciaram às convenções da representação.

Com isso, vemos que a própria narradora de *Herança* (1992) tem consciência disso ao sempre retomar a figura do poeta ou, até mesmo, do escritor: “O escritor bate palmas para as suas crianças, fora ou dentro de uma folha de papel” (MAGALHÃES, 1992, p. 74). A narradora delega a todo o instante o ato narrativo nas mãos do leitor que precisa construir por si só seu percurso interpretativo, a fim de unir os diversos estilos entrelaçados no romance da escritora mato-grossense. Nesse processo de leitura também é preciso mobilizar diferentes fios memorialísticos não apenas da história de Mato Grosso, mas principalmente da nacional. Isso pode ser visto na referência aos processos migratórios no momento em que a narradora retoma a infância da personagem Jovelino na cidade de Santa Mônica, Paraná. Essa referência encontra-se no bloco quinto, que se intitula “Salve, lindo pendão da esperança”, no qual a epígrafe mais uma vez descreve duas figuras da festividade carnavalesca, a porta-bandeira e o mestre-sala.

Contudo, a porta-bandeira da história narrada nesse capítulo é um homem chamado Jovelino, que na escola primária sofre com os castigos e opressões da professora e colegas. Sandra também surge com tanto medo de ser repreendida pela diretora a

ponto de nem “poder ao menos respirar” (MAGALHÃES, 1992, p. 75). Em contraste com essa espécie de ditadura disciplinar, o carnaval finaliza o capítulo, a fim de propiciar um escape a esse massacrante cotidiano. Aqui a liberdade torna-se signo e a porta-bandeira reluz na avenida:

A coroa de esmeraldas, o rico vestido em cíntila de ouro e diamantes, a porta-bandeira deslizando no meio da avenida, bailarina de caixa de música, a bandeira desfraldando livre e soberana, de vez em quando batendo de leve e muito rápido no rosto do contra-mestre: tap... tap... tap... (MAGALHÃES, 1992, p. 79).

Musicalidade, sons e estampidos ressonam da obra de Magalhães em um misto narrativo que também congrega: folguedos populares (como o Caruru de Cosme e Damião encontrado no capítulo sexto); referências literárias nacionais (Machado de Assis no bloco nono; Mário de Andrade, no décimo); e, ainda, acontecimentos históricos (a copa de 90 presente no nono capítulo). Esses são apenas exemplos de pluralidade ficcional construída em *Herança* que irão desembocar na mescla de narrativa e escrita poética configurada no bloco décimo, no qual a narradora projeta diversos poemas com conteúdos e estilos diversificados. A dicotomia entre o velho e o novo poeta vai ser retomada no capítulo onze, intitulado “Poeta em bronze”:

O novo poeta, enfastiado, vira-se para trás e cospe na cidade, no escuro, como se quisesse mudar de página. O velho poeta levanta-se trêmulo, os dedos apertando até não mais poderem a sua bengala, o rosto convulsionado, os olhos turvos. A estátua. O velho poeta, com um nó na garganta, observa aqueles pés enormes, tinha-os feito mesmo tão grandes assim? (MAGALHÃES, 1992, p. 237).

Esse fragmento é bastante significativo do processo de transição que ocorreu no bojo da formação da literatura em Mato Grosso que, nas palavras de Franceli Aparecida da Silva Mello (2003), foi marcado por forças progressistas e conservadoras. Isso porque, conforme aponta a pesquisadora, não houve uma política de fomento e incentivo às artes literárias no estado, que ainda se debatem com a deficiência dos meios de publicação. Em outra abordagem crítica, Hilda Magalhães (2001) aponta que houve um atraso, por assim dizer, para a introdução de novos estilos de escrita, como o Modernismo, por exemplo, que até meados dos anos 50 não havia sido incorporado por muitos intelectuais da região. Então, percebemos que a obra *Herança*, de algum modo, resgata uma problemática que esteve no bojo do debate em torno da produção literária em Mato Grosso.

O décimo segundo capítulo do romance de Magalhães traz a marchinha de carnaval “Ô abre alas que eu quero passar” e, ainda, uma advertência ao leitor para que seja cantada: “O leitor deve imaginar um grande coro, a voz uníssona e uma grande praça celestial da paz, em paz” (MAGALHÃES, 1992, p. 243). O efeito dialógico com o leitor mostra-nos uma posição paternalista da narradora, que mais uma vez se mascara para encenar um foco narrativo múltiplo. Já o último bloco, “Gente em apoteose”, retoma a querela entre o velho e o novo poeta que, conjuntamente, irão restaurar o mito dos plurais:

O fim da alegoria é o começo da emoção. A festa vai começar nas horas redondas do tempo. Confraternização de aprendizes. E as pessoas se abraçam, Luíza, Ulisses, Beatriz, Iracema, Moacir, Capitu, Lóri, dianas, apolos, júpiteres, primeira vez se vendo, chineses renascidos em vitória. Na noite estranha, surreal quanto a própria terra, a harmonia

dos plurais. Festejar é o destino de todos. O canto, a felicidade, é o nosso fim. (MAGALHÃES, 1992, p. 252).

O discurso final da narradora pretende, portanto, celebrar a literatura de modo a resgatar a identidade brasileira, a fim de inserir a própria obra no cenário nacional, conjugando personagens exponenciais da literatura do país. O desejo de integração perpassa a história da literatura brasileira desde a proclamação da Independência, quando urgiu a necessidade de apagamento dos conflitos oriundos da colonização. Nessa reconstrução do passado, a tradição e cultura foram reinventadas como bem o faz Magalhães na obra *Herança*. Devemos ressaltar, desse modo, a constante intervenção do “outro” tanto para a construção do ser mato-grossense, quanto para realizar essa inserção do estado ao conjunto do país.

Nesse tocante, Olga Maria Castrillon-Mendes (2020) afirma que a literatura produzida por Visconde de Taunay (1843-1899) teve papel crucial para o processo de constituição da nação, inclusive na forma particular como Mato Grosso influenciou a ficção brasileira:

Em meio aos mecanismos históricos de circulação externa, Mato Grosso contribuía para legitimar um discurso *sobre* o Brasil, desta feita, o Brasil mais interior, de certa forma desconhecido e vilipendiado, ora determinando a história desses processos, ora mostrando os apagamentos da memória existente. Um complexo de formação, vinculado à tradição herdada que remonta há séculos de entradas, bandeiras, aprisionamento e submissão de índios e negros, ocupação e devastação de terras, olhares estrangeiros de viajantes de todas as partes do mundo, criando estereótipos e (pre)conceitos. (CASTRILLON-MENDES, 2020, p. 166).

Sendo assim, relacionamos o argumento acima com o modo pelo qual Magalhães estrutura a matéria de composição do romance *Herança* (1992), trazendo luz à universalidade de conceitos mobilizados pela imagética carnavalesca e que atuam na construção dos sentidos envoltos na identidade do ser mato-grossense. Ao assumir diversas posições no discurso literário, a narradora desterritorializa o imaginário localista do estado ao introduzir a tópica da identidade voltada a elementos (mascaramento, mistura, felicidade, tristeza, etc.) que tocam o ser humano de um modo geral. De modo bastante particular, observamos como a narradora carrega em si a ambiguidade presente na figura do *clown*, revelando uma subjetividade fragmentada em virtude de seu modo de trabalhar a matéria narrada, a saber, a construção do próprio romance. Com esse recurso, a narradora transita entre diversos temas que, de uma forma ou de outra, estão atrelados à temática maior que seria a diversidade cultural que circunda a identidade brasileira, como também o lugar do escritor na sociedade.

• REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARÊAS, Vilma. O sexo dos clowns. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 104, 1991. Disponível em: <https://lfilipe.tripod.com/Vilma3.html>. Acesso em: 23 fev. 2022.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. **Matogrossismo**: questionamentos em percursos identitários. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

FERREIRA, Luiz Felipe. **Inventando Carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LISPECTOR, Clarice. Restos de Carnaval. In: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGALHÃES, Hilda G. D. **Herança**. Goiânia: Gráfica de Goiás, Cerne, 1992.

MAGALHÃES, Hilda G. D. **História da literatura de Mato Grosso**: século XX. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MAGALHÃES, Hilda G. D. **Literatura e poder em Mato Grosso**. Brasília: Ministério da Integração Nacional / Universidade de Brasília, 2002.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva. Elementos para uma história da literatura em Mato Grosso. **Polifonia**, Cuiabá: EdUFMT, n. 6, p. 19-31, 2003.

A METÁFORA ARBÓREA E A BUSCA PELA ANCESTRALIDADE NA POESIA DE LUCIENE CARVALHO E CONCEIÇÃO LIMA

*Maria Cleunice Fantinati da Silva
Elisabeth Battista*

a
u
L
E
B
S
g.
a

e
N
R
g.



• BREVE HISTÓRICO DA ESCRITA FEMININA EM MATO GROSSO

Ao nos voltarmos para a poesia de autoria da mulher ainda pouco explorada nos países de língua portuguesa verificamos que, no tocante à literatura brasileira produzida em Mato Grosso, várias mulheres contribuíram com a produção literária, como Arlinda Morbeck, considerada por Hilda Magalhães a primeira poetisa dos Estados de Mato Grosso¹. Segundo Walnice Vilalva (2017, p. 1), “o novo cenário artístico-cultural se faz nesse período, destacando-se escritores como Marilza Ribeiro, Tereza Albuês, Hilda Gomes, [...]”. Na contemporaneidade destacam-se poetisas como Lucinda Persona, Marta Cocco e Luciene Carvalho, dentre outras.

Nos países africanos de língua portuguesa, a literatura assume o papel de denúncia e busca pela liberdade. A poesia dá voz a esses vultos que foram apagados pela história escrita pelo colonizador. Na poesia feminina nomes como de Noémia Sousa, poeta moçambicana; Paula Tavares, angolana; Chimamanda Ngozi Adichie, poeta nigeriana e as poetisas santomenses Alda Espírito Santo, Manuela Margarido e Conceição Lima, cada uma em seu momento, são vozes femininas que anunciam por meio da literatura seus posicionamentos.

Para muitos, e até mesmo alguns estudiosos da literatura, a poesia é considerada como um gênero um tanto polêmico. O grande problema é que a noção de poesia ainda está ligada aos sonetos produzidos por autores homens que já morreram. Não que os sonetos devam ser desmerecidos, e muito menos o fato de ser produzidos por homens. O problema está em pensar que a

¹ Na altura em que a autora brasileira produziu seus poemas inaugurais, o estado de Mato Grosso ainda não era dividido. Este fato só ocorreu em 1977.

poesia morreu com eles e que não possa adquirir novas formas, como agora, outras vozes com a contribuição da escrita feminina.

- **A METÁFORA POÉTICA EM *PORTO* (2006), DE LUCIENE CARVALHO**

A produção poética de Luciene Carvalho, autora brasileira que produz literatura em Mato Grosso, inicia-se a partir de 1994 e, exatamente por pertencer à geração contemporânea da literatura brasileira, suas produções ainda carecem de estudos críticos quanto ao lugar que ocupam no cenário literário e qual o valor estético de sua poesia. A poeta sempre teve como inspiração temática a região mato-grossense e esteve envolvida no processo cultural do estado. Nesse sentido, pretende-se contribuir para o preenchimento de lacunas existentes sobre a escrita da mulher na região.

Porto (2006)² foi publicado pelo Instituto Usina em dois idiomas, português e espanhol. A primeira parte do livro escrito na língua portuguesa é composta por vinte poemas e vinte imagens fotográficas. Vale ressaltar que as imagens sempre antecedem os poemas. O livro encanta também pelas imagens fotográficas, que nos apresenta a cultura, a história e o espaço, ou seja, imagens relacionadas aos temas das poesias se entrelaçam. Na combinação entre a voz poética de Luciane e as fotografias de Romulo Fraga é possível rememorar, viver no passado estando no presente, e imaginar o futuro, segundo Bertúlio:

Esta iconografia poética do Porto, é lampejo de imagens cotidianas subtraídas das retinas, do olhar e do coração apai-

² Será utilizada, neste estudo, a segunda edição do livro, visto que a primeira edição foi publicada em 2005. Na segunda edição, o livro foi publicado em português e espanhol. A tradução para o espanhol foi de Adriana Gonçalves e foi adotada por escolas do Chile.

xonado de Luciene Carvalho. O povo do Porto continua sendo povo, que das suas memórias e “dia-a-dia”, fazem uma projectação do imaginário rumo ao tempo futuro. [...]. (CARVALHO, 2006, p. 17).

A memória poética expressa em *Porto* (2005) o desejo de reconstituir parte de sua identidade. Logo após a página destinada à ficha catalográfica encontra-se a página com créditos da equipe de produção do livro. E, no verso dessa página, destaca-se a imagem de uma árvore genealógica. Essa imagem expressa uma lacuna vaga em relação aos antepassados paternos da escritora.



(Imagem extraída do livro *Porto*, 2006)

De acordo com as palavras de Luciene Carvalho, essa imagem refere-se a um carvalho³, e através dessa árvore faz uma busca da sua representação genealógica. O carvalho faz uma alusão aos antepassados de seu pai, pois a escritora não tem nenhuma informação sobre a hereditariedade paterna. Os nomes que cobrem o carvalho pertencem à família materna “Conceição”, exceto o nome de seu pai: Basílio Sales de Carvalho, que aparece nessa reconstituição desvinculado de seus antecedentes, porque:

No Brasil, algumas tentativas nesta busca às origens têm sido feitas, mas todas se esbarram num entrave intransponível: falta de documentação. Por determinação de Ruy Barbosa, então Ministro da Fazenda, em circular de número 29, de 13 de maio de 1891, todo o arquivo relacionado a escravidão foi queimado, para erradicar de vez a “terrível mancha”. Com isto, o grande segmento da população brasileira, que são os negros e mestiços, ficou flutuando num grande espaço por não saber de onde veio. [...]. (COSTA, 1976, p. 3).

Compreende-se que o eu poético move-se no sentido de recuperar elementos para reconstituir a sua genealogia, com o intuito fundamental de resgatar sua ancestralidade na linhagem paterna. Desse modo, manifesta o desejo de unir sua família. No poema “Ares do Porto”, o eu poético expressa seus vínculos ancestrais maternos, visto que:

Minha poesia mora no Porto,
Por entre pés de jatobá
E tamarindo.

³ Substantivo masculino angiosperma, comum a árvores e arbustos do gên. *Quercus*, da fam. das fagáceas, muito cultivados como ornamentais, pela casca, glândes e galhas taníferas, e pela madeira, ger. dura e pardacenta, us. para diversas finalidades.

Minha poesia mora no Porto
Junto a minha ancestralidade.
[...]
(CARVALHO, 2006, p. 35).

A referência à ancestralidade, de imediato, pode ser associada à imagem da árvore genealógica, exposta logo após os créditos da obra, não é desapropriada de sentido poético, pois a imagem do frondoso e centenário carvalho fornece uma metáfora plena de simbologia. As imagens de árvores são constantes em *Porto* (2006), poesia e imagens se encanagram produzindo significados.

[...] o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 2000, p. 19).

A paisagem do bairro do Porto é frequentemente retomada na produção poética de Luciene Carvalho, mas no livro *Porto* (2006), conforme referimos, a escritora faz desse espaço a sua temática principal. Afirma poeticamente que sua poesia mora no Porto por entre pés de jatobá e tamarindo, porque a paisagem, segundo Fonseca (2018), nos permite compreender que o interesse do ser humano por descortinar o que se estende à frente, no meio em que vive ou nos espaços pelos quais passa, é uma motivação inata. Segundo Bachelard (2000), é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.

O lugar de enunciação de Luciene Carvalho, conforme vimos, é, especialmente, o bairro do Porto que, segundo Matos (2016), é lá que estão as raízes do povoamento e desenvolvimento da cidade de Cuiabá e do estado, por meio de formas e histórias de vidas que ali foram construídas.

A concepção de ancestralidade que permeia a poética lucienica está explícita nos versos “Minha poesia mora no Porto/ junto com minha ancestralidade”. Nesses versos, é perceptível que Luciene empreende em sua poesia um movimento de afirmação e de revisão de sua identidade. A voz poética prossegue nessa revisão identitária, pois:

[...]
No Porto encontro o rio
Que une mil tempos,
Em quinze mil lugares.
No Porto, encontro sempre,
Sempre novos ares.
(CARVALHO, 2006, p. 35).

O curso do rio Cuiabá possui grande importância histórica e social, na medida em que este foi o caminho para o início da exploração econômica e colonização, pois serviu como principal fonte de ligação de Mato Grosso para o centro-sul do Brasil. Nessa direção, o Porto se estabeleceu como um dos principais pontos de entrada e saída, de cargas e descargas, também ponto de tantas recepções e despedidas. Segundo Miranda (2019), foi nesse espaço que se fixaram as residências dos antigos monçoeiros⁴ da elite cuiabana. Pois:

⁴ Um tipo de bandeirantes que seguiam a rota das monções, que desciam o curso dos rios em direção ao oeste na estação mais seca, e voltavam quando o nível da água estava mais alta, facilitando a navegação.

Quando os navios aportavam, a população se aglomerava no Cais do Porto, seja para recepcionar os filhos, parentes e visitantes, mas também para receber a correspondência acondicionada em malotes. Era uma ocasião de alegria e de esperança por boas novas, embaladas pelo som da boa música orquestrada por uma banda. Momento de festa. As fotografias da época nos revelam a elegância dos trajes dos viajantes que no Cais desembarcavam. (MIRANDA, 2019, p. 1).

O eu poético rememora o Porto do passado e faz uma espécie de comparação com o bairro no presente. Temos no poema “Tanto Porto”:

Na praça, quatro árvores ancestrais
brincam de ciranda...

Praça do Porto.

P’ras bandas do cemitério

tudo mais urbanizado,

mais prédios,

já perto de Dom Aquino

um comércio de atacado.

Convivendo lado a lado

vários portos dentro d’um...

[...]

O Porto vai noite adentro

vendendo o que a noite pede:

é partida de sinuca,

carinhosinho na nuca,

aditivos pr’a animar.

Na praça, ali perto,

quatro árvores ancestrais

dançam eterna ciranda

conforme a noite anda

e após o dia raiar.

(CARVALHO, 2006, p. 31).

A concepção de ancestralidade, aqui fundida a uma espécie de um itinerário poético por entre árvores e a vida noturna nas imediações do Porto, à qual a autora recorre para criar a sua obra poética e aponta para as árvores da praça que entrelaçadas brincam de ciranda. Na perspectiva de Crichyno (2017), a presença de árvores é sinônimo de reaproximação entre os sujeitos da natureza, aliando o prosaico ao poético, retomando a ligação existente desde tempos ancestrais. A árvore percebida inclui o olhar particular, realçando o que nela há de mais atrativo, o que mais sensibiliza o escritor. E nesse olhar ocorrem a sua identificação e o vínculo com seu lugar poético na paisagem.

A árvore e a poeta mato-grossense mantêm uma relação intrínseca, pois assistiram juntas a toda a transformação que o bairro sofreu no processo histórico e permanecem ali, sobrevivem no tempo. Ao personificar as árvores, firma-se uma parceria entre seres inanimados e animados que juntos assistiram às transformações ocorridas no bairro, mas permanecem ali, uma, enquanto criança, brinca de ciranda e a outra, poetiza. Recorremos à concepção de Fonseca (2018, p. 214), pois:

[...] O fato de a paisagem ser vista por alguém que pertence a um lugar e de esta paisagem ser observada a partir de um ponto de vista permite que a investigação literária se faça mediada de certeza que o olhar nunca é inteiramente desarmado porque se constitui como uma ação projetada sobre o horizonte descortinado. [...]. [...] Espaço demarcado por vivências que fazem a questão espacial impregnar-se de significados políticos.

Vale ressaltar que a temática da árvore personificada é um dos mais conhecidos símbolos da vida, presente em inúmeras metáforas relacionadas à existência humana. Não pretendemos ampliar aqui essa discussão. Entretanto, o espaço em que o eu

poético busca recursos para a sua poesia é subjetivo, e repleto de significações que só a memória resgata no tempo. Nos versos do poema “No Porto” (p. 43), a primeira estrofe apresenta essa relação entre passado e presente. “No porto/ a praça, as gentes. /Casarões entrelaçam estórias, / a glória do tempo de um rio”.

O Porto, nesse poema, é personificado e carrega as lembranças com o eu poético acompanhando o movimento no tempo, visto que “Porto medo, / que acorda mais cedo/ p’ra acompanhar a jornada, /Porto pobre sortudo, /Porto que é dono de nada, /Porto que é dono de tudo”. A produção poética contida no livro *Porto* (2006) revela que esse bairro é muito mais do que um profundo conhecedor da história de Cuiabá, mas tomou para si o papel de guardião dessa história, pois no poema “Lindo Lugar” (p. 57) o eu poético traz consigo os aspectos do espaço focalizado, pois está impregnado de vivências poéticas:

[...]
Sempre bem cuidadinho,
é tratado com carinho;
tem um corredor de sombras
que, frescas fazem a entrada.
[...]
Esse lugar é uma aula de história,
desperta o melhor de mim.
E tem também suas glórias
No papel de acolhedor:
inda outro dia,
no espaço de semana,
recebeu Dunga Rodrigues
e o nosso Choco Amorim.
(CARVALHO, 2006, p. 57).

As poesias analisadas rememoram as histórias do bairro do Porto e a paisagem, juntos, deixam de ser um elemento passivo

de observação para configurar-se como uma forma de representação do discurso poético de Luciene Carvalho. Praticamente todos os poemas do livro *Porto* (2006) estabelecem uma relação entre o espaço focalizado, as memórias e as vivências do eu poético.

• A POETA SANTOMENSE CONCEIÇÃO LIMA

Maria da Conceição de Deus Lima nasceu em 1961, natural de Santana, formou-se em jornalismo em Portugal. Regressou a São Tomé para trabalhar na imprensa, rádio e televisão, onde exerceu cargos de chefia e direção. Fundou o Semanário independente “O País Hoje”, no ano de 1993. Conceição de Lima é licenciada em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros pelo londrino King’s College. Na capital britânica trabalhou como jornalista e produtora dos serviços de língua portuguesa da BBC. A poeta publicou dezenas de poemas em jornais, revistas, e antologias em vários países. Em 2004, publicou *O útero da casa*, em 2006, *A dolorosa raiz do micondó* e, em 2011 foi publicado *O país de akendenguê*.

Conceição Lima ganhou destaque entre os poetas que começaram a escrever e publicar no contexto pós-independência de São Tomé e Príncipe, a qual data de 1975. A estreia da autora ocorreu em 1984, e, desde então, ela tem poemas dispersos em antologias, jornais e revistas de vários países. (PEREIRA *et al.*, 2010, p. 243).

O primeiro livro da escritora e poeta Conceição Lima, *O Útero da Casa*, é composto por vinte e oito poemas que, por meio de uma escrita poética e metonímica, busca reconstruir a nação. A voz poética enunciativa constrói relatos históricos relacionados às lembranças subjetivas que assumem o coletivo e pas-

sa a ser a representação histórica de São Tomé e Príncipe e toda a sua diversidade, porque:

[...] as ilhas de São Tomé e Príncipe receberam escravos, trazidos pelos portugueses, de vários países do continente africano para constituírem mão-de-obra nas lavouras de cana-de-açúcar. O contato entre os grupos de escravos de diferentes origens e destes com o colonizador resultou na presença de algumas línguas crioulas, faladas ainda hoje nas ilhas. (PEREIRA, *et al.*, 2010, p. 243).

A poética de Conceição Lima constitui o compromisso da reescrita da história de São Tomé e Príncipe por alguém que pertence à terra. Compromisso este que, segundo Secco (2018, p. 293), está estabelecido em primeiro plano. Em *O Útero da Casa*, a voz poética, dotada de um olhar observador e de um lirismo intimista, associam-se presente e passado para reconstruir e reescrever a nova versão da história de seu povo e de seu país. Ou seja, a versão legitimada pela voz e olhar de um santomense.

[...] Neste livro, a voz lírica enunciativa dos poemas, situada na encruzilhada de esgarçadas lembranças pessoais e coletivas, tem plena consciência tanto do outrora histórico, como do atual contexto político de São Tomé, onde os antigos sonhos se encontram desconfigurados. (SECCO, 2018, p. 292).

A poeta resgata o passado com o intuito de reconstituir o presente reflexivo para almejar um futuro promissor ao povo santomense. Segundo Mata (2006, p. 236), em *O Útero da Casa* existe uma “dinâmica temporal em dois movimentos: O passado e o presente em atividade rememorativa”.

- **A PAISAGEM METAFÓRICA NA BUSCA PELA ANCESTRALIDADE EM CONCEIÇÃO LIMA**

A busca pela ancestralidade se concretiza no segundo livro da poeta, *A dolorosa raiz do micondó*, publicado em 2006. Os vinte e sete poemas do livro registram a busca pela dolorosa raiz que está enterrada no passado, a poesia cumpre o papel de narrar e as diversas tentativas de trazê-la à tona.

O título da obra poética de Conceição Lima, *A dolorosa raiz do micondó*, metaforicamente nos direciona para a temática da busca pela identidade através da representação da árvore. As árvores, segundo Crichyno (2017), atuam no imaginário dos sujeitos e no coletivo social, gerando poesia, mistério, memória e espiritualidade, significando a essência da vida, porque:

[...] as árvores desempenham um papel de destaque na paisagem pelo fato de serem capazes de estabelecerem uma referência direta aos valores de identidade, indispensável para que os sujeitos associem significados simbólicos ao conceito de lugar poético. A paisagem é um instante na luz do olhar que sonha. (CRICHYNO, 2017, p. 125).

O título do livro, *A dolorosa raiz de “micondó”*⁵, metaforiza a busca pelos antepassados, ou seja, suas raízes. Secco (2018, p. 295-296) considera que:

A dolorosa raiz de micondó como uma alegoria das dores vividas pelos habitantes das ilhas em decorrência da opressão colonial; alude a uma árvore da flora local que viu che-

⁵ O micondó, ou imbondeiro, é uma árvore considerada sagrada por muitos povos africanos. Espécie de baobá, é conhecida como árvore da vida, devido à sua incrível longevidade, que chega a seis mil anos.

garem ao Arquipélago, em 1470, João de Santarém e Pedro Escobar, mas resistiu através dos séculos.

O micondó é uma espécie do baobá, árvore presente em grande parte da África, que apresenta raízes profundas, tronco enorme e com reserva de água, podendo atingir até vinte e três metros de altura e ultrapassar dois mil anos de vida. Essa árvore é considerada sagrada por muitos povos africanos e na poética de Conceição Lima o micondó é metaforizado ora na busca de suas origens, ora para rememorar os antepassados que foram submetidos ao processo da diáspora no período da escravidão.

O período da escravidão simbolizado pelas raízes profundas e dor inexplicável provocada pela dispersão do povo santomenense. Uma das hipóteses para o título do livro, considerada por Lima (2010), está relacionada à palavra “raiz”, pois, no campo semântico, raiz é uma:

[...] espécie de cordão umbilical que liga a árvore à terra, em última análise metaforiza o desejo humano de conhecer e reconhecer sua raiz familiar, de buscar suas origens. No caso dos povos africanos, em que a diáspora forçada marca sua história social e cultural, este conhecimento é envolvido pelas sombras, pelo desenraizamento e esfacelamento de famílias por vezes numerosas. (LIMA, 2010, p. 81).

O micondó é retomado frequentemente nos poemas da obra de Conceição Lima (2006), ainda que não seja evidenciado, aparece por meio das partes do arbóreo, ou seja, raiz, caule e folhas. Temos a presença da árvore nativa de São Tomé e Príncipe no poema “Haste” (p. 42). “Num certo campo de um ermo lugar/ um caule dobra agora o dorso – verga / [...] Soergue depois a inclinação da linha/ e retoma o vertical de sua raiz- /permanece”.

A retomada do micondó traz uma significação de resistência do povo santomense, visto que famílias inteiras foram desintegradas de seus núcleos familiares cortando, assim, as raízes, os vínculos de inúmeras gerações resultando numa sensível perda identitária porque, no período da colonização:

[...] as ilhas de São Tomé e Príncipe receberam escravos, trazidos pelos portugueses, de vários países do continente africano para constituírem mão-de-obra nas lavouras de cana-de-açúcar. O contato entre os grupos de escravos de diferentes origens e destes com o colonizador resultou na presença de algumas línguas crioulas, faladas ainda hoje nas ilhas. A obra de Conceição Lima reflete essa diversidade linguística e apresenta um glossário com termos em crioulo que, na maioria das vezes, remetem a rituais religiosos ou a elementos da fauna e flora que dão a conhecer o cenário do arquipélago. (PEREIRA; RIBEIRO, 2010, p. 243).

A falta de vínculo com os antepassados cria uma forma de despersonalização, pois o sujeito desconhece suas raízes. Nesse sentido, o eu poético objetiva resgatar a ancestralidade do povo de São Tomé e Príncipe. Como sujeito esfacelado dessa nação inicia, então, a busca pelos seus ancestrais.

O poema de abertura do livro, intitulado “Canto obscuro às raízes”, inicia a viagem na tentativa de recompor a árvore genealógica desestruturada no passado. O canto é obscuro porque as raízes familiares e étnicas dos africanos e seus descendentes são difíceis de averiguar. Entretanto, o eu poético, inspirado nas experiências de Alex Haley⁶, parte em busca de seus antepassados. Assim, a primeira e segunda estrofes poetizam essa tentativa:

⁶ Alex Haley, autor do livro *Raízes - A Saga de uma Família*. O escritor decidiu reconstituir o seu antepassado africano e das gerações de negros americanos que o sucederam.

Em Libreville⁷

Não descobri a aldeia de meu primeiro avô.

Não que me tenha faltado de Alex
visceral decisão.

Alex, obstinado primo

Alex, cidadão da Virgínia

Que ao olvido dos arquivos

E a memória dos griots de Mandinga

Resgatou o caminho para Juffure,

a aldeia de Kunta Kinte –

seu último avô africano

primeiro na América.

(LIMA, 2006, p. 11).

Nos dois versos que compõem a primeira estrofe o eu poético deixa transparecer a desilusão, dá vazão ao seu desapontamento por não ter encontrado indícios de suas raízes. Logo no primeiro verso da segunda estrofe, explica que teve em Alex Haley a inspiração para fazer o percurso em busca de seus ancestrais, porém não obteve êxito. Enquanto Alex:

[...] reconstituiu biblicamente a trajetória de sua família, a partir das histórias repetidas de sua avó, depois de percorrer arquivos, bibliotecas coleções de documentos oficiais e particulares, realizar várias viagens à África, particularmente a Gâmbia – terra dos mandingas, cujos contingentes também aportaram ao Brasil – onde detectou os passos de Kunta Kinte que – mais que uma personagem – é o símbolo protótipo do preto capturado pelos negociantes negreiros. No objetivo de descobrir quem é, Haley levantou todo o mural que retrata a nação americana e a sua construção racial. E desmonta a iniquidade da superioridade racial que os escravocratas e seus modernos seguidores atribuíam. (COSTA, 1976, p. 3).

⁷ Capital e a maior cidade do Gabão, oficialmente República Gabonesa - África.

A viagem em busca dos antepassados não corresponde às expectativas do eu-poético, pois, na página 14, afirma que “não encontrou em Libreville o caminho para a aldeia de Juffure⁸”. E poetiza o desencontro com suas raízes na estrofe composta por um único verso: “Perdi-me na linearidade das fronteiras”. A estrutura da estrofe composta por um único verso revela que o eu poético está só e desvinculado da sua árvore genealógica. Em seguida remete-se aos *griots*:

E os velhos *griots*⁹/
os velhos que detinham os segredos/
de ontem e de antes de ontem/
[...]
partiram levando a raiz do micondó/
partiram
levando nos olhos o horror
e a luz da sua verdade e das suas palavras.
(LIMA, 2006, p. 14).

Os velhos *griots* levaram os segredos com eles e esse foi o motivo pelo qual o eu poético não descobre o caminho para a aldeia Juffure. Entretanto, resistirá por meio da língua, pois diz, com veemência, “Que nenhum idioma nos proclame ilhéus de nós próprios/vocabulo que não és/ Mbanza Congo/ mas podias ser [...]”. Ainda que desvinculada de sua hereditariedade, a poeta se reconhece no coletivo, e a forma de resistência cultural é manter a língua viva.

A poesia de Conceição de Lima celebra o renascimento da nação em *A Dolorosa raiz do micondó*. Expressa todas as dores e lamentos intimistas e simultaneamente convoca o povo a reagir. Assim, o poema “A Mão” (p. 52) clama a participação coleti-

⁸ Aldeia onde nasceu Kunta Kinte, Gâmbia, África Ocidental.

⁹ Figura associada à oralidade e essencial para a preservação da memória na cultura africana.

va, “Toma o ventre da terra/ e planta no pedaço que te cabe/ esta raiz enxertada de epitáfios”. A poeta toma como ponto de partida a raiz enxertada pela dor e sofrimento para ser plantada. Cada santomense deve fazer a sua parte e, desse modo, reconstruir a nação. O desejo de semear a terra mãe também se manifesta no poema “Soya” (p. 67). Logo nos dois primeiros versos carregados de esperança, pois “Há de nascer de novo o micondó – belo, imperfeito, no centro do quintal”. Micondó é uma árvore considerada sagrada para o povo de São Tomé e Príncipe e representa na poética de Lima uma metáfora para a busca de suas origens. Segundo Mata (2006, p. 250):

[...] a escritora trabalha no rumo de um novo pensamento sobre o país, sobretudo tendo em conta as suas escritas posteriores, como *A dolorosa raiz do micondó* - doloroso livro de resistência, concentrado no micondó, árvore totêmica e mítica (e não apenas em São Tome e Príncipe), que representa a capacidade africana de resistência, de persistência, de vivificação.

Assim, como o micondó que resiste ao tempo, a poesia perdura e se eterniza. Ao semear palavras a poeta santomense contextualiza passado e presente e, apesar das dores, lágrimas, percebe que é possível refazer-se no futuro. O micondó pode ser tomado como uma metáfora milenar da resistência que a tudo assistiu e sobreviveu.

Dessa maneira será especialmente reverenciado pela sua força imagética e como a representação memorialística no futuro. Assim, a voz poética, ao tomar a árvore símbolo, busca reconstituir a própria identidade visando à reconstrução da nação santomense por meio da representação raiz dessa respeitável espécie milenar.

• CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura dos poemas selecionados para este estudo introdutório levou-nos a contemplar os itinerários de seus espaços, por meio dos olhares poéticos das autoras. Tanto Luciene Carvalho, quanto Conceição Lima, laboram sua poética com base na visualização arbórea. Logo no início de sua obra, a poeta mato-grossense marca a perda de vínculo paternal por meio da imagem de um carvalho. Árvore esta repleta de simbologia, sendo utilizada frequentemente para reconstituição genealógica. Também referida em diversas passagens bíblicas, se constituindo como árvore sagrada e milenar.

O carvalho é uma árvore de grande porte, robusta e longeva – chega a atingir mil anos de idade –, grande parte das espécies de carvalho apresenta folhas perenes. Assim como o micondó, o carvalho é tomado também como sinônimo de resistência. Quanto mais se sujeita às intempéries, mais forte se torna e a cada tempestade suas raízes se arraigam ao solo e seu tronco se revigora. Retomando os conceitos de Crichyno (2017), considerando nossas vivências subjetivas e culturais do lugar poético na paisagem, ele estará sempre presente.

Em *Porto* (2006), Luciene Carvalho fixa a paisagem de um dos bairros mais antigos da capital de Mato Grosso, o bairro do Porto, destacando-o poeticamente – fornecendo um dos mais vivos testemunhos da gênese de Cuiabá. As quatro árvores da praça brincam de ciranda e se entrelaçam resistindo ao tempo, se constituindo em testemunhas personificadas, que com a voz poética, que sabe tanto quanto o bairro, pois o Porto é o berço de tudo.

Conceição Lima, em *A dolorosa raiz do micondó*, prossegue no projeto de retorno ao passado doloroso dos habitantes de

São Tomé e Príncipe, resultante da opressão colonial. Ao poetizar o micondó, metaforicamente, convida o povo para resgatar as origens, ou seja, é preciso retornar a casa para reconstruir a história da nação e munir-se de esperança e anseios para as transformações.

As poetas Luciene Carvalho e Conceição Lima comungam das lembranças para escreverem suas poesias. A voz poética mato-grossense sente-se desvinculada de sua hereditariedade paterna, mas seus poemas não clamam pela busca desses antepassados. Apenas a imagem da árvore genealógica reflete a ausência da ancestralidade paterna. Entretanto, ao marcar a falta desse elo, fica implícita a esperança de encontrar as origens dos Carvalhos. Por outro lado, Conceição Lima projeta encontrar suas raízes e faz o mesmo percurso de Alex Haley. Entretanto, não consegue reconstituir sua ancestralidade.

A busca pela memória é o ponto unificador de encontro entre as vozes enunciadoras das poetas. Revestidas de suas lembranças as poetas buscam a construção da história de seus espaços firmando-se na metafórica força imagética dos arbóreos. Enquanto a poesia de Conceição Lima lança semente na terra de São Tomé e Príncipe, Luciene Carvalho contempla as transformações do Porto e rememora a história plantada no “Lindo Lugar”, pois lá tem uma linda Cuiabá e, também, suas transformações cotidianas.

O ponto de partida na busca pela ancestralidade em Conceição Lima é a elaboração da metáfora do micondó pela voz poética. Enquanto Luciene Carvalho traz imagens de árvores personificadas que poetizam sincronicamente a história de um bairro, visto que o carvalho genealógico faz apenas alusão à busca pelas raízes paternas e aparentemente desvinculada dos poemas.

• REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio de Pádua; revisão de tradução Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins e Fontes, 2000.

BERTÚLIO, Waldir. Prefácio. In: CARVALHO, Luciene; FRAGA Romulo. **Porto**. 2. ed. Cuiabá: Instituto Usina, 2005.

CARVALHO, Luciene; FRAGA, Romulo. **Porto**. 2. ed. Cuiabá: Instituto Usina, 2006.

COSTA, Haroldo. In: HALEY, Alex. **Negra Raízes – a saga de uma família**. Tradução: A. B. Pinheiro de Lemos. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

CRICHYNO, Jorge. Árvore e imaginário simbólico como lugar poético de memória na paisagem. **Rev. NUFEN**, 2017, v. 9, n. 2, p. 124-137. ISSN 2175-2591.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Paisagens Literárias na Literatura de São Tomé e Príncipe. In: MATA, Inocência.; SILVA, Aguinaldo Rodrigues da. **Trajectórias culturais e literárias das ilhas do Equador**. Campinas, 2018.

GALVÃO, Josiani Ap. da Cunha. **Colonização e Cidades em Mato Grosso**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27. Conhecimento histórico e diálogo social. Natal-RN: Anapua, 2013. p. 01-11.

LIMA, Conceição. **O Útero da Casa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

LIMA, Conceição. **A Dolorosa Raiz do Micondó**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

LIMA, Elizabeth Gonzaga. Paisagem e memória em a dolorosa raiz do micondó de Conceição Lima. **Caderno CESPUC**, Belo Horizonte, n. 19, p. 81-93, 2010.

MATA, Inocência. **São Tomé e Príncipe – a poesia de Conceição Lima**: o sentido da história das rumações afetivas. Porto Alegre: Veredas 7, 2006.

MATOS, Tânia. **O Porto histórico de Cuiabá**. CAU/MT: 2016. Disponível em: <https://www.caumt.gov.br/artigo-o-porto-historico-de-cuiaba-por-tania-matos/>
Acesso em: 12 jun. 2020.

MÁXIMO, Mariana Miranda. **A Poética (DE) Luciene Carvalho**. In: ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 22, ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO, 17 E ENCONTRO DE INICIAÇÃO À DOCÊNCIA, 7. Paraíba: Patrimônio e Cultura- Desafios da ciência Frente a Identidades Plurais, 2018. Disponível em: www.inicepg.univap.br. Acesso em: 15 jul. 2019.

MEMME, A. **Retrato do Colonizado Precedido Pelo retrato do Colonizador**. Tradução de Roland Corbisier e Marizza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MIRANDA, Carolina. **A História de Cuiabá passa pelo Porto**. 2019. Disponível em: <https://www.cenariomt.com.br/mato-gros->

so/cuiaba/a-historia-de-cuiaba-passa-pelo-porto/. Acesso em: 11 jun. 2020.

PADILHA, Laura Cavalcante. A Memória de Sombras na Poesia de Conceição Lima. In: MATA, Inocência; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Trajectórias culturais e literária das ilhas do Equador: Estudos sobre São Tomé e Príncipe**. Campinas: Pontes Editores, 2018.

PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida; RIBEIRO, Patrícia. A dolorosa raiz do micondó. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 243-244, jul./dez. 2010. Acesso em: 14 jun. 2020.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Três vozes Guerreira Femininas de São Tomé e Príncipe: D, Alda, Manuela Margarido, Conceição Lima. In: MATA, Inocência; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Trajectórias culturais e literária das ilhas do Equador: Estudos sobre São Tomé e Príncipe**. Campinas: Pontes Editores, 2018.

VILALVA, Walnice. História da Literatura de Mato Grosso, Século XX. In: **Nossa Literatura em Suas Mãos** – Em homenagem a Rubens de Mendonça, 2017. Disponível em: <http://www2.unemat.br/literaturamt/livro-walnic02.htm>. Acesso em: 20 jul. 2019.



SOBRE OS AUTORES

Alda Maria Quadros do Couto

Doutora em Letras pela UNICAMP-SP e professora na UFMS-MS. E-mail: aldacouto@hotmail.com; aqaldacouto2@gmail.com

Cristina Mascarenhas da Silva

Doutoranda em Letras pela Unesp/Assis.

Elisabeth Battista

Docente da pós-graduação *Stricto Sensu* - Mestrado e Doutorado - em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), Campus Universitário de Cáceres “Jane Vanini”. E-mail: lisbatys@gmail.com

Epaminondas de Matos Magalhães

Doutor em Letras PUC-RS; docente IFMT Campus Pontes e Lacerda - Fronteira Oeste, PPGEN - IFMT; PPGEL - Unemat. E-mail: epaminondas.magalhaes@ifmt.edu.br

Gislei Martins de Souza Oliveira

Doutora em Letras pela Unesp/Assis e docente no Instituto Federal de Mato Grosso, campus “Fronteira Oeste”, Pontes e Lacerda.

Maria Cleunice Fantinati da Silva

Doutoranda do PPGEI - Estudos Literários. Unemat- Tangará da Serra. Professora IFMT- Língua Portuguesa e Literatura/Espanhol - Campus Avançado Tangará da Serra- MT. E-mail: maria.silva@tga.ifmt.edu.br.

Marcos Aparecido Pereira

Doutor em Estudos Literários – Unemat; mestre em Ensino - IFMT; docente IFMT Campus Cáceres - Prof. Olegário Baldo e PPGEN-IFMT. E-mail: marcos.pereira@ifmt.edu.br

Thalita Sampaio

Doutora em Linguística e professora da Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat.

Vanderluce Moreira Machado Oliveira

Doutora em Estudos Literários - Unemat de Tangará da Serra, professora de Ensino Básico Técnico e Tecnológico do IFMT *campus* de Pontes e Lacerda - Fronteira Oeste.