

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GILIARD ÁVILA BARBOSA

**DO MERGULHO AO VULCÃO: HABITAR A POESIA
COM AIMÉE G. BOLAÑOS E MARIE-CÉLIE AGNANT**

Porto Alegre
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GILIARD ÁVILA BARBOSA

**DO MERGULHO AO VULCÃO: HABITAR A POESIA
COM AIMÉE G. BOLAÑOS E MARIE-CÉLIE AGNANT**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e Comparatismo.

Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Orientadora

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Barbosa, Giliard Ávila
Do mergulho ao vulcão: habitar a poesia com Aimée
G. Bolaños e Marie-Célie Agnant / Giliard Ávila
Barbosa. -- 2019.
257 f.
Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Poesia. 2. Literatura comparada. 3. Literatura
latino-americana. 4. Literatura contemporânea. 5.
Crítica literária. I. Bittencourt, Rita Lenira de
Freitas, orient. II. Título.

Giliard Ávila Barbosa

DO MERGULHO AO VULCÃO:

habitar a poesia com Aimée G. Bolaños e Marie-Célie Agnant

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de Estudos de Literatura.

Porto Alegre, 18 de dezembro de 2019.

Resultado: Aprovado com louvor.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Profa. Dra. Cinara Ferreira Pavani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Marcela Wanglon Richter
Universidade Federal do Pampa (Unipampa)

A E.L.A.,

*genealogia feminina cujas iniciais congregam
constelações de mulheres que,
compondo as tessituras do tempo,
despertaram em mim
os fascínios
que me constituíram enquanto
sujeito;*

*A minha genealogia masculina,
cuja ausência me fez também lutar para ser diferente de seus mitos vazios;*

*A meu pai,
quem, sem ter tido pais, deu o melhor de si e foi tantas vezes incompreendido por mim;*

*Ao Pai Nilo e à Maria Odete,
cujos sorrisos sagrados me fazem falta;*

*Aos meus alunos,
origem e porvir das minhas tessituras;*

*À Ísis e ao Ted,
e àqueles que estiveram entre eles,
por serem;*

*E à criança que fui,
para que nos perdoemos.*

DESVELAMENTOS

Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar... Ouço a voz de Luciana a entoar o cântico enquanto pequenas ondas se formam sob os meus pés. Vem sorrindo, com seus olhos sonhadores. Mauro, na mesma canoa, ajeita os óculos. Sorri, debocha de mim: “e tu quiseste desistir”, me diz.

Enquanto sinto a maresia sem compreender muito bem o que me acontece neste momento, me vejo criança, livro nas mãos, a correr com o Dieguinho para a caixa de leituras. Dona Braulina vem detrás de nós, acredita ainda que vai conseguir me transformar num bom pastor, tadinha. Eu me escondo dela, não quero ouvir a palavra. Procuo tia Heloísa, que tem um mundo de livros abandonados para que eu neles me abandone também. Fico ali, introspectivo, mergulhado naquele emaranhado de palavras que me permite escapar às brincadeiras com os primos, de quem me sinto estrangeiro.

Sereia, sereia... sereia, rainha do mar... Enquanto o marulho me adentra os ouvidos, vejo minha mãe, que não é ela, ela mesma – ervas nas mãos, guias no pescoço – a me chamar para o passe. Sinto um cheiro gostoso de arruda, uma certa fascinação por aquele quê de fantástico que minha mãe nos trazia para além dos contos de fadas. Minha vó dá risadas, eu-menino cismeí que converso com Iemanjá. Perto de uma amoreira, Normélia conversa animada com Cristina, ambas mulheres curiosas, dadas às psicologias, às militâncias, e encantadas com o sagrado. Fumam, as duas. Fumam muito, tanto quanto gargalham e trocam de assunto. De longe, me acena Clara, sorriso de orelha a orelha, “pãtãkã” ecoando nas minhas memórias. Ingrid, que está perto de mim, se deixa levar pelo fascínio: quer conversar com Clara, contar as novidades, saber das suas. Ingrid e eu sempre partilhamos das fascinações.

Ô Iemanjá, ô rainha do mar. Belanir chega para a festa. Abraça-me contente. Foi ela quem me disse que eu podia ser. Apresento-a a Eliana, que também me guiou em primeiros passos. É curioso vê-las juntas, destoam uma da outra. Acho que não se harmonizam muito. Belanir logo sai dali e vai também encontrar com Clara, que lhe desperta certo ar maternal. Eliana procura Carlos, mas ele ainda não chega. Contempla, então, aquela paisagem. Está, como eu, surpresa: mexe na cabeleira ruiva enquanto tenta de alguma forma compreender – nós e nossos racionalismos – a cena que se instaura.

Enquanto observo Eliana, ouço a voz de sua quase homônima: Eliane está logo atrás de mim, já adulto, e parece familiarizada com o espaço de encanto. Conversamos num idioma que

não compreendo com a razão, mas que me enche o coração de amor. Nos olhos de azul infinito de Eliane, mergulho. Ali encontro minha bisavó, dona Amélia, a sorrir timidamente para o meu eu-menino e a lhe dar pudim de água de beterraba, e um dinheirinho escondido na mão, que é pra ele comprar algo que lhe agrada. Se as coisas não mudaram, ele vai comprar livros, ou jogos de videogame, ou presentes pros outros.

Para minha surpresa, o menino sai correndo e vai para os braços de Duda. Quer abraço. Sabe que ali vai encontrar abrigo. Sabe também que a presença desejada da bisavó contraria certa ordem de mundo. Duda o abraça, com voz suave, mas firme. Quer compreender o que se passa. Elaine conversa com o menino, vê nele um pouco do filho. Dulce apenas sorri, um sorriso calmo, sereno, tranquilizador. A inquietude do menino encontra, nessa tríade, calma.

Eu fui na beira da praia... Sou adulto outra vez. Estou um pouco em dúvida sobre que decisão tomar. Carla me diz que eu devo tentar, que os não eu já tenho. Minha amiga, que é puro sonho, conhece bem minha necessidade de razões e sabe ser cirúrgica para que eu, desarmado, me permita sonhar. Larissa me afaga e me diz que tudo vai dar certo. Sempre admirei nela essas certezas.

...pra ver o balanço do mar... Um Giliard adolescente ainda escreve poemas como os que entregava a Luíza. Melhorou, com o tempo. Enquanto os dois adolescentes, sentados à beira da praia, contemplam o nada, os corpos inocentes ainda em desarmonia com os desejos, eu sou chamado por uma Lisiane cheia de perguntas, algumas sem pé nem cabeça, a querer que eu tenha respostas rápidas para esse entrecruzamento dos tempos. Os olhos instigadores dela anseiam por narrações. Mas eu também não sei explicar. Rimos juntos, nos abraçamos. Lisi pega seus remos e vai navegar. Pouco depois chega Lucas, com o sorriso puro de quem ainda idealiza mundos. Quer também saber das coisas, quer saber de mim, me enche de perguntas. Diz algumas piadas sem graça, porque precisa. Na ciranda dos amores, me divido em temporalidades: sou diversos giliardes vivendo um eterno presente que se repete diante dos meus próprios olhos.

Eu vi um retrato na areia... Saber-me tantos me fascina e ao mesmo tempo me entristece. Sinto-me solitário. Também não sei que fazer com as imagens que chegam a mim. Preciso encontrar um norte, meditar, mas não sei fazê-lo. Francilene é quem me dá a mão e, com uma bússola precisa, me tira desse emaranhado de imagens – que de tantas, são já nebulosas – e me auxilia a sair do labirinto. Conosco está também a Jéssica, que não sabe muito bem como encontraremos a saída, mas quer me dar a certeza de que eu não estou só.

...me lembrei da sereia... Ricardo nos espera na saída, já cheio de novidades para contar do mundo aqui fora, essa vida pulsante que eu não vi passar por mim em meio a tanta agitação interna. Juliano tem histórias mirabolantes, como sempre, quase um duplo masculino *geek* de minha mãe. Rafa, Brenda e Lavínia reclamam da minha ausência, por vezes bancam as indiferentes, mas compreendem a necessidade de. Contam-me das conquistas dos IFgurantes, das suas descobertas, dos desafios. Eu ouço atento, sem o peso tão grande do abandono, e conto também das minhas. Falo da UERGS, do Teatro como universo, dos amigos que venho fazendo por aqui. Ao coro das meninas se somam alguns colegas do IFSul Camaquã, faz já algum tempo que não nos encontramos. Wagner é quem traz os amigos. Conhece já o percurso, tem sido grata companhia nos dias gris – e nos coloridos também. Sandra sorri aliviada: sabe que lhe segui, sem querer, as pegadas. Elis me abraça, num abraço-mundo.

...comecei a chamar: Lady Rojas vem até mim e me tranquiliza. Com a serena voz de quem sabe o que diz, ela não só me aconselha como me abre portas, senhora das gentilezas. Andréia vem correndo, vestida de amarelo-flor. Não pode deixar que eu comece a cerimônia sem me contagiar com esse vulcão de afetos que, compacto, se faz dentro de si. Com ela, um grupo de outras mulheres escritoras vem me amparar: Ju Blasina, Daniela Delias, Lilian Ney, Joselma Noal, Vanessa Regina a tecerem epifanias. Adriane quer que eu conte histórias, que a partilha é nosso maior bem comum. Sonho que Hilda Hilst, com seu cigarro no canto da boca, espia o que estamos fazendo, de tanto eu a invocar.

Ô, Janaína vem cá... É chegada a hora. Rita institui um ponto no tempo-espaço para que eu agarre a palavra e a tome para mim. Um verdadeiro *xirê* se forma em meio à praia, as pessoas todas se reunindo curiosas para conhecer o rito. Minha mãe está ansiosa, nunca participou de um evento sagrado desse tipo. Meu pai está todo atenção, quer que as coisas saiam da melhor forma, se atravessa nos discursos, dá algumas risadas desconcertadas acompanhadas de um *hein* quando se perde. Minha irmã contempla tudo, meio de longe. Tem medo de invadir o meu espaço. Mal sabe ela que já está comigo e em mim. Eu me dirijo até ela, a abraço como se não houvesse tempo depois desse instante. Nos fundimos. Vamos até o centro de um belo círculo. Marie-Célie e Aimée estão ao meu lado, sorrindo, cheias de histórias para contar. Pai Nilo me olha e também sorri, orgulhoso. Maria Odete dá uma gargalhada que ecoa por todo o espaço.

...receber essas flores que eu vim lhe ofertar. Diante dos atabaques de Geginho, se instância o rito. Inúmeros orixás se manifestam em meio a nós. Um espetáculo do sagrado a reverberar memórias, afetos e cores e dores e sentires sem fim. Três orixás de rosto encoberto

se apresentam diante de mim, que aguardo a minha hora. Oxalá, Iemanjá e Oxum, à minha frente, retiram seus *adês*: transformam-se em Carlos, Cinara e Marcela. Eis o momento pelo qual ansiara. Eis o rito de passagem.

Enquanto eu inicio meu discurso, meu eu-menino corre pelos tempos, num misto de nervosismo e alegria. Precisa contar pra Anne que o menino grande deu o passo, resolveu mais essa. Precisa chamar dona Antonieta, que lhe ensinou o que era poesia enquanto descia do ônibus. Precisa reencontrar dona Catarina e fazer algumas perguntas. Precisa rever Sísifo e ouvi-lo. Precisa avisar o menino grande que a avó e a bisavó se deram as mãos e talvez não cheguem a presenciar toda a metamorfose.

Dando corpo à palavra, volto a ser uno. No encontro dos tempos, meus eus revisitados silenciam suas buscas incessantes para me ouvirem no presente, essa efemeridade com a qual nenhum deles, jamais, soube lidar.

Desfazer velhos sonhos
como quem puxa a ponta solta
do velho agasalho de lã

Enrolar metros e metros
de fio, de novo e de novo
até ter nas mãos um novelo

Olhar para ele
como se fosse a primeira vez

Tecer com ele uma nova peça
que ao menos sirva

Durante a próxima estação.

(“Tricot” – Ju Blasina)

Lá o tempo espera
Lá é primavera
Portas e janelas ficam sempre abertas
Pra sorte entrar
Em todas as mesas pão

(“Vilarejo” – Marisa Monte)

Eu canto para quem?

(“Esquadros” – Adriana Calcanhotto)

Que complicado de fazer isso.

(Jéssica Souza, alunamiga, numa conversa)



Creación de las aves (1957)
Remedios Varo

RESUMO

Este trabalho se constitui a partir de múltiplos movimentos: de mulheres escritoras cujas poéticas dialogam com outras linguagens artísticas e com a História; de um sujeito autor que se expõe e se redescobre na escrita enquanto realiza leituras de poesia; de mitos que se interpõem na leitura de modo constelar; de uma tese que, pretendendo configurar-se a partir do trânsito entre diferentes registros de escrita, deseja seu leitor. No retrato que chegamos a captar desse rizoma incessante, o texto se debruça, como Narciso em contemplação, sobre a obra de Aimée G. Bolaños e Marie-Célie Agnant, duas escritoras latino-americanas marcadas pelo trânsito e, segundo a perspectiva defendida neste trabalho, pela constituição de dois movimentos fundadores de suas poéticas: o mergulho e a erupção. Esses movimentos, não estando restritos às imagens poéticas de cada escritora, reverberam nas formas do poema e fluem, como rios – de água ou de lava candente – por entre os textos, estabelecendo, em cada obra, uma espécie de cosmovisão partilhada. Nesse sentido, as tessituras que aqui se expõem configuram trajetos: primeiro, a discussão sobre o percurso do pesquisador na busca por teorias que contemplassem seu fenômeno de pesquisa; depois, a apresentação das obras das autoras estudadas a partir de uma visão de conjunto. Por fim, estabelecem-se leituras das obras *Visiones de mujer con alas* (2016) e *Femmes des terres brûlées* (2016), nas quais se evidenciam mergulhos e erupções como engendrantes de uma poética. Entre o mergulho e o vulcão, constelações míticas vão se fazendo notar e vão emergindo das leituras realizadas. O trabalho se encerra com a partilha de inquietações acadêmicas, o evidenciamento de relações entre as leituras e a reflexão sobre uma forma não-tradicional de se escrever a pesquisa acadêmica.

Palavras-chave: Poesia. Movimento. Mergulho. Erupção. Constelações míticas.

RESUMEN

Esta investigación se constituye a partir de múltiples movimientos: de mujeres escritoras cuyas poéticas dialogan con otros lenguajes artísticos y con la Historia; de un sujeto autor que se expone y se redescubre en la escritura mientras realiza lecturas de poesía; de mitos que se interponen en la lectura de modo constelar; de una tesis que, pretendiendo configurarse a partir del tránsito entre diferentes registros de escrita, desea a su lector. En el retrato que capturamos de ese rizoma incesante, el texto se inclina, como Narciso en contemplación, sobre la obra de Aimée G. Bolaños y Marie-Célie Agnant, dos escritoras latino-americanas marcadas por el tránsito y, según la perspectiva defendida en este trabajo, por la constitución de dos movimientos fundantes de sus poéticas: la sumersión y la erupción. Esos movimientos, que no se restringen a las imágenes poéticas de cada escritora, reverberan en las formas del poema y fluyen, como ríos – de agua o de lava ardiente – por entre los textos, estableciendo, en cada obra, una especie de cosmovisión compartida. Por ende, las tejeduras que aquí se exponen configuran trayectos: primero, la discusión sobre el recorrido del investigador en su búsqueda por teorías que contemplaran el fenómeno de investigación; después, la presentación de las obras de las autoras estudiadas a partir de una visión de conjunto. Por fin, se tejen lecturas de *Visiones de mujer con alas* (2016) y *Femmes des terres brûlées* (2016), en las que se evidencian sumersiones y erupciones como engendranes de una poética. Entre la sumersión y el volcán, constelaciones míticas se hacen notar y emergen de las lecturas realizadas. La investigación se cierra con el compartir de inquietaciones académicas, el establecimiento de relaciones entre las lecturas y la reflexión sobre una forma no tradicional de escribirse el texto académico.

Palabras clave: Poesía. Movimiento. Sumersión. Erupción. Constelaciones míticas.

RÉSUMÉ

Ce travail est constitué de mouvements divers: des femmes écrivaines dont les poétiques dialoguent avec d'autres langages artistiques et avec l'Histoire; d'un sujet auteur qui s'expose et se redécouvre dans l'écriture en effectuant des lectures de poésie; et des mythes qui font des constellations pendant la lecture; d'une thèse qui, en souhaitant se configurer à partir du transit parmi différents registres d'écriture, est vivante, souhaite aussi son lecteur. Dans le portrait qu'on arrive à avoir de ce rhizome incessant, le texte contemple, comme Narcisse, l'œuvre d'Aimée G. Bolaños et Marie-Célie Agnant, deux écrivaines latino-américaines qui ont la marque du transit et dont les poétiques, selon la perspective soutenue dans cet ouvrage, sont marquées par deux mouvements fondateurs : la plongée et l'éruption. Ces mouvements, qui ne sont pas restreints aux images poétiques de chaque écrivaine, se répercutent sur les formes du poème et coulent comme des rivières – d'eau ou de lave en feu – à travers les textes, établissant dans chaque œuvre une sorte de vision du monde partagée. En ce sens, les trames exposées ici configurent des chemins : premièrement, la discussion sur le chemin du chercheur dans la recherche de théories sur son phénomène d'étude; ensuite, la présentation des travaux des auteures étudiées à partir d'un aperçu. Enfin, les œuvres *Visiones de mujer con alas* (2016) et *Femmes des terres brûlées* (2016) sont lues. En ces lectures, les plongées et les éruptions sont mises en évidence comme engendrant une poétique. Entre la plongée et le volcan, des constellations mythiques émergeront des lectures et seront observées. Le travail se termine par le partage des préoccupations académiques, la révélation des relations entre les lectures et la réflexion à propos d'une façon non traditionnelle d'écrire des recherches académiques.

Mots-clés: Poésie. Mouvement. Plongée. Éruption. Constellations mythiques.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tránsito en espiral, de Remedios Varo. Óleo sobre tela, 1962.	59
Figura 2 – Capa de Balafres	71
Figura 3 – Capa de Et puis parfois quelquefois..., de Marie-Célie Agnant.....	88
Figura 4 – Capa de Visiones de mujer con alas.....	105
Figura 5 – Fragmento de O jardim das delícias, de Hieronymus Bosch, que figura logo após a capa.....	107
Figura 6 – Fragmento de O jardim das delícias que sucede a epígrafe de Santa Teresa.....	109
Figura 7 – Fragmento de O jardim das delícias, de Bosch, que figura à entrada de Quimera.....	111
Figura 8 – Representação do quadro de Goya que figura em Visiones.....	119
Figura 9 – Fragmento de O jardim das delícias que encerra a sessão Sombra, em Visiones.....	121
Figura 10 – Fotografia da Quimera de Arezzo, sucedida de descrição do monstro por Boris Cyrulnik.....	132
Figura 11 – Fotografia de prato grego com a Quimera nele inscrita,.....	132
Figura 12 – Foto que inaugura "Alada", em Visiones.....	136
Figura 13 – Eros e Psiquê sob o olhar de uma fotografia inscrita em "Alada".....	139
Figura 14 – Fragmento de cartografia que figura em "Viajera".....	142
Figura 15 – Fragmento de O jardim das delícias, de Bosch, que ocupa a página posterior à instauração de “Narcisa”.....	144
Figura 16 – Fragmento de O jardim das delícias, de Bosch, que figura na página posterior à do poema "Sin mí".....	149
Figura 17 – Fragmento de O jardim das delícias posposto ao poema "Carpe diem".....	151
Figura 18 – Fragmento de O jardim das delícias que encerra o livro.....	151
Figura 19 – Capa de Femmes des terres brûlées.....	154
Figura 20 – Foto capturada da primeira página de "Enfance", em que figuram fragmentos da obra de Mevs.....	157
Figura 21 – Floto capturada da primeira página de "Elles", em que figuram fragmentos da obra de Mevs.....	168
Figura 22 – Foto capturada da página de abertura de "Cantilènes".....	176
Figura 23 – Foto capturada da tela de Mevs que figura precedendo "Poèmes sans âge II" ...	190
Figura 24 – Foto capturada dos fragmentos de Mevs que figuram na página de "La dernière saison de désarroi".....	194
Figura 25 – Foto capturada dos fragmentos de Mevs que figuram na página de "Une guitare dans la nuit".....	195
Figura 26 – Foto capturada dos fragmentos de Mevs que figuram na página de "Femmes des terres brûlées".....	203
Figura 27 – Foto de pássaro perdendo o peixe, de Daniela Delias.....	212
Figura 28 – Foto do espetáculo Hamlet-Máquina: instalação cênica performativa, sob direção de Jocteel Salles. Na foto, cena final do espetáculo, com o canto de Ofélia, interpretada por Bruna Johann.....	221

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: DA MULTIPLICIDADE DA(S) TEORIA(S)	17
2 COSMOVISÕES	40
2.1 OS MERGULHOS ERUPTIVOS DE AIMÉE G. BOLAÑOS	40
2.2 AS ERUPÇÕES <i>PLONGEANTES</i> DE MARIE-CÉLIE AGNANT	66
3 MERGULHARES	98
4 VULCÕES	152
5 DO MERGULHO AO VULCÃO: TESSITURAS CONSTELARES	207
6 HABITAR A LÍNGUA: ANTOLOGIA TRADUZIDA	222
6.1 I [<i>VIAJES DE PENÉLOPE</i>].....	222
6.2 AIMÉE G. BOLAÑOS (CUBA, 1943) [<i>LAS OTRAS</i>].....	222
6.3 DENISE IEDA ALVES (BRASIL, 1951) [<i>LAS OTRAS</i>].....	223
6.4 MACHNÚN [<i>LAYLA Y MACHNÚN</i>]	224
6.5 MORADA [<i>LAS PALABRAS VIAJERAS</i>]	225
6.6 EUMÉNIDES [<i>BALAFRES</i>]	225
6.7 POÈME EN DÉTOURS POUR UNE PASSION AVORTÉE [<i>ET PUIS PARFOIS QUELQUEFOIS...</i>]	226
6.8 VISLUMBRE [<i>VISIONES</i>]	227
6.9 REVELACIÓN [<i>VISIONES</i>]	227
6.10 EL PERRO [<i>VISIONES</i>]	228
6.11 SIN HISTORIA [<i>VISIONES</i>]	228
6.12 OFICIO DE FE [<i>VISIONES</i>].....	228
6.13 PODERES DE LA IMAGEN [<i>VISIONES</i>]	229
6.14 LAMENTACIÓN POR LA MUERTE DEL AMADO [<i>VISIONES</i>]	229
6.15 MUJERES CON ALAS [<i>VISIONES</i>]	230
6.16 ALMAS ERÓTICAS [<i>VISIONES</i>]	230
6.17 ISIS ROSA [<i>VISIONES</i>]	230
6.18 AL PARTIR [<i>VISIONES</i>]	231
6.19 A LA DERIVA [<i>VISIONES</i>].....	231
6.20 EN EL CAMINO [<i>VISIONES</i>]	231
6.21 SIN MÍ [<i>VISIONES</i>]	232
6.22 NARCISA [<i>VISIONES</i>]	232
6.23 CARPE DIEM [<i>VISIONES</i>]	232
6.24 ENFANCE [<i>FEMMES</i>]	232
6.25 ELLES [<i>FEMMES</i>]	234
6.26 CANTILÈNES [<i>FEMMES</i>]	237
6.27 POÈMES SANS ÂGE II (PRIMEIRA PARTE) [<i>FEMMES</i>]	241
6.28 LA DERNIÈRE SAISON DE DÉSARROI [<i>FEMMES</i>]	242
6.29 FEMMES DES TERRES BRÛLÉES [<i>FEMMES</i>]	245
6.30 I [<i>HILDA HILST</i>]	248
7 TRÂNSITO DAS LEITURAS	249
7.1 <i>CORPUS</i> DE PESQUISA	249
7.2 LEITURAS FICIONAIS DAS AUTORAS ESTUDADAS	249
7.3 LEITURAS DE OUTRA ORDEM	250

1 INTRODUÇÃO: DA MULTIPLICIDADE DA(S) TEORIA(S)

Desaguar da memória: devir pesquisador

Ainda recordo quando dei meus primeiros passos junto à poesia latino-americana contemporânea escrita por mulheres: caminhando com Juana Rosa Pita, sob a guarda da professora Aimée Bolaños, na FURG, fui tecendo e destecendo leituras de poesia e de teoria enquanto Penélope me apresentava também suas tessituras pelas mãos pitianas. A leitura de *Viajes de Penélope*¹ suscitou em mim a necessidade de mapear o mito penelopiano em seu texto canônico – a *Odisseia*², de Homero – e, a partir dele, observar como o discurso mítico se ressignificava pelas mãos de uma mulher poeta e diaspórica.

Após discutir diferentes concepções teóricas sobre o mito, traçando uma espécie de história do conceito, contrapus as leituras de dois autores teoricamente distantes: Gilbert Durand, vinculado às teorias do imaginário, e Roland Barthes, reconhecido por seu trabalho semiológico³. A partir do cotejo de suas considerações a respeito do discurso mítico, enveredei por um caminho do meio, apropriando-me, de um lado, da discussão de Durand a respeito de suas características, sobretudo em seu ensaio intitulado “Perenidade, derivações e desgaste do mito⁴”; e, de outro, dessacralizando o discurso mítico a partir da noção histórico-discursiva de Barthes, para quem o mito não está necessariamente atrelado ao campo do sagrado, constituindo-se como forma a partir de um sistema semiológico segundo, pautado no esvaziamento dos sentidos *a priori*. Na leitura de Barthes, o mito se coloca como um discurso que nasce e se inscreve em outro discurso, como um palimpsesto. Se Durand me fornecia ferramentas para o mapeamento do mito penelopiano, Barthes me possibilitava caminhar em direção às releituras míticas.

Assim foi que, partindo do conceito de “mitema” – proposto por Claude Lévi-Strauss, em *Antropologia estrutural*⁵, e retomado por Gilbert Durand na elaboração de seu método mitocrítico –, tracei, à época, o perfil da Penélope homérica para, a partir daí, analisar a composição da Penélope pitiana e observar de que maneira ela destecia o mito clássico e tecia a própria versão de si mesma. Nesse trabalho, observei e discuti uma particularidade do mito

¹ PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope / I viaggi di Penelope*. Pasian di Prato: Campanotto, 2007.

² HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: EDUSP, 1996.

³ Os estudos de Durand e Barthes se sustentaram sobremaneira a partir da leitura das obras *Mito, símbolo e metodologia* (s.d.) e *Campos do imaginário* (1998), do primeiro, e *Mitologias* (2010), do segundo.

⁴ DURAND, Gilbert. Perenidade, derivações e desgaste do mito. In: _____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. p. 91-118.

⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. (Biblioteca Tempo Universitário, 7).

de Penélope: a disposição e ressignificação de seus mitemas em pares mitêmicos, uma vez que, na mitologia clássica, o feminino parece estar frequentemente posto em contraponto à figura masculina. No estudo desses pares, foram se estruturando análises poéticas nas quais predominaram as discussões de imagens como a casa, a ilha, o mar e a praia. Temas como a viagem, o amor e a memória da terra natal também foram se revelando importantes na leitura de *Viajes de Penélope*.

A discussão dos temas e dos mitemas fundamentais da obra de Juana Rosa Pita encaminharam minha dissertação, ao final, a uma reflexão sobre a possibilidade de a escrita poética pitiana ir ao encontro dos debates teóricos contemporâneos, à época, em torno das literaturas produzidas por sujeitos em diáspora. Embasando minhas reflexões nos estudos de Aimée Bolaños, Avtar Brah e Stuart Hall⁶, concluí meu trabalho de mestrado questionando a possibilidade de se conceber uma espécie de estética da diáspora que conformaria as poéticas dos autores que vivenciam essa experiência.

Com a finalização do mestrado, meu interesse e contato com a poesia escrita por mulheres se intensificou e permitiu-me algumas descobertas. Dentre elas, o desvelamento de uma outra faceta de minha orientadora de mestrado: Aimée Bolaños, que conheci pelo seu labor profissional, como orientadora e como acadêmica, se revelava uma poeta inestimável. Também conheci, no percurso, a poesia, ainda esparsa, de Marie-Célie Agnant, poeta de origem haitiana mais conhecida por sua obra em prosa – à qual se dedica mais, em termos quantitativos – do que pelo que produz em verso, ainda que seus poemas sejam de uma excelência indubitável.

As inquietações que me povoavam ao final do mestrado, unidas às leituras dos poemas de Aimée Bolaños e Marie-Célie Agnant, me estimularam a preparar o projeto que submeti ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, com o intuito de ingressar no doutorado. Intitulado “(Des)tecendo mitos, (re)criando paisagens: as tessituras poéticas de autoras da diáspora latino-americana”, meu projeto tinha como objetivo retomar os questionamentos que encerravam minha dissertação de mestrado e, a partir da leitura de Juana Rosa Pita e das autoras supramencionadas, analisar a viabilidade de se defender a conformação de uma espécie de poética feminina insular.

⁶ A esses estudos corresponderam as leituras da obra *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora* (2008), do capítulo “Diáspora”, constante no *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos* (2010) e do artigo “Toda odisseia tem um final feliz? A propósito de poesia e de diáspora” (2013), escritos por Aimée Bolaños, além de *Cartografias de la diáspora* (2011), de Avtar Brah, e *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2009), de Stuart Hall.

Meu projeto era ambicioso: iniciando a partir de uma contraposição entre as teorias de Maurice Blanchot e Michel Collot⁷, buscava discutir a presença do sujeito autor em seus escritos – uma discussão que hoje me parece já superada – e como a experiência feminina com a escrita, a viagem e os mitos, considerados territórios masculinos por excelência, conformava a paisagem autoral na poesia produzida por essas três mulheres. Desse modo, pretendia discutir mitologia, feminismo, espaço, diáspora e defender a existência de uma espécie de poética insular comum a essas autoras. Como *corpus* de pesquisa, desejava analisar o conjunto da obra poética das três escritoras, focando em três livros de cada uma delas, num total de nove obras analisadas⁸.

Durante a qualificação do projeto, após meu primeiro ano de doutorado, fui aconselhado a restringir o *corpus*, já que minha pesquisa estava demasiado extensa. Foi então que, acatando o conselho, decidi explorar apenas uma obra de cada autora, mantendo meus objetivos iniciais⁹.

Ocorre que, conforme as leituras foram se desenvolvendo e, em paralelo, os debates a respeito da pesquisa junto a outros pesquisadores foram acontecendo, as percepções a respeito de meu projeto inicial foram se modificando – e me causando certa angústia. Além de já não conceber o debate entre Collot e Blanchot tão profícuo quanto antes, passei a compreender a tentativa de defender a existência de uma poética feminina insular como uma tarefa simplista, uma percepção homogeneizante e totalizadora de algo complexo e singular como a(s) experiência(s) de desterritorialização e diáspora. Senti-me desrespeitando a poesia que havia me trazido até o doutorado, e decidi reconfigurar o projeto inicial.

Imerso em um labirinto no terceiro ano de meu doutoramento, retornei ao ponto zero: tive de buscar novamente uma pergunta que motivasse minha pesquisa. Sem norte, voltei à leitura das autoras. Reli o projeto, revisei a dissertação. Decidi restringir ainda mais o *corpus*: com o tempo que me restava para refazer o todo, era melhor dedicar-me a analisar duas autoras. Deixei Juana, com quem já havia trabalhado no mestrado, a aguardar uma nova oportunidade.

⁷ Contraposição guiada principalmente pelas leituras de *O espaço literário* (2011), de Maurice Blanchot, e *Poética e filosofia da paisagem* (2013), de Michel Collot, mas que também reverberava outras leituras dos autores, constantes no projeto submetido à qualificação em 2016.

⁸ As obras que haviam sido selecionadas para a pesquisa, à época, foram: *Eurídice en la fuente* (1979) *Manual de magia* (1979) e *Viajes de Penélope* (1980:2007), de Juana Rosa Pita; *Las Otras*: antología mínima del Silencio (2004), *Las palabras viajeras* (2010) e *Visiones de mujer con alas* (2016), de Aimée Bolaños; e *Balafres* (1994), *Et puis parfois quelquefois...* (2009) e *Femmes des terres brûlées* (2016), de Marie-Célie Agnant.

⁹ Diante dos resultados de minha qualificação de projeto, havia decidido analisar obras das autoras que houvessem sido publicadas no mesmo ano, motivo pelo qual abandonei a trilogia mítica de Juana Rosa Pita e passei à leitura de *Legendario 'entanglement'*, livro publicado em 2016, em consonância temporal com *Visiones de mujer con alas* e *Femmes des terres brûlées*, obras que se mantiveram na triagem das obras que comporiam o *corpus* restrito da pesquisa.

Voltei aos braços de Aimée e Agnant, desejoso de que sua poesia me aportasse novo enigma e inquietação científica.

Foi então que, havendo traçado meu percurso de retorno à origem após a Tróia em chamas que se havia tornado meu projeto, enquanto lia as obras eleitas para seguir meu caminho, eu acabei por recordar o primeiro poema de *Viajes de Penélope*, motivador essencial da minha dissertação:

I

Me ha dado por creerme Penélope
hermosa y bienamada:
tejedora sí soy para que alienten
los que habrán de morir
y es la mía la almohada
más llorada del siglo

**Si yo fuera Penélope
suelo que yo pisara sería Ítaca:**
al regresar Ulises
se quedara¹⁰

O eu lírico que se instaura no primeiro poema de *Viajes* enuncia, ao leitor, os motivos de seu mascaramento através do mito: encontrando pontos comuns com Penélope – o fato de tecer para dar vida e de guardar consigo uma dor imensa –, o sujeito a encarna, resolve crer-se a própria. No entanto, apesar da crença que fundamentará os jogos de vozes que constituirão o todo da obra, a segunda estrofe do poema I reafirma a separação desses dois sujeitos: “Si yo fuera Penélope / suelo que yo pisara sería Ítaca”, ou seja, Penélope e eu-lírico não são o mesmo sujeito, não estão ainda fundidos em um só, porque habitam o mundo de formas diferentes. Se a figura mítica clássica permaneceu imóvel, presa a sua terra por anos à espera do amado, este sujeito em mobilidade instaurará seu lar a cada passo, em um processo de habitar que se constrói durante o percurso de um indivíduo em movimento.

Tessitura, dor, movimento, mito, habitar: ao fim e ao cabo, o livro de poemas do escritor migrante se configura, mesmo quando reatualiza mitos, a partir de uma forma de habitar. E é essa forma de habitar o mundo que define como o sujeito lírico ressignifica seus mitos. Penélope, estendendo-me o fio da dissertação, auxiliava-me a sair do labirinto em que me encontrava.

¹⁰ PITA, Juana Rosa, op. cit., p. 18. Grifo meu.

De certa forma, Penélope vinha confirmar o que a poesia de Aimée e de Agnant, aos poucos, me apresentava: retornando aos poemas, já havia percebido confluências entre os treze textos que compunham “Quimera”, segunda seção de *Visiones de mujer con alas*, e “Cantilènes”, terceiro poema de *Femmes des terres brûlées*. Foi nesses textos que comecei a visualizar certa relação de habitar que se construía entre os sujeitos líricos de cada livro e seus amados: enquanto o eu de Aimée desejava habitar o outro, o eu de Agnant convocava o outro a habitá-lo.

Observando os poemas de ambas as obras enquanto conjuntos, notei também que a escrita dessas mulheres, na composição de cada livro, parecia ir-se constituindo a partir de movimentos divergentes: se, na poesia aimesiana¹¹, o sujeito parecia, a cada poema, ir conformando movimentos de aprofundamento e de mergulho em si mesmo, o sujeito agnantiano sugeria movimentos contrários, eruptivos, de si para o mundo. Enquanto *Visiones de mujer con alas* me aportava água ensimesmada, *Femmes des terres brûlées* era fogo em expansão. E, diferentemente da Penélope pitiana, que estava posta evidentemente como projeto explícito de reatualização mítica na obra de Juana Rosa, os livros de Aimée Bolaños e de Marie-Célie Agnant me faziam revisitar outros dois mitos, estes não anunciados: Narciso e Prometeu, respectivamente. Entretanto, desta vez, os mitos se revelavam para mim não apenas como reatualização de mitemas, mas como constituidores do próprio fazer poético que fundamenta as obras em que se presentificam.

Cartografar os movimentos que se realizam nas poéticas de ambas as autoras, cogitando a presentificação de dois mitos que participam na estruturação dos modos como o sujeito desterritorializado reconfigura seus habitares na e pela poesia: eis, então, o objetivo que me motivou novamente para a pesquisa. Evidentemente, a escolha vocabular prenunciava algo das leituras que foram me encontrando enquanto tentava organizar um modo de abarcar minimamente a complexidade das poéticas que decidira estudar: a noção de cartografia como um mapa em processo, que vai se construindo e se desenhando a partir de um olhar em movimento e que foge à fixidez do decalque – fixo, reprodutivo e repetitivo porque serializado – chegou a mim pelas mãos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

¹¹ Por uma questão tanto de estética sonora quanto de valorização da obra produzida pela autora, ao falar de Aimée G. Bolaños opto por privilegiar seu primeiro nome em detrimento do sobrenome, o qual é bastante similar, também, ao de outro escritor latino-americano: Roberto Bolaño. Assim, preferirei referir-me às autoras analisadas neste trabalho como Aimée e Agnant, quando não utilizar seus nomes completos, caracterizando sua produção poética, respectivamente, como “aimesiana” e “agnantiana”, quando for o caso.

Das possibilidades rizomáticas

No primeiro volume de *Mil platôs*¹², Deleuze e Guattari estabelecem uma crítica daquilo que nomeiam livro-raiz: perpassado por uma lógica binária, o olhar pressuposto por esse tipo de pensamento – o pensamento árvore – estabelece hierarquias que desconhecem a multiplicidade dos fenômenos cognoscíveis. Segundo os autores, essa ideia do Uno que devém dois, buscando um cerne, uma unidade principal da qual derivam possibilidades, das quais derivarão ainda outras possibilidades, essa construção biunívoca do pensamento, a exemplo das árvores sintagmáticas de Chomsky, corresponde ao que há de mais clássico, mais velho e mais cansado em termos de construção do conhecimento. Essa lógica binária e essas relações biunívocas – que ainda predominam, de acordo com ambos, na psicanálise, na linguística e até na informática – fundamentam uma leitura de mundo pretensamente totalizante, embasada muitas vezes em relações de causa e consequência que não dão conta da complexidade – porque diversa, porque múltipla – que constitui o mundo.

À noção de livro-raiz, sobrevém a de sistema-radícula ou raiz fasciculada, segundo a qual se abandona a raiz principal – ocorre um “aborto da raiz” – e nela se enxerta uma multiplicidade de raízes secundárias em desenvolvimento. Os verbos utilizados pelos autores, bem como os adjetivos de que se servem e que estão acima reproduzidos, nos remetem à manutenção do problema das hierarquias: ao abandonar o principal, enxerta-se o secundário, o enxerto como a inserção de algo menor que ganha força, mas que ainda ocupa um vazio deixado pelo que foi abandonado, que pode ser passado ou porvir se reconstituindo. Assim, apesar de reconfigurada a raiz, mantém-se, nessa concepção de conhecimento, a supremacia de um eixo que governa, em alguma medida, uma totalidade que vai se delimitando.

A essa concepção arbórea de conhecimento, que pressupõe um eixo do qual derivam todas as coisas e que se sobrepõe a elas por sua centralidade, os filósofos oferecem como alternativa o rizoma. Concebido como um sistema que realiza a multiplicidade, ao invés de enxertá-la em um corpo axial superior, o rizoma trabalha com a quebra das hierarquias, com a horizontalidade em lugar da verticalidade. Nele, não há lugar para uma teoria do eixo: diferentemente das raízes, que fixam pontos, o rizoma é composto de descentramentos, de conexões e rupturas que se estabelecem em toda sua extensão e multiplicidade. Ao tratar-se de multiplicidade, o múltiplo passa a ser valorizado, então, como substantivo, e não mais como

¹² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v.1. 2 ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

caracterização que parte de uma unidade. Aliás, não há, no rizoma, unidades de medida, mas movimentos, dimensões, expansões. Deleuze e Guattari criticam, nas teorias-raiz, a predominância do ponto, das extremidades, dos começos e fins, propondo o rizoma por sua continuidade, por sua ausência de limites, por seu processo constante de transformação, constituído por movimentos de desterritorialização e reterritorialização – que poderíamos associar a dinâmicas de esvaziamento e ressignificação que operam essa multiplicidade de conhecimento que nunca se fecha em si mesma, sempre projetando-se e realizando-se num fora de si.

Por sua dinâmica, o rizoma é inapreensível enquanto totalidade. Cientes da impossibilidade de abarcá-lo numa perspectiva totalizante – porque sempre em movimento –, nos resta cartografar-lhe a variação, que constitui sua essência. Assim, abordar esse “estar no meio” que constitui o rizoma a partir do platô: “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior”¹³. Em síntese, cartografar implica tecer caminhos que se fazem no caminhar da própria reflexão. Sem destino certo, sem ponto de chegada ou raiz de partida. O rizoma vai se fazendo na multiplicidade das conexões que se engendram, assim como a cartografia. A ela, Deleuze e Guattari opõem o decalque, retrato acabado de um todo estanque. Mas cartografia e decalcomania, mapa e decalque, não se colocam como dois extremos incompatíveis. Numa tentativa de compreender o estado atual de um rizoma, é possível que estabeleçamos decalques, ainda que para isso necessitemos ser sabedores da impossibilidade da tarefa: todo registro é já um passado do rizoma, cuja única constância está em seu processo de desterritorialização e reterritorialização – o frequente abandono de algo para devir outro. Um rizoma, dizem os filósofos, “não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce ou transborda”¹⁴.

Nesse sentido, o pesquisador estabelece com o conhecimento uma relação similar àquela apontada por Walter Benjamin, em suas “Teses sobre o conceito de História”¹⁵, entre o historiador e o passado: capturando uma imagem que lampeja, inesperada, o investigador lida com algo que deixa incessantemente de ser o que é, sem jamais regressar a um estado anterior. Pensando nisso a partir da noção de rizoma, aquele que pesquisa não só lida com fenômenos

¹³ Ibidem, p. 44.

¹⁴ Ibidem, p. 43.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Antropos, 1992. p.160.

que não cessam de se modificar como também, no cruzamento entre aquilo que observa e os saberes que lhe atravessam enquanto pesquisador, modifica esses mesmos processos e constitui-se como parte deles. O rizoma, bem como a cartografia, não está alheio ao olhar do sujeito: cientes dele, pelo contrário, ambos se constituem justamente a partir das transformações que se operam nesse entrecruzar-se, nesse “entrecompor-se”, nesse atravessar-se dos agenciamentos.

Interessado nos movimentos que observo nas poéticas de Aimée e de Agnant, decidi então cartografá-los, tentando de alguma forma abarcar parte do mapa que se arquitetava diante de mim – o decalque servindo à cartografia sem nunca dar conta dela. Atravessado pelo encantamento com os mitos, não pude deixar de perceber, nos escritos dessas autoras, como já dito, a presença de duas figuras singulares da mitologia greco-romana: de um lado, Narciso ensimesmando-se; de outro, Prometeu em expansão. Poderia, então, cogitar a presentificação desses mitos como estruturadores dessas poéticas? Eis a segunda questão que pairava sobre o meu objetivo inicial.

Do mito como engendrante de uma poética

O olhar perscrutador daquele que tenha, na sua trajetória enquanto pesquisador, investigado o mito, dificilmente se afasta dessa matriz. Inebriado com a multiplicidade do rizoma, eu percebia no mito uma possibilidade de decalque: perpassando as poéticas autorais com que lidava, ele me permitia dar forma ao retrato. Nesse momento, interessava-me a possibilidade de concebê-lo como – o que revi mais tarde – estrutura poética, como direcionador, em certa medida, mais dos movimentos que constatava do que como temática recorrente em dada literatura.

Durante o percurso da dissertação, eu já havia captado uma característica essencial do mito, referida por Ana Mello em seu *Poesia e Imaginário*: a de que ele “resiste a uma definição estanque, cerceadora de sua amplitude e pluralidade”¹⁶. Compreendendo, no entanto, a necessidade de estabelecer com meu interlocutor uma perspectiva de trabalho, construí minha definição de mito no entrecruzar das discussões de Gilbert Durand e Roland Barthes¹⁷, o que me permitiu realizar um trabalho voltado para as reatualizações míticas de Penélope na obra de

¹⁶ MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.30.

¹⁷ Conforme brevemente apresentado na primeira parte desta exposição e mais amplamente discutido em minha dissertação de mestrado.

Juana Rosa Pita. Esse encontro teórico, no entanto, não dava conta daquilo que eu percebia realizar-se no entrelaçar dos versos de Aimée e de Agnant: o esmiuçar dos mitemas de Narciso e de Prometeu pouco contribuiria para aquilo que eu propunha como uma “cartografia dos movimentos”, ainda que eu detectasse com clareza a presença de ambos nessas poéticas. Ademais, para além da reatualização temática dos mitemas, eu percebia movimentos de mergulho e erupção que eram corroborados também, por vezes, pela estrutura dos poemas, o que aportava novas formas de presentificação do mito. Como discutir, então, essa presentificação das figuras míticas, em lugar de reatualizações como a que eu analisara em *Viajes de Penélope*? Fazia-se necessário buscar novos olhares acerca do mito.

Nesse sentido, uma das leituras que me fez olhar para o discurso mítico de forma distanciada daquela que configurara minha trajetória no mestrado chegou-me às mãos quando eu assistia, na qualidade de aluno ouvinte, a disciplina de Teoria da Poesia, ministrada pela professora Ana Maria Lisboa de Mello na PUCRS: a obra *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la Psychocritique*, do francês Charles Mauron¹⁸. Publicado originalmente em 1963, o texto de Mauron parte da premissa da impossibilidade de se analisar uma obra em sua totalidade, bem como da assunção de uma tentativa de compreensão da obra a partir de um novo ponto de vista, pretensamente buscando-se uma crítica literária que possa ser tomada como “ciência séria”. Nesse sentido, Mauron expõe aquelas que ele considera conformarem três tendências da crítica moderna, das quais ele diferencia o método psicocrítico que propõe: a clássica, voltada para questões que excluem o sujeito de sua própria escrita; a que ele nomeia “médica”, focada no autor e olvidada das questões que extrapolam sua biografia; e a temática, que Mauron julga se portar de modo ambíguo com relação ao par consciente-inconsciente. Diante disso, o que o autor deseja é propor uma técnica adequada à busca do sonho profundo, sob uma elaboração que o esconde ao olhar lúcido¹⁹, ou seja, acessar o inconsciente do sujeito a partir daquilo que ele revela sem planejar.

Criticando o trabalho proposto por Gaston Bachelard, que estabelece uma fenomenologia da imaginação poética, Mauron parte da sobreposição de textos para estabelecer o método psicocrítico. Assim, fugindo ao devaneio, o pesquisador estabelece um olhar distanciado, que bebe do conhecimento psicanalítico sobre a associação de ideias para investigar, no texto, os padrões que o escritor deixa escapar. Encontrando, então, suas metáforas

¹⁸ MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la Psychocritique*. 9 ed. Paris: José Corti, 1995.

¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

obsedantes – aquelas que se repetem não apenas por imagens, mas também pelas estruturas verbais e pelas relações lógicas que se estabelecem entre as palavras, as figuras de linguagem, os sons –, far-se-ia possível acessar o inconsciente do autor e desvelar aí, nesse entrecruzamento constante, o seu mito pessoal.

Delimitando muito bem seu método, Mauron encara as metáforas obsedantes como uma possibilidade de realização de leitura sem ambiguidades – como se fosse possível dissecar os sentidos e impedir a “contaminação subjetiva” do analista, cuja dubiedade o autor critica em Bachelard. É a partir dessas metáforas, também, que ele delimita seu escopo de trabalho: embora conceba que boa parte das imagens autorais advenham de projetos conscientes dos escritores, interessa-lhe lidar exclusivamente com o que emerge do inconsciente desses sujeitos, a partir das marcas que eles deixam em seus escritos. Nesse sentido, diz o teórico, instaura-se uma nova fronteira nos estudos literários: se costumeiramente a crítica se volta para uma relação entre dois termos – o escritor e a sociedade –, o método psicocrítico instala uma fissura na noção de sujeito, partindo-o em consciência e inconsciência enquanto fronteiras discerníveis na realização da leitura crítica.

Uma vez que Mauron está preocupado em estabelecer a psicocrítica como ciência, ele pauta essa leitura em um conjunto de operações que lhe permitam aferir o status científico desejado àquilo que propõe. A primeira delas é a que fundamenta o fazer psicocrítico: a sobreposição dos textos. Sobrepondo escritos de um mesmo autor – para ilustrar isso, Mauron recorre ao método fotográfico de Francis Galton²⁰ –, o crítico pode ver surgirem redes de associação, agrupamentos de imagens obsedantes e provavelmente involuntárias. Detectada a repetição, cabe ao crítico analisar como se dá esse processo, verificando o que permanece e o que se modifica a cada reatualização – nisso reside a segunda operação elencada pelo teórico. O processo de análise das confluências e dissonâncias presentes nos padrões detectados pela sobreposição textual, normalmente, levam o leitor à percepção de figuras que, em se

²⁰ Francis Galton (1822 – 1911) foi um cientista inglês atuante em diversas áreas, tais como antropologia, meteorologia, geografia, matemática, estatística e psicologia. É considerado o pai da Psicologia Diferencial. Primo de Charles Darwin, é a partir de sua leitura de *A origem das espécies* que elabora o conceito de “eugenia”, defendendo a possibilidade de uma “melhora da raça humana”. É tido por alguns como um precursor do nazismo. O método fotográfico de Galton foi empreendido a serviço de uma possível criminologia: tendo tido acesso às fotografias de diversos condenados, Galton passou a sobrepô-las umas às outras, no intento de chegar a um padrão de sujeito a partir daquilo que tinham em comum os criminosos, agrupando-os por tipo de crime (ladrões, assassinos, etc). Em 1885, o folclorista australiano Joseph Jacobs, de origem judia, publicaria o texto “The Jewish Type, and Galton’s Composite Photographs”, utilizando-se do método galtoniano para tentar delimitar um tipo judeu. Galton também foi precursor no que diz respeito à comprovação da possibilidade de as digitais humanas permitirem a identificação de um indivíduo.

manifestando com constância, configuram o que o autor considera ser o mito pessoal do escritor. A terceira etapa, então, consiste na interpretação do mito pessoal e de seus avatares como expressões de uma personalidade inconsciente e de sua evolução. Por fim, esses resultados são comparados à vida do escritor – e essa biografia refletida pelas figuras do inconsciente encerra a última operação daquele que trabalha com psicocrítica.

Analisando quatro reconhecidos poetas da literatura francesa – Mallarmé, Baudelaire, Nerval e Valéry –, Mauron ressalta que o trabalho por ele proposto é exaustivo: não se pode estabelecer o método psicocrítico de forma integral a partir da análise de uma única obra. Apenas as duas primeiras operações, relacionadas à identificação e análise das metáforas obsedantes, seriam passíveis de realização a partir de uma leitura pontual. A chegada ao mito pessoal se dá a partir de uma leitura de conjunto da literatura de um determinado autor, na qual se identifica o aparecimento e desaparecimento constante de uma figura mítica reveladora dos processos inconscientes daquele que escreve, instaurando-se mesmo como um fragmento da personalidade do escritor. Nesse sentido, a poesia surgiria, por exemplo, como uma tentativa de síntese entre a consciência do autor de ficção e dois outros universos estrangeiros a ela: o exterior e o inconsciente, dos quais o mito representaria o último.

Com seu método psicocrítico, Charles Mauron me apontava uma nova perspectiva não só a respeito do mito, que era o que eu buscava, mas sobretudo do trabalho com a poesia: há algum tempo me incomoda, mesmo nas leituras de pesquisadores reconhecidos por seu trabalho como críticos, o abandono da palavra enquanto matéria de trabalho. Mergulhados em filosofias e fenomenologias, muitos dos críticos que li esqueceram a centralidade da palavra, a escolha dos vocábulos, o modo e o tempo dos verbos. E, nesse sentido, li algumas vezes poemas inteiros dos quais um vocábulo, ou um verso, apenas servira ao crítico como pretexto para comprovar sua erudição e a assertividade das concepções de um Collot ou de um Bachelard. Nesse sentido, ler Mauron me fez retomar uma inquietação de longa data, posto que, compreendendo que o trabalho literário não está alheio ao sujeito, o autor não deixa, por isso, de recorrer à materialidade da palavra para estabelecer seu método.

No entanto, embora o método de Mauron conflua com as discussões de Deleuze e Guattari no que tange a uma consciência da impossibilidade de se abranger uma totalidade e a uma recusa a qualquer discurso totalizante, ele se encontra ainda – o que não espanta, considerando-se o período em que foi escrito – bastante atrelado a uma noção de causa e consequência criticada e concebida pelos dois filósofos como fator constituinte de um

conhecimento dos modelos livro-raiz ou sistema-radícula. Realizar a sobreposição dos textos, na psicocrítica mauroniana, é percorrer um caminho de regresso ao inconsciente do sujeito escritor para aí encontrar, em certa medida, a “origem de todas as coisas”. No que toca ao mito, por um lado, o trabalho desenvolvido por Mauron extrapola a tradição no sentido de ir além da mera referência temática, sugerindo um trabalho com a configuração poética, com as relações entre as palavras – relações diferentes também daquelas estabelecidas por Durand, posteriormente, a partir dos mitemas de Lévi-Strauss²¹; por outro, atrela o mito ao inconsciente como matriz, de modo que o “leitor competente” pode acessar, através do método psicocrítico, uma raiz que se deixa entrever pelas radículas que escapam do subterrâneo do inconsciente e se fazem ver, brotando esparsas e como que por acaso, na superfície.

Assim, regressando à segunda questão que me colocava sobre meu objetivo inicial, deixo conta do contrassenso que ela representava com relação à própria discussão deleuziana que me havia interessado: atravessado por outras leituras, eu ainda buscava o mito como estruturador de todo um fazer poético, discutindo-o como “matriz” e como “direcionador” dos movimentos que eu verificava nos escritos de Aimée e Agnant. Embora falasse constantemente de presentificação das figuras míticas, eu ainda insistia em instituí-las como eixo dessas poéticas. Ao mesmo tempo, me era evidente a presença de figuras como as de Narciso e Prometeu nos poemas, não so através das imagens, mas também pelos movimentos que a tessitura poética sugeria. Minha hipótese, até então, era a de que esses mitos se faziam presentes porque, de alguma forma, eles refletiam os modos como essas mulheres habitavam na e pela poesia. Talvez se tratasse, nesse momento, de definir essas “funções de habitar” que eu visualizava, antes de retomar as presenças míticas que me inquietavam.

Habitar?

A percepção de que a poesia se configura como um modo de habitar o mundo me acompanha desde o mestrado: discutindo as reatualizações míticas da Penélope de Juana Rosa Pita, eu discutia também a diáspora da autora e do mito (des)(re)tecido por suas mãos. Meu apreço pela atenção à palavra também diz muito de mim: além de estudante de Letras, realizei, durante quase toda a graduação, uma pesquisa pautada por leituras voltadas à Linguística da

²¹ O ensaio “Perenidade, derivações e desgaste do mito”, de Gilbert Durand, será publicado pela primeira vez em 1978, em *Problèmes du mythe et de son interprétation*, nas atas do colóquio de Chantilly. A publicação de Mauron, como já dito, data de 1963.

Enunciação e à argumentação – as discussões de Benveniste também se fizeram presentes desde muito cedo na minha caminhada acadêmica. Durante o transcurso dos anos, um desassossego foi fazendo casa em mim: e se, para além de habitar o mundo através da linguagem, essas escritoras diaspóricas habitam a poesia ela mesma, a palavra configurando-se como possibilidade de ser e como casa ao mesmo tempo? Não seria o caso, então, de uma expansão do sentido de habitar? Era preciso definir esse sentido, pois.

No *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*²², o verbete “habitar” apresenta três possibilidades de significação: como sinônimo de um instalar-se em algum lugar para morar, com a ideia de ocupação de um espaço antes desocupado, ou com o sentido figurado de permanência em algum lugar (como quando fazemos referência a abstrações que “habitam” nossa mente ou nossa alma, segundo os exemplos dados no próprio dicionário). Independentemente do significado, perpassa a palavra uma noção de espacialização em processo: nas três possibilidades aventadas pelo dicionário, o verbo institui um espaço, concreto ou abstrato, que se ocupa com vistas a uma permanência. Não à toa, o uso corriqueiro da palavra habitar remete à construção de uma casa.

Habitar e construir, aliás, não só andam juntos como constituem um o fundamento do outro. Martin Heidegger, em seu texto “Construir, Habitar, Pensar”, escrito em 1951, inicia a resposta ao seu questionamento sobre o que é habitar dizendo que “[p]arece que só é possível habitar o que se constrói”²³. Discutindo as relações entre construir e habitar, o filósofo questiona a corriqueira relação de causa e consequência que se estabelece entre um verbo e outro, apontando o fato de que nem toda construção é em si uma habitação, ainda que toda construção, mesmo quando não feita para ser habitada, seja determinada, em alguma medida, pelo habitar do homem – caso das pontes, dos mercados e dos estádios, por exemplo. Nesse sentido, construir seria já um habitar por si mesmo, e não uma atividade separada deste.

Afeito à linguagem, Heidegger busca na etimologia do termo, recorrendo ao antigo alto-alemão, uma significação essencial: *buon*, o verbo usado para dizer “construir” naquele idioma, significa “habitar”. A própria transformação do alemão moderno, *bauen*, teria tido seu significado original apagado, significado que resiste no vestígio da palavra vizinho, *Nachbar/Nachbauer*, “aquele que habita a proximidade”. Atento, o pensador ressalta que a

²² HABITAR. *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em < <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=habitar>>. Acesso em 24 abr. 2019.

²³ HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: _____. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 125.

sinonímia não se dá num nível raso de comparação, mas propõe uma reflexão: a de como devemos pensar o habitar que se vê convocado pelo verbo construir. Recorrendo às relações que se estabelecem entre o habitar e o viver, o filósofo ainda aprofunda as raízes etimológicas do termo, aproximando *buan*, “habitar”, de *bin*, “sou”. Nesse sentido, vai se delineando uma conceituação: dentre as possíveis significações de *bauen*, Heidegger destaca aquela que “diz que o homem é à medida que *habita*”²⁴. Se o que define o homem como homem é a linguagem, e se o homem é apenas à medida que habita, não seria a linguagem ou um modo de habitar ou uma espécie de habitação na linguagem?

Considerando que “é a linguagem que, em primeira e em última instância, nos acena a essência de uma coisa”²⁵, Heidegger retomará sua discussão sobre o habitar em outro artigo, escrito também em 1951, intitulado “...poeticamente o homem habita...”. Nele, o filósofo nos aponta que, soberana do homem, ainda que este se porte como seu criador, a linguagem o convoca a habitar. Mas a essência das coisas, que reside na linguagem, não se dá ao homem prontamente, senão quando ele, tomado pelo apelo da linguagem, escuta-a em liberdade, acolhendo o inesperado: é na poesia, essa linguagem não instrumental, que o homem consegue enfim habitar em sentido pleno. Constituindo-se como um construir em sentido inaugural, isto é, como possibilidade de ser e estar sobre a terra, a poesia “permite ao homem habitar sua essência”²⁶.

Ainda que as reflexões de Heidegger, pioneiras no que tange à definição de um habitar pela linguagem, forneçam subsídios para pensarmos a literatura – e, mais especificamente, a poesia – como capacidade humana que nos permite habitar o mundo e ser à medida em que o habitamos, elas lidam com uma noção ontológica de sujeito, que não leva em consideração as particularidades sócio-históricas do indivíduo. Discutir, no meu caso, o habitar poético de escritoras em diáspora convocava-me a considerar a especificidade de seu lugar de fala. Se o que eu desejava era discutir como o sujeito desterritorializado reconfigura seus habitares na e pela poesia, era preciso definir o habitar a partir desse sujeito, também.

A utilização do adjetivo que singulariza as mulheres com quem trabalho enquanto sujeitos me faz retomar as considerações de Deleuze e Guattari: no quinto volume de *Mil*

²⁴ Ibidem, p.127.

²⁵ HEIDEGGER, Martin. “...poeticamente o homem habita...”. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: _____. *Ensaíos e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 168.

²⁶ Ibidem, p. 178.

*platôs*²⁷, tratando da figura do nômade, os filósofos estabelecem algumas diferenças entre este e o migrante, das quais a maior definidora de suas condições talvez seja justamente a forma como vivenciam, cada um, seu projeto de desterritorialização. Se o nômade, de um lado, constitui-se como o “Desterritorializado por excelência”²⁸, uma vez que, não tendo pontos de chegada ou de partida, ele se desterritorializa e se reterritorializa da mesma forma e no mesmo momento em que a terra se desterritorializa ela mesma, convertendo-se em território para o sujeito que a habita durante o próprio processo de ressignificação constante que constitui o seu habitar; o migrante, por sua vez, estabelece uma relação de reterritorialização tardia. Isso porque, situado entre dois pontos, “o migrante abandona um meio tornado amorfo ou ingrato”²⁹ para reterritorializar-se num novo território, enquanto o nômade, sem fronteiras bem delimitadas, não parte de lugar algum porque seu território se constitui como um espaço aberto, não há fronteiras para ultrapassar. Paradoxalmente, ao habitar o movimento o nômade não pode ser definido por ele, já que o apagamento das fronteiras não lhe permite partir de lugar algum: todo espaço constitui-se como o mesmo espaço, espaço que se transforma e se reconfigura juntamente com o sujeito.

Ainda que as teorias mais recentes sobre diáspora³⁰ discutam a pertinência dos discursos que enxergam a literatura de sujeitos migrantes como uma escrita situada entre dois espaços – uma terra de partida e outra de chegada –, interessa-me a noção de reterritorialização tardia proposta por Deleuze e Guattari. Interessa-me, sobretudo, porque me faz rediscutir uma das conclusões a que havia chegado durante a realização de minha dissertação de mestrado, quando expus o contraponto entre a definição clássica de diáspora e as perspectivas contemporâneas a respeito do tema, principalmente no que toca ao muitas vezes abordado desejo de retorno à terra natal. À época, eu dizia que

Na contemporaneidade, entretanto, a necessidade de retorno vê-se relativizada, uma vez que os sujeitos em diáspora, não mais presos à fixidez de uma Ítaca, vivenciam múltiplas viagens, múltiplas mudanças. Nesse sentido, sua identidade, com relação ao outro, deixa de ser tomada como contraponto, como outro lado de uma mesma moeda – a da nacionalidade, por exemplo – para ser concebida como prisma de luz que, partindo de uma única referência, expande-se e multiplica suas possibilidades de construção.

Sob essa perspectiva, o lar, dantes tomado como perda irreversível, passa a ganhar mobilidade. Deixa, sim, suas marcas primordiais, um sentimento de perda inerente a

²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v.5. 2 ed. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

²⁸ Ibidem, p. 56.

²⁹ Ibidem, p. 55.

³⁰ A própria Aimée G. Bolaños, em seu verbete “Diáspora”, do *Dicionário de mobilidades culturais* organizado por Zilá Bernd, aponta leituras mais contemporâneas do conceito de diáspora, que relativizam e abandonam, por vezes, essa concepção estanque da migrância, adotando uma perspectiva mais transcultural.

toda partida; mas recria-se durante a viagem, ganha liberdade por não ter fronteiras, torna-se dinâmico, ganha vida.³¹

Aqui, relacionando as leituras que eu vinha realizando desde o mestrado ao que propõem os filósofos, estabelece-se, em minha perspectiva, o sujeito diaspórico como alguém à deriva entre as definições de Deleuze e Guattari do nômade e do migrante. Se, por um lado, é evidente a existência de um deslocamento a partir de um ponto, como os autores referem com relação ao migrante; por outro, o constante processo de desterritorialização e reterritorialização do sujeito nômade também se faz presente na literatura dessas mulheres que, sem perder de vista o passado, ressignificam um presente que constantemente apaga as fronteiras. Se a mulher escritora não deixa de referir sua Ítaca primeira, ela também não deixa de, instaurando espaços pela palavra, recusar fronteiras que a limitem a um *locus* de chegada.

Me proponho, então, a, retomando a perspectiva deleuziana de que o sujeito migrante se situa entre dois pontos, deslocar o segundo, concebendo-o como mobilidade incessante e multifacetada. Nesse sentido, percebo as autoras que leio como sujeitos que, reatualizando continuamente o seu ser – pensando filosoficamente com Heidegger, portanto, o seu habitar – ressignificam também constantemente o seu ponto de partida. Mais uma vez, interessa-me retomar a imagem do prisma de luz que, partindo de uma referência, se expande e multiplica em possibilidades de construção. E, pensando a expansão, me pergunto ainda se, ao invés de situar-se entre dois pontos, o sujeito em diáspora não se situa em uma espécie de constelação que, reconfigurando-se sem cessar, ressignifica constantemente seus lugares e referências de origem.

Habitar constelações

Pensar a possibilidade da constelação permite-me revisitar meu objetivo inicial mais uma vez. As constelações, como o rizoma, também têm seu fundamento na multiplicidade: não há constelação formada por uma estrela apenas. Não há começo nem fim nas constelações, que se definem única e exclusivamente pelo conjunto de corpos que as constitui. Elas não têm, tampouco, um significado definitivo ou dado *a priori*, pois se reconfiguram a partir da História e dos olhares que diferentes culturas estabelecem sobre elas. Nesse sentido, as constelações se

³¹ BARBOSA, Giliard Avila. *Nas tramas de outra odisseia*: as tessituras míticas em *Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras – História da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013. p.99-100.

colocam como fotografias da História e da cultura, como tentativa de apreender um todo que se sabe momentâneo, não-definitivo, em construção – assim como os decalques servem à cartografia. Além disso, os conjuntos estelares também remetem às mitologias – sobretudo à greco-romana – e ao ser no mundo: foi se projetando nos astros que o humano encontrou uma das suas muitas formas de habitar³², aqui concebido como ser e como estar/residir/permanecer no mundo.

Evidentemente, eu não seria o primeiro a trabalhar com a ideia da constelação: muito antes de mim, Benjamin já falara das constelações em sua introdução à *Origem do drama barroco alemão*³³, e Barthes, em *A câmara clara*³⁴, empreendia uma leitura constelar de si mesmo a partir de suas fotografias para, com base nessa configuração, tentar buscar o que ele consideraria a verdade da Fotografia³⁵. A noção de que os conceitos usados para apresentar uma ideia atualizam a mesma ideia como configuração desses conceitos, proposta por Benjamin, me levava de novo a pensar o rizoma deleuziano e suas linhas de força: assim como a constelação não se definia simplesmente pelas estrelas que a delimitavam, mas pelas possibilidades de significação que o conjunto, reatualizando-se, reverberava; da mesma forma, a ideia ia se transformando pela relação estabelecida entre os conceitos, que se constituem como extremos de uma constelação de pensamento.

Delimitada pelos extremos, a constelação ganha sentido sobretudo pelo que não podemos ver: entre uma estrela e outra, a escuridão que habita esse interstício é, pode-se dizer, bastante responsável pelo estabelecimento dos sentidos, já que é nesse “estar entre” que os extremos se relacionam. Benjamin viu nessa imagem a possibilidade de contrapor-se ao texto linear. Inebriado pelas constelações, pela multiplicidade do rizoma e pelas poéticas que lia, eu ia tecendo aos poucos a rede que me permitia vislumbrar a ancoragem da minha pesquisa. Uma ancoragem jamais fixa, porque pautada a todo momento pelos movimentos, antes de qualquer coisa.

³² Cf. Chevalier e Gheerbrant (2009, p.272): “Sabe-se hoje que os mitos não foram lidos no céu para baixar à Terra em seguida, mas que se originaram no coração do homem e foram povoar a abóbada celeste, segundo um processo inconsciente de *projeção*”.

³³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. [Coleção Elogio da Filosofia].

³⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução e apresentação de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. [Coleção 50 anos].

³⁵ A esse respeito, há um interessante artigo escrito por Ana Bartolo e publicado na revista *Outra travessia*, n. 21, da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulado “O punctum da imagem”. Nele, Bartolo estabelece relações entre o método benjaminiano e a escrita de Barthes, aprofundando um pouco mais aquilo que aqui apenas aponto. Ver referências.

A busca de conceitos que me possibilitassem conceber um habitar poético diferente daquele ontológico de Heidegger e a consciência da latência significativa da escuridão constelar me levaram aos braços de Édouard Glissant. Não que o escritor martiniquenho houvesse trabalhado com a noção de constelação; não se trata disso. Mas Glissant, inspirado pelos rizomas de Deleuze e Guattari, dá corpo ao movimento – em lugar da essência – a partir da construção da utopia do *Tout-monde*, ou da totalidade-mundo. Nessa utopia – que o autor nomeia pela primeira vez em seu livro homônimo³⁶, transitando entre o ensaio e o romance – são exaltados a errância, a viagem, a desordem, a travessia das fronteiras, o encontro com o outro. Nela, objetiva-se, ainda, o apagamento da supremacia do centro sobre a periferia³⁷. Assim como o rizoma abomina as hierarquias, o *Tout-monde* foge às mônadas das certezas hierarquizantes: não lhe interessam as identidades-raiz, pressuposto das árvores genealógicas, mas o cultivo do incerto, do ambíguo que ocupa o lugar de autoridade dessa concepção quando nos propomos a trabalhar com a relação. Glissant está interessado na multiplicidade da extensão, e não na verticalidade unívoca dos eixos. Anulando a hierarquia, ele deseja o encontro.

Com um olhar que extrapola a concepção ontológica do ser, o autor olha para o mundo globalizado e concebe uma utopia que desejaria possível para todo “estar sendo” que se materializa nas relações contemporâneas. Para ele, a era contemporânea faz com que se encontrem os lugares da História e do mundo, em uma espécie de “tempestade do aqui”. No *Tout-monde*, então, os “aquis” se revezam, e o encontro do outro passa a ser concebido como viagem de encontro, de troca entre iguais, e não mais de descoberta, que estabelece uma relação de superioridade entre aquele que descobre e aquele que é descoberto. É nessa leitura do encontro, nessa reunião de tempos e espaços, que o *Tout-monde* pode irradiar o obscuro: se a irradiação da luz acentua as diferenças e a delimitação das fronteiras, a irradiação da obscuridade apaga essas fronteiras e possibilita pontos de contato que, colocando-se como lugares de passagem, servem à partilha – a diferença a serviço da diversidade e não da exclusão.

Esses espaços de travessia, de contato e de quebra das hierarquias propostos por Glissant nos fazem retomar a escuridão das constelações contempladas por Benjamin e o desejo de equidade do rizoma de Deleuze e Guattari. Se, por um lado, essa concepção de um todo que

³⁶ GLISSANT, Édouard. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1993.

³⁷ Dominique Boxus, em sua tese de doutorado intitulada *La nation et ses mutations. Une lecture d'Une paix royale, roman belge francophone contemporain de Pierre Mertens*, defendida na UFRGS em 2006 e orientada pela professora Zilá Bernd, realiza uma síntese bastante interessante do pensamento glissantiano. Foi a partir dela que estabeleci meu primeiro contato com as concepções do autor.

não se faz sem as partes e que não se estabelece a partir de um eixo soa interessante, ela nos faz retornar, por outro, à crítica que se fazia a Heidegger alguns parágrafos atrás, no sentido de que a concepção heideggeriana desconsidera a especificidade histórica e cultural dos sujeitos e os jogos políticos e econômicos que pressupõem o mundo globalizado do capital. Não esqueçamos, entretanto, que Glissant, atento a essas questões, julgara a possibilidade da equidade e da valorização da diversidade sem hierarquias uma utopia. Para o escritor, ela pode se realizar apenas no imaginário poético, que se constitui como a chave dessa rede de travessias e passagens culturais. Para Glissant, é o imaginário poético que verbaliza o desejo de aproximação do *Tout-monde*, e a ele corresponde uma capacidade de olhar e de linguagem que confronte antigas visões de mundo, priorizando a diversidade e a multiplicidade que a tradição, arraigada aos eixos, é incapaz de conceber.

Nesse sentido, a literatura torna-se um horizonte possível. Não a literatura concebida em sua totalidade, mas especificamente o discurso poético. Tomada não como um gênero literário, mas como uma linguagem do imaginário – uma outra forma de ver o mundo –, a poesia favorece a *drive*, que Glissant concebe como a predisposição de um sujeito a traçar seus próprios caminhos, sem que seja necessária uma partida física: “não precisamos atravessar as águas, estamos no país mesmo quando alhures³⁸”. Isso porque a poesia não está preocupada em conduzir o olhar do leitor em uma direção específica, mas em fornecer-lhe multiplicidade de sentidos possíveis. Quanto mais plurissignificativa a linguagem, mais ela nos convida à troca, abrindo uma via de utopia global onde as culturas se reconhecem e se entrecruzam em pé de igualdade, sem que haja inferioridade ou ameaça a uma cultura tida como menor.

O poeta, tecendo esse imaginário, constitui-se como um contrabandista dos sentidos no *Tout-monde*, desfazendo, como Penélope, as tramas da tradição, da hierarquia, da linearidade para construir, na diversidade, novos patamares, expandindo a obscuridade para permitir que o subalterno ascenda em pé de igualdade. Senhor do *Tout-monde*, a ele cabe o desregramento e a subversão, o destrear dos caminhos já postos para retraçar outros que em seguida serão também destracados em prol de um novo traçar: fim e recomeço sem fim.

Em se tratando de poetas atravessadas por culturas caribenhas e por trânsitos transculturais diversos, então, como Aimée G. Bolaños e Marie-Célie Agnant, esse papel torna-se ainda mais evidente. Como diz Glissant, em outra obra, intitulada *Introdução a uma poética*

³⁸ Ibidem, p. 491.

*da diversidade*³⁹, “o mar do Caribe se diferencia do mar Mediterrâneo por ser um mar aberto, um mar que difrata, ao passo que o Mediterrâneo é um mar que concentra”⁴⁰. Levando-nos à “efervescência da diversidade”⁴¹, o mar do Caribe e as poéticas que se veem por ele atravessadas nos remetem ao rastro como possibilidade de criação, opondo-se à falsa universalidade dos pensamentos de sistema. Refração, diversidade, rastro: a multiplicidade atestando o impossível das linhagens e das filiações dos pensamentos-raiz. O que Glissant deseja defender, e o que me parece concretizar-se nas poéticas em que mergulho, é a criouliização⁴² dos povos e dos imaginários, criouliização que se estabelece nas trocas possibilitadas pelas irradiações do obscuro. Compreendê-lo me fez revisitá-lo, em espiral⁴³, os questionamentos identitários relacionados aos sujeitos em diáspora, termo cuja história e etimologia eu havia recuperado, a partir da leitura sobretudo do verbete “Diáspora”, escrito por Aimée Bolaños para o *Dicionário das mobilidades culturais* organizado por Zilá Bernd: se etimologicamente diáspora remete à dispersão e, originalmente, a uma identidade que se afirma a partir de um lugar de alteridade com relação a uma identidade-raiz, hoje o termo se apoia na dispersão das identidades concebidas como mônadas. É a partir dos fragmentos, dos rastros, dos vestígios em profusão que o sujeito se constrói e se transforma constantemente, canibalizando⁴⁴ o diverso. Reunindo o pensamento de Glissant e as leituras de diáspora e de literatura que me trazem até aqui, é possível determinar uma única lei: a de que o que permanece é a mudança. Não é, afinal, a cartografar movimentos que me proponho desde a primeira página?

Cartografar movimentos, constelar rastros

Tendo realizado o percurso multidirecional que aqui aponte, recorte de uma trajetória cujo começo não se pode muito bem delimitar – no desaguar da memória, quantos passos não dei incertos, deambulando pela literatura, até encontrar-me com Penélope? E eles não

³⁹ GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. [Coleção Cultura, v.1]

⁴⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁴¹ *Ibidem*, p. 17.

⁴² Em *Introdução a uma poética da diversidade*, Glissant (2005, p. 147) define a criouliização como possibilidade aberta de construção de identidades, “um movimento perpétuo de interpenetrabilidade cultural e linguística que não nos leva a uma definição do ser”. Nesse sentido, o que busca o autor é, indo de encontro ao conceito deleuziano do rizoma, um fazer-se em processo, construção que nunca se encerra e que só se realiza nas trocas com o outro.

⁴³ Utilizo-me aqui da imagem da espiral, cara a Borges e cara a Aimée, devido à renovação contínua e ascendente que ela simboliza: passando, em alguma medida, pela ilusão do perpassar de um mesmo ponto, a espiral institui uma renovação que é constante ascense, posto que nunca se está, de fato, sobre o mesmo.

⁴⁴ Impossível aqui, como brasileiros, não recordarmos o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, de 1928.

constituem também um estar sendo que não se esgota aqui, mas que é constantemente um aqui reatualizado? –, tendo realizado esse percurso, me pus novamente a dialogar com o objetivo que havia tecido enquanto tentava estabelecer um olhar possível para o mapa das poéticas de Aimée e Agnant. Nele, três linhas de força conduziram meu recorte: a cartografia dos movimentos, a reconfiguração de habitares do sujeito desterritorializado na e pela poesia, a possibilidade de cogitar a presentificação de dois mitos como estruturantes do modo compositivo desse sujeito.

A cartografia dos movimentos, que encontra suporte na leitura de Deleuze e Guattari, constitui-se a partir de uma (cons)ciência do “estar sendo” e do inacabado da atividade crítica e teórica, bem como da percepção de movimentos singulares, mas partilhados entre as poéticas autorais que aqui me proponho estudar. Com predominância e alternância, por vezes, de um ou de outro, as obras *Visiones de mujer con alas* e *Femmes des terres brûlées*, ambas publicadas em 2016, respectivamente, por Aimée e Agnant, evidenciam sua constituição enquanto projetos que se ancoram em movimentos de mergulho e de erupção do sujeito, que ora entra em processo de ensimesmamento, ora se expande em direção ao outro, o mergulho e o vulcão se estabelecendo como constantes dessas poéticas.

No que toca à segunda linha de força por mim elencada, cumpre recuperar o deslocamento do ponto de chegada a que se referem Deleuze e Guattari com relação ao migrante e, espiando as discussões de Benjamin sobre as constelações, propor também o sujeito desterritorializado, no caso da diáspora, como um sujeito constelar, situado não apenas entre partida e chegada, mas habitando esse espaço do entre⁴⁵ que conforma a escuridão intervalar das estrelas. Habitar, então, assume múltiplos sentidos: corresponde a um ser no mundo, no sentido ontológico de ser, mas sem deixar de levar em consideração as particularidades históricas do sujeito – é de mulheres em diáspora que tratamos aqui. Mais do que isso, é da escrita de mulheres em diáspora que falamos: versamos sobre poéticas, portanto. Se, parafraseando Heidegger, a mulher poeticamente habita, é na e pela poesia que a mulher escritora habita também espaços, não só no sentido de ser, mas no de neles permanecer e fazer morada. São espaços móveis, dinâmicos, que se reconfiguram nas malhas do tempo: habita-se o mundo, mas também o outro, a palavra, o si mesmo. Habita-se – por que não? – o próprio tempo. E todos esses habitares só se fazem possíveis no imaginário poético porque é nele que

⁴⁵ Recordemos que o conceito de entre-lugar, sobretudo no que toca ao sujeito latino-americano, é cunhado, pela primeira vez, pelo brasileiro Silviano Santiago, em seu texto “O entre-lugar do discurso latino-americano”, publicado em *Uma literatura nos trópicos*, em 1978.

se concretiza, como aponta Glissant, o *Tout-monde* como uma utopia possível, voltada para a multiplicidade característica do rizoma e não para as hierarquias.

E é graças a Glissant e suas considerações que minha terceira linha de força se vê modificada, alterando meu objetivo inicial. Se, com Charles Mauron, eu havia encontrado uma forma interessante de analisar o mito como estrutura e não mais como mera reatualização temática, valorizando sobremaneira as marcas linguísticas do sujeito autor, com Glissant eu encontrei a razão pessoal que resolveria meu impasse entre, de um lado, uma formação afeiçoada ao mito clássico e, de outro, as incongruências que me impediam de reunir o estudo do mito como estrutura poética e a fascinação pelo rizoma como possibilidade democrática de tecer um conhecimento complexo desvinculado, o máximo possível, das hierarquias: o eurocentrismo que constitui a base e o eixo dessas leituras. Ao apontar a criouliização como forma de canibalização das culturas, Glissant, em sua tentativa de defender uma poética da diversidade, discute a necessidade de subvertermos as noções de centro e periferia instauradas pela colonização. Voltando para as poéticas de Aimée e Agnant, eu já havia notado algumas referências a outras figuras míticas, como as de Orfeu e Eurídice, mas desejava analisar a presentificação estruturante de Narciso e Prometeu devido aos constantes movimentos de mergulho e erupção que me saltavam aos olhos a cada poema. Ocorre que, inquieto, mas mais cuidadoso e, ao mesmo tempo, mais aberto às possibilidades, fui aos poucos me dando conta de que os movimentos, em termos de recorrência ao mito, não se dão exclusivamente – isso parece tão óbvio agora! – no sentido de confirmarem as potências de um Narciso ou de um Prometeu: ao longo da poética de Aimée, por exemplo, Layla surgirá a serviço do mergulho, enquanto Iansã conformará erupção. É no espaço glissantiano da troca – o espaço da irradiação do obscuro, que não deixa de ser, afinal, o da escuridão constelar – que os mitos se entrecruzam e tecem, juntos, os movimentos, único eixo possível na leitura de um rizoma. Trata-se, portanto, de constelações míticas que se presentificam nessas poéticas, cuja estrutura está ancorada na dinâmica do mergulho e da erupção. Assim, mesmo quando falarmos de mitos, é de águas e vulcões que trataremos.

Dessa forma, meu objetivo fez-se mais uma vez outro: a dinâmica concerne não só ao fenômeno como ao pesquisador, pois. Realizada toda essa discussão, interessa-me agora **cartografar os movimentos que conformam as poéticas de Aimée G. Bolaños e Marie-Célie Agnant, quem, pela literatura, reconfiguram seus habitares na e pela poesia enquanto sujeitos desterritorializados, atentando para a presença de constelações míticas que reverberam nessas poéticas.** Assim, em negrito, para que não se perca.

Tentando contemplar tal proposta, divido esta tese em cinco momentos, daqui por diante. Já que é de movimentos que ela se tece, iniciamos o percurso – se o leitor desejar ser conduzido pela linearidade dos capítulos – pelas constelações biobibliográficas de cada autora. Nesse sentido, nas “Cosmovisões”, colocam-se textos que, buscando dialogar com as estéticas de Aimée e Agnant, tramam alguns dados biográficos e uma visão de conjunto de cada obra. Acessar cada constelação de vida e obra é o primeiro passo para que, além de conhecer as escritoras sobre cujo labor se debruça este trabalho, possamos, como observadores de estrelas, contemplar os movimentos que (re)configuram essas constelações e, a partir deles, estabelecer um trabalho comparativo, voltado sobretudo para os pontos de contato entre esses agrupamentos, os rastros partilhados entre uma autora e outra e suas confluências e distanciamentos na escuridão constelar. Apresentadas as autoras e suas tessituras cosmovisivas, instaura-se, em seguida, um convite ao mergulho: somos atraídos pelos “Mergulhares” que se realizam na obra *Visiones de mujer con alas*, de Aimée G. Bolaños. À leitura da obra agnantiana *Femmes des terres brûlées*, seremos convocados logo em seguida, em “Vulcões”.

O percurso se encerra, então, sem se fechar, numa tentativa de contemplação do firmamento sobre o qual transitamos, em “Do mergulho ao vulcão: tessituras constelares”. Vislumbrados em conjunto, os agrupamentos expõem a viabilidade e a plausibilidade do decalque, bem como a incapacidade de se apanhar o mapa como totalidade. A cartografia, encerrada por essas páginas, revela tanto uma visão de conjunto do percurso que empreendemos quanto um par de inquietações que me atravessaram enquanto pesquisador e de que não pude dar conta no aqui e agora da tese. Fechar para abrir: constelar uns rastros para deixar outro, que serão perseguidos e constelados mais tarde. No percurso, também, desvelar-se enquanto sujeito.

Movido ainda pelo ímpeto da possibilidade de tecer mais uma vez esses encontros, concludo as páginas elaborando, em “Habitar a língua” uma breve antologia de Aimée e Agnant, na qual coloco todos os poemas abordados na tese. Para ampliar, ao leitor que desconheça o espanhol ou o francês, a possibilidade de navegar ao lado das poetisas, coloco-me na posição de tradutor, esse nauta audacioso que convida o passageiro desprevenido a mergulhar no desconhecido. Feito isso, aí, então, despeço-me temporariamente das autoras e de ti, que me lês, para que possamos empreender novas jornadas.

Dá-me tua mão, leitor(a), para a viagem.

2 COSMOVISÕES

2.1 OS MERGULHOS ERUPTIVOS DE AIMÉE G. BOLAÑOS

*¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra?
Nada es para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí.
(Nezahualcóyotl)*

Sabato nero

Em 16 de outubro de 1943, às 5:15 da manhã, nazistas invadem o Gueto de Roma⁴⁶, arrastando os judeus que aí habitam para fora de suas casas. Em dois dias, um comboio de dezoito vagões contendo 1024 pessoas parte da estação de Tiburtina em direção a Auschwitz. Dois anos depois de vivenciar o inferno, apenas dezesseis retornam a casa: quinze homens, uma mulher, nenhuma criança. Settimia Spizzichino⁴⁷ passará o resto de seus dias lembrando sua dor.

Do outro lado do Atlântico, no mesmo dia em que o bairro judeu de Roma sofre seu doloroso esvaziamento, um casal de cubanos, na pequena Cienfuegos, vê a esperança brotar no nascimento de uma menina. Batizam-na: Aimée Teresa. Aimée porque amada; Teresa em homenagem e súplica de guarda à santa de Ávila⁴⁸. Nomeada pelas palavras de origem estrangeira, Aimée, que ainda não enuncia, ela mesma, palavra alguma, mal desconfia que tecerá mundos pelo verbo. E que não viverá e falará apenas de amores, mas também de trânsitos.

(Re)começo

Já havia concluído o doutorado em Ciências Filosóficas na Universidade de Rostock, na Alemanha. Na Universidad Central de las Villas, o trabalho não cessava: Conselho Científico, Comissão Nacional de Graus Científicos, direção da Comissão de Letras no plano nacional de unificação das carreiras de Humanidades, presidência do Conselho de Redação da revista *Islas*. Desde 65 atuando na universidade, em três anos liderava grupos em prol do crescimento das Letras, de forma polivalente.

⁴⁶ Cf. ANPI-LISSONE. 16 ottobre 1943: il “sabato nero” del ghetto di Roma. Disponível em: <<http://anpi-lissone.over-blog.com/article-sabato-nero-37682420.html>>. Acesso em 07 fev. 2019.

⁴⁷ Settimia Spizzichino (1921 – 2000) foi a única, entre as cinquenta mulheres levadas do Gueto de Roma no *sabato nero*, a sobreviver ao Holocausto. Dedicou sua vida a dar testemunho das atrocidades vividas no campo de concentração. Suas memórias foram publicadas na obra *Gli anni rubati: le memorie di Settimia Spizzichino*, reduce dai Lager di Auschwitz e Bergen-Belsen, editadas pela Comune di Cava de’ Tirreni em 1996.

⁴⁸ As informações pessoais e profissionais a respeito da autora foram todas extraídas a partir de interações pessoais com a poeta e ou de sua página profissional (<http://profaaimeebolanos.webnode.com>), ou de seu currículo Lattes.

O ano era 1997. Um edital para professor visitante e o convite de um pesquisador brasileiro⁴⁹ fuscaram-lhe os olhos. Ao sul do Brasil, a Universidade Federal do Rio Grande lhe instigava a calçar novos sapatos. Outra geografia, outro clima. Mais próxima de Borges⁵⁰ que de Carpentier⁵¹, Aimée poderia aí começar também o seu *Concierto Barroco*⁵².

Sem olhar para trás, dirigiu-se à praia. Apesar de orgulhosa do trajeto, necessitava içar velas.

Maat⁵³

Senhora dos limiares, Maat pesa o coração dos mortos na balança da eternidade antes de definir seus destinos. Com a pluma da verdade em contrapeso, aguarda o momento fora da História em que a culpa ou a ausência dela definirá para sempre o último porto da alma moribunda. Se o cetro na mão direita impõe respeito e severidade, o Ankh⁵⁴, na esquerda, promete vida eterna e esperança àquele que teme.

⁴⁹ Em conversa pessoal, bem como no evento “Noite da Patrona”, da 45ª Feira do Livro da FURG, ocorrido na noite do dia 26 de janeiro de 2018 e no qual atuei como mediador, a autora e patrona da feira fez referência a e agradeceu o convite e a acolhida do professor, crítico literário e pesquisador Carlos Alexandre Baumgarten, ex-docente daquela universidade e atual professor da PUCRS.

⁵⁰ Jorge Luis Borges (1899 – 1986) foi um escritor, tradutor e crítico literário nascido na Argentina e considerado frequentemente pela crítica como um dos autores mais influentes da literatura ocidental. Conhecido por sua contribuição à literatura fantástica, Borges teceu uma obra repleta de simbolismos, marcada por labirintos, bibliotecas infinitas, jogos especulares, figuras míticas e discussões filosóficas e metafísicas. Tanto na obra ficcional quanto na obra crítica de Aimée, são constantes as referências e o apreço da autora à literatura borgiana.

⁵¹ Alejo Carpentier (1904 –1980) foi um escritor, jornalista, crítico literário e músico nascido em Cuba. Considerado o fundador do real maravilhoso latino-americano, é também tido como um dos escritores mais influentes da América Latina do século XX.

⁵² Narrativa publicada por Alejo Carpentier em 1974, no México, que conjuga temas como a viagem, o tempo e a música, a partir do estabelecimento ficcional de um contato entre uma personagem americana descendente de africanos que viaja à Europa e o músico Vivaldi. A respeito da obra carpentiana, Aimée publicou alguns ensaios, apresentou comunicações e conferências, bem como orientou trabalhos de graduação e de pós-graduação. A referência à obra, no texto, nasce das próprias palavras da autora, quem, no livro *Pensar la narrativa* (Editora da FURG, 2002), considera *Concierto Barroco* uma proposta carpentiana de busca identitária.

⁵³ Deusa egípcia da ordem, da justiça e da verdade. É representada frequentemente portando uma pluma de avestruz, que utiliza para pesar o coração dos mortos na Sala das Duas Verdades. Segundo Campello (2002, p.7), corresponde também “às deusas que representam a força matriarcal, à visão, ao *insight*, à sabedoria e, acima de tudo, à arte de escrever. Maat [...] domina a palavra criativa. Da mesma forma que Isis, seu dom revela a verdade, tudo o que fala torna-se realidade”. Maat é também o princípio da ordem que fundamenta e governa a cosmogonia egípcia, em oposição a Isfet, o caos.

⁵⁴ Maiores informações a respeito da iconografia de Maat podem ser encontradas em SCHWARZ, Fernand. *Le symbolisme de l'Égypte ancienne et sa géographie sacrée*. Paris : Éditions Nouvelle Acropole, 2010.

Apesar de poderosa, Maat não sentencia sozinha o destino daqueles cujos corpos já não pulsam mais: à espera do resultado final, Anúbis⁵⁵ supervisiona o processo enquanto Ammit⁵⁶ devora com os olhos as almas que consumirá quando o coração pesar mais que a pluma. Mesmo reconhecida como senhora da justiça, a divindade ainda tem de lidar com o aval masculino.

Gêmea de Isfet, senhora do caos, e confundida muitas vezes com Ísis⁵⁷, deusa do amor e da magia, a deusa da ordem aprendeu a mover-se na sombra. O que Anúbis e Ammit não sabem, sequer desconfiam, é que talvez Maat não seja testemunha. Talvez seja sua pluma encantada a imposição da decisão de sua dona, cuja face resignada finge atender aos desígnios dos deuses.

Uma mulher que subverte o sistema: eis um bom motivo para um livro.

Maat-autora

Setenta e oito poemas reunidos, por dentre os quais transitam corpos reflexivos. Nove vezes. Ora escondendo, ora exibindo seu sexo, os corpos solitários e despídos de tudo transitam nove vezes pelas páginas. A pluma de Maat, senhora de um vermelho-sangue flutuante na página em branco, figura também nove vezes no interior do livro⁵⁸. Sabemos do vermelho da pluma porque se revela antes do primeiro verso: rubras são a pluma e as letras que nomeiam *El Libro de Maat*⁵⁹.

Fernando Mendonça⁶⁰ é o autor das imagens que revela o livro. Os enigmas tecidos pela palavra, os tece Aimée. Há cinco anos na Universidade Federal do Rio Grande, a professora

⁵⁵ Deus egípcio constantemente representado sob a forma de um canídeo negro (cão, lobo ou chacal) ou de um humano com cabeça de canídeo. É quem, segundo Castel (2001, p. 23), conduz os mortos, junto a Hórus, até a Sala das Duas Verdades. É seu papel fiscalizar a cerimônia, a fim de garantir que não haja fraudes no julgamento da alma evadida de seu corpo. É também conhecido como o primeiro embalsamador egípcio, por ter realizado a mumificação de Osíris.

⁵⁶ Deusa egípcia híbrida, similar, em constituição, à Quimera grega: composta por uma cabeça de crocodilo e um corpo dividido entre metade leão e metade hipopótamo, a ela cabe aguardar o julgamento do morto na Sala das Duas Verdades para que, caso o coração do réu pese mais que a pluma de Maat, ele possa ser devorado por Ammit e assim pereça definitivamente, perdendo a sua imortalidade (CASTEL, 2001, p. 15).

⁵⁷ Deusa egípcia do amor, da magia e da fidelidade conjugal. É senhora do trono do faraó e foi a responsável, junto a Anúbis, pela recuperação dos despojos mortais do marido, Osíris. Frequentemente é confundida com Maat, por sua semelhança iconográfica. Ísis representa, também, o ultrapassar das fronteiras, posto ter ultrapassado as fronteiras do Egito e se feito presente entre os romanos, quem, em alguns lugares, cultuavam a deusa como uma deusa primordial. Segundo Castel (2001, p. 104), teólogos chegaram a considerar Ísis a única divindade egípcia existente, os outros deuses sendo não mais do que emanações da deusa-demiurgo.

⁵⁸ O número nove e a cor vermelha nos encaminharão a outro mito feminino importante para a obra de Aimée Bolaños, a respeito do qual falaremos mais adiante. Por ora, interessa apenas que o leitor atente para esses símbolos e os guarde consigo.

⁵⁹ BOLAÑOS, Aimée G. *El libro de Maat*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

⁶⁰ Fernando de Souza Mendonça (1949) foi professor do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande. Participou da edição de *El libro de Maat*, contribuindo com ilustrações que figuram tanto na capa do livro quanto entre seus poemas.

encontra na editora local a oportunidade de desvelar outra faceta. Está publicada a primeira obra poética da menina de Cienfuegos.

Porta de entrada

Acessar o universo poético de *El libro de Maat* exige certo caminhar: ultrapassados os corpos que se aglomeram e a pluma ao vento na capa, nos deparamos com Eliane Campello, a Primeira Leitora, quem nos toma da mão e nos guia pelas palavras aimesianas. É dela o primeiro informe: frequentar esse universo literário “é não só um desafio à sensibilidade do/a leitor/a, mas também um prazeroso passeio por sendas poéticas plenas de ressonâncias de inúmeras vozes⁶¹”.

No prefácio que antecipa o verso, a também professora e pesquisadora das Letras vai nos fazendo conhecer o universo poético de Aimée, quem “ora exhibe, ora esconde um eu lírico que não é uno, nem harmonioso, nem simples; mas, múltiplo e contraditório⁶²”. Esconder/mostrar, multiplicar, contradizer: pelas palavras de Eliane, o leitor vai já se adivinhando em intrigante labirinto.

O texto de Eliane foi o primeiro tratado sobre a poética de Aimée. Depois dele, ninguém mais se atreveu a falar sobre Maat e seu livro.

Labirinto

Ivan Almeida, no verbete dedicado ao labirinto, em *Borges babilônico*⁶³, nos revela que, ainda que a imagem da rede de galerias que se entrecruzam incessantemente em um espaço limitado tenha chegado à modernidade a partir da mitologia cretense, o labirinto enquanto noção nasce de uma topologia muito mais antiga, cujo esquema, “imitando a forma do intestino dos animais, busca obter a maior extensão circulável dentro do menor espaço possível”⁶⁴. A partir dessa exposição, o autor contrapõe, então, duas maneiras de se conceber o labirinto: uma primeira psicológica, a do mito, que entende essa figura “como um dispositivo para se perder”; e uma segunda topológica, que “corresponde a uma tentativa de criar um percurso infinito em um espaço limitado”. Para Almeida, é esta segunda perspectiva que Jorge Luis Borges prefere adotar em sua escrita, “mesmo quando aborda de maneira explícita o mito do Minotauro”.

⁶¹ CAMPELLO, Eliane. Prefácio. In: BOLAÑOS, Aimée G. *El libro de Maat*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002. p.5.

⁶² Ibidem, p.6.

⁶³ ALMEIDA, Ivan. Labirinto. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges babilônico*: uma enciclopédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p 303-4

⁶⁴ Ibidem, p. 303. O mesmo vale para as outras citações diretas do parágrafo.

Ele se refere ao filho de Pasífae⁶⁵, aquele que na literatura borgeana ganha voz como narrador de si mesmo no conto “A casa de Asteri3n⁶⁶”. O Minotauro, representado na mitologia cl3ssica como um monstro faminto aprisionado em um labirinto faminto⁶⁷, ressignifica, pela palavra, o espaço em que habita. A partir da palavra, fundamento do humano, 3 que Asteri3n pode finalmente habitar. E, ao habitar, ele concebe, ent3o, o labirinto como casa: “La casa es del tama3o del mundo; mejor dicho, es el mundo⁶⁸”. A casa 3 o mundo porque guarda, entre suas paredes, o infinito: infinitas s3o as galerias, infinitas as suas portas, aparentemente infinito o ciclo de mortes que presencia o filho do rei a cada nove anos. Mais do que lar, a obra arquitet3nica de D3dalo 3 o ref3gio de um estrangeiro: n3o h3 espaço para Asteri3n fora das paredes do labirinto, ainda que ele esteja composto de portas infinitas. 3 apenas dentro deste espaço limitado e ao mesmo tempo infinito que o Minotauro pode estar em p3 de igualdade com as v3timas do labirinto: um estrangeiro diante de outros estrangeiros, comunhando com eles de uma experi3ncia (e de uma expectativa) de morte. N3o por acaso, ao final do conto, Teseu testemunhar3 a resigna3o do outro diante de seu fim.

Aim3e, leitora de Borges, tamb3m investir3 na palavra como espaço finito a guardar infinitudes. Seu labirinto se comp3e de m3ltiplas vozes. Seja pela recorr3ncia ao mito, seja pelas portas-ep3grafes que nos projetam, leitores de Aim3e, em uma biblioteca infinita, somos tamb3m levados a comungar, a partir da poesia aimesiana, de uma experi3ncia de morte (e renascimento): estrangeiros de n3s mesmos, nos fundimos ao sujeito l3rico, esse outro-n3s especular que revive pela palavra.

⁶⁵ Segundo Pierre Grimal (2010, p. 411-2), Pasífae era filha do deus H3lio, irm3 de Perseu e de Circe e esposa do rei Minos. A nobre seria a m3e do temido Minotauro porque Poseidon, deus dos mares, para vingar-se do rei por conta de uma trapaça, teria inspirado na rainha um amor irresist3vel pelo touro que havia sido dado a Minos por Poseidon para que aquele sacrificasse, em honra deste, o animal. Pasífae, ent3o, solicita ao engenhoso D3dalo – quem posteriormente ergueria o labirinto de Creta – que lhe construa uma vaca de madeira para que ela possa copular com o touro. Encerrada dentro da r3plica, a rainha tem rela3o3es sexuais com o animal e dele engravida, gerando um pr3ncipe com cabeça de touro, para desgosto e castigo de Minos.

⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. La casa de Asteri3n. In: _____. *El Aleph*. 4 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2012.

⁶⁷ Aqui, a ambiguidade surge a serviço de uma reflex3o a respeito da pr3pria constru3o do labirinto tecida pela mitologia cl3ssica, reflex3o esta que a leitura de Borges nos provoca: seria, de fato, o Minotauro o faminto devorador de pessoas? Ou o monstro, v3tima da soberba do pai, tornou-se apenas pretexto para a constru3o de um labirinto faminto, utilizado como instrumento de opress3o pol3tica por parte do rei Minos? Nesse sentido, talvez o Minotauro seja apenas mais um dos corpos que o labirinto devora.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 87. Tradua3o minha: “A casa 3 do tamanho do mundo; ou melhor, 3 o mundo”.

Biblioteca (I)⁶⁹

As vozes que emanam de seus poemas desvelam uma experiência literária vivida que, combinada à sua vitalidade criativa, resulta num *poiein* único e inusitado. Num primeiro e amplo olhar sobre a obra, verifico que em sua escritura a interpretação de um texto próprio funde-se com os textos de seus/suas autores/as preferidos/as, verbalizados nas epígrafes, nos títulos dos poemas, nas referências explícitas, ou em citações re/trabalhadas implicitamente na forma de palimpsestos. Tal amálgama marca o modelo dialógico de sua poesia. Expõe a carga de toda uma tradição, da qual Aimée é subsidiária: suas evocações, entre outras, passam pela mitologia e literatura gregas (com Homero e Ésquilo), pelos poetas latinos (Catulo e Virgílio), pela inauguração barroca de Sor Juana de la Cruz, pelo simbolismo azul de Verlaine e pelo modernismo do brasileiro Manuel Bandeira. Com ênfase acentuada nas (re)descobertas poéticas que fixaram a literatura hispano-americana em primeiro plano na historiografia moderna e pós-moderna do Ocidente, a poeta recorre a Alejandra Pizarnik e Jorge Luis Borges (da Argentina), ao nicaraguense Rubén Darío (*Dariana* é em sua homenagem), à porto-riquenha Julia de Burgos, à chilena Gabriela Mistral, a Elena Poniatowska, Rosario Castellanos e Octavio Paz (do México) e, com destaque, a seus compatriotas cubanos, Cintio Vitier, Lezama Lima, Carilda Oliver Labra, Eliseo Diego e Alejo Carpentier. Essa enumeração, talvez exagerada não é entretanto, desnecessária, pois parece imprescindível destacar esses pólos magnéticos da literatura, para poder afirmar que, ao apropriar-se deles, a poeta dá aos seus versos um acento inconfundível, fundado em uma emoção essencial de qualidade extremamente perturbadora, especialmente para mim, na posição de uma leitora brasileira⁷⁰.

Prisma identitário

A multiplicidade latente da poesia de Aimée Bolaños, notificada por Eliane Campello em seu prefácio, impulsionou sua escrita criativa. Para além das múltiplas referências à sua

⁶⁹ Diante das múltiplas vozes que compõem esta tese, a “Biblioteca” se constitui como uma tentativa formal de tornar também este trabalho um exercício estético que se aproxime da biblioteca infinita que a leitura das autoras estudadas, sobretudo a leitura de Aimée Bolaños, nos suscita. Dessa forma, os textos assim nomeados estarão sempre compostos por citações diretas longas de outros autores, redigidas em outra configuração de fonte

⁷⁰ CAMPELLO, Eliane, op. cit., p. 5-6.

história pessoal de leitura, para além do aspecto de palimpsesto dos seus poemas. Congregando, como dizia Campello⁷¹, diferentes *yos*, Aimée pôs-se a brincar com isso.

Dessa brincadeira aparentemente fugaz nasce, dois anos depois, *Las Otras (Antología mínima del Silencio)*⁷². Não por acaso, está dedicada *A Migue, que le gusta jugar*⁷³. No jogo dos múltiplos eus, a autora dedica ao filho a obra que congrega seu caleidoscópio identitário. Não são, os filhos, obra especular por excelência?

Santíssima Trindade

Chevalier e Gheerbrant⁷⁴ afirmam que, em diversas culturas, o número três está de alguma forma associado à perfeição: constitui-se como símbolo da unidade divina, para os cristãos; representa a expressão perfeita da Jóia Tripla⁷⁵, para os budistas; é como se coloca a expressão divina, para os hinduístas. De modo geral, as tríades constituem bases para mitologias diversas: o mesmo ocorre com os gregos e com os chineses, com suas tríades de irmãos que governam o universo.

Eliane Campello, lendo *El Libro de Maat*, identifica também a divisão tripartite na poética de Aimée: em três seções, o livro reúne reflexão metaficcional, erotismo e experiência mística, cada parte resguardada por um feminino diferente – a deusa Nêmesis⁷⁶; a amante Francesca⁷⁷, criada por Dante; a Senhora da sétima morada, Santa Teresa de Ávila⁷⁸. Com seus diferentes avatares, Maat ordena o cosmos poético que constitui o livro que carrega seu nome.

⁷¹ Ibidem, p. 6.

⁷² BOLAÑOS, Aimée G. *Las Otras (Antología mínima del Silencio)*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2004.

⁷³ Ibidem, p. 9.

⁷⁴ TRÊS (aum*, triângulo*). In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. p. 899-902.

⁷⁵ A Joia Tripla, ou Os Três Tesouros do Budismo, constitui-se como a lei primordial dessa religião: aquele que deseja ser discípulo de Buda deve carregar consigo não apenas o Buda, mas também o Dharma (seus ensinamentos) e a Sangha (a sua comunidade). Cada tesouro abriga os outros dois, de modo que é impossível conceber um apartado do outro. Nesse sentido, seguir os ensinamentos budistas e praticá-los na comunidade configura o “refugiar-se nas três joias”, o que, segundo Silveira (meio eletrônico), representa o vivenciar de uma identidade em que se reúne filosofia, prática e religiosidade.

⁷⁶ Deusa que representa a vingança divina no panteão greco-romano. Segundo Grimal (2010, p. 375), a vingança de Nêmesis pode estar relacionada à noção de punição, embora seja mais frequentemente atrelada a uma espécie de “supressão da desmedida”: cabe a ela impedir que o afastamento dos homens da justa medida ponha em perigo o equilíbrio universal.

⁷⁷ Francesca é a mulher com quem conversa Dante no segundo círculo do Inferno, na *Divina Comédia*, onde habitam as almas luxuriosas. No caso específico do amor de Francesca e Paolo, que eram cunhados, amor e morte derivam da literatura: enquanto liam a história de Lancelote e Guinevère, escrita por Galeoto, Paolo beija a cunhada, tremendo de amor. Ambos se entregam ao sentimento motivado pela leitura amorosa de Galeoto e, flagrados pelo marido dela, são assassinados. Dante, comovido pela história dos amantes, se esvai de pena e dor, e cai “como corpo morto cai” (ALIGHIERI, 2014, p.54).

⁷⁸ Santa Teresa de Ávila ou Santa Teresa de Jesus (1515 – 1582) foi uma freira carmelita reconhecida como fundadora da mística experimental cristã, ao lado de San Juan de la Cruz. Poeta destacada pela tessitura de uma

Em *Las Otras*, não há subdivisões. É Aimée, ela mesma, quem pela ficção se reparte em três. No jogo que se estabelece no tecer da antologia, a menina de Cienfuegos se apresenta sob diferentes facetas: a da prefaciadora, a da antologista, a da poeta.

Tripartite

A contragosto, ela se coloca diante de nós porque sente a necessidade de fazê-lo. Dar sentido às vinte e quatro vozes que reuniu, justificar sua presença, explicar e antecipar as possíveis equivocções de um leitor cartesiano são tarefas que impõem a presença da prefaciadora. Ela, por sorte do acaso talvez, é a detentora dos segredos que reúnem as autoras antologadas. É, por isso, a partir das suas mãos que nós, leitores, incautos ou temerosos, poderemos compreender existências negadas, apagadas ou atenuadas pela História.

A voz da prefaciadora é uma voz que nos chega contrariando o tempo da ação: sendo a última faceta de Aimée a surgir, em termos de atividade temporal, é, em contrapartida, a primeira com que temos contato. A prefaciadora revela o trabalho da antologista, seus porquês e seus percalços. A antologista, situada num tempo de ação anterior ao da prefaciadora, se revela em silêncio, a partir da organização dos poemas a que teve acesso, a partir de sua atividade perscrutadora, sua tarefa quase que arqueológica.

Por fim, quando o trabalho da antologista, ordenado diante de nossos olhos, quase se encerra, revelam-se as palavras da Aimée poeta, faceta cujos dados “biográfico-ficcionais” condizem com os da autora que conhecemos para além do universo poético de *Las Otras*. A Aimée antologada condiz também com o trânsito da autora do livro: ademais de apresentar-nos um sujeito lírico fragmentado, habitado por palavras e que está sempre partindo, o poema 22 situa Aimée G. Bolaños num entre-lugar delimitado, de um lado, pela presença da cubana Vivien Liaños (poema 21) e, de outro, pela manifestação da brasileira Denise Ieda Alves (poema 23). Liaños carrega a mesma data de nascimento que sua criadora; falece no mesmo ano em que a menina de Cienfuegos migra para o Brasil. Alves, cujas iniciais nos tecem a palavra “dia”, nos aporta Iansã como mito constituinte do poema, resgatando, na mitologia iorubana, a figura de uma orixá destemida, porque vence a opressão, e migrante, porque é símbolo feminino da diáspora africana. Assim se coloca Aimée: entre a morte simbólica de

poesia mística, Teresa publica uma série de textos, sobretudo poesias e epístolas. Dentre suas obras mais conhecidas, figura *El Castillo interior* (ou *Las Moradas*), texto que a freira decide escrever, apesar das perseguições da Inquisição espanhola, por haver sido convencida após a recepção de uma visão divina. Nele, a autora constrói sete moradas, representativas do caminho interior necessário para a chegada a Deus. Na última, enfim, a alma encontra seu ápice, se libera do mundano e se ilumina em um matrimônio espiritual com Deus.

Liaños e uma ilha infinita e quieta⁷⁹, de um lado, e a renovação sem fim de uma diáspora que encontra no Brasil um porto, de outro⁸⁰.

Fragmentada

Aimée G. Bolaños
(Cuba, 1943)

me hago de retazos
de innumerables trajes
vestida
ya fui hija
de una isla
mediterránea
y del continente
reclusa y anarquista
lujuriosamente mística
todas las letras
me habitan
inmóvil de tanto viento
de un puerto cualquiera
siempre ahora
estoy partiendo
y partida
los trozos que soy
me navegan
no me busco
en la historia
telón de fondo
patético
me busco
en el trasiego
de los menudos olvidos
blanca y negra cruzada
me miro
en un cristal irradiante
donde los rostros vuelan
mi discurso es una ráfaga
que me deshace
en infinito fuegos
mi lengua viajera
estalla
entre la ausencia

⁷⁹ Como diz o poema de Liaños, intitulado “Epitafio”: “Isla infinita, / dame tu piedra quieta, / devuélveme el peso.” (BOLAÑOS, 2002, p. 50). Segundo Barquet (2005, p. 164), tal poema carrega consigo um comentário doloroso sobre a condição do desterrado, algo comum a certa literatura cubana do desterro: o fato de se apresentar o abandono da terra natal como o fim de uma existência física.

⁸⁰ A renovação sinalizada por Denise Ieda Alves e por suas iniciais se vê confirmada por um erro de revisão que reafirma, ainda que não o pretenda, essa simbologia: no prefácio, o sobrenome da autora brasileira que reatualiza o mito de Iansã se mantém, mas seu primeiro nome é Alexandra, e não Denise Ieda. No arquivo em formato .pdf que figura no site pessoal da autora, Denise não existe, ou seja, houve uma alteração de nome antes da publicação do livro. Segundo Oliveira (2012, p.58), a autora teria atribuído a confusão entre os nomes a um equívoco da editora, que teria confundido os manuscritos.

O poema sem título atribuído pela antologista a uma Aimée que figura dentre as resgatadas pelo seu trabalho arqueológico retoma aquilo que a escritora deixara implícito em sua dedicatória: o jogo identitário. Criando um sujeito lírico de subjetividade fragmentada (“me hago de retazos / de innumerables trajes / vestida”), de identidade cambiante e viajante (“siempre ahora / estoy partiendo / y partida”), de origem insular (“ya fui hija / de una isla”), que questiona a História tal como ela nos é contada (“telón de fondo / patético”) e que é habitado por palavras (“todas las letras / me habitan”) e se constitui através delas (“donde los rostros vuelan / mi discurso es una ráfaga / que me deshace”), a poeta antologada, quem já comparte com a autora do livro sua data e local de nascimento, partilha também, com “essa outra Aimée”, traços identitários singulares. Assim, Aimée Bolaños não apenas discute o papel de uma dada escrita feminina, mas sobretudo coloca em xeque a tradicional separação entre sujeito poético e sujeito autor. É com as escritas de si, tão discutidas pela Aimée crítica, que a poeta brinca, tal como anunciara *A Migue*, antes que o primeiro poema se anunciasse.

Caleidoscópico crítico

O jogo inventivo que Aimée nos aporta com a publicação de *Las Otras* suscita um maior interesse da crítica: a respeito de sua segunda obra, surgem alguns artigos, escritos por Jesús Barquet e Carlos Alexandre Baumgarten, pautados sobretudo em discussões acerca das relações entre poesia, diáspora e identidade. Há, também, neles, uma profícua discussão a respeito de como a obra de Aimée rediscute e ressignifica a História da Literatura, a partir de seus avatares. Vêm a público, ainda, duas resenhas: uma em inglês, publicada na revista *Caribe* por Stancy Hoult; e outra em português, escrita por Rosana Cássia Kamita para a revista *Estudos Feministas*.

Além dessas leituras, ganha vulto a dissertação de mestrado de Hibrahima Nelia Oliveira, intitulada *O percurso poético-identitário de Aimée Bolaños nas vozes de Las Otras* e defendida na Universidade Federal do Rio Grande. Nela, a pesquisadora discute os aspectos autobiográficos da lírica aimesiana, analisando dez dos vinte e quatro poemas que constituem o livro. Agrupados em quatro grupos de análise, os poemas são lidos em consonância com o percurso biográfico da autora, em uma tentativa de se discutir sua segunda obra como representativa da diáspora de Aimée, sobretudo no que toca a construção de sua identidade

⁸¹ BOLAÑOS, Aimée, op. cit., p. 51-2.

nesse entre-lugar conformado por sua saída de Cuba e por sua chegada ao Brasil. Oliveira aborda, ainda, a construção dos avatares aimesianos como forma de resgate das vozes femininas silenciadas pela História, retomando as discussões de Barquet e Baumgarten a respeito de a escrita de Aimée, em *Las Otras*, propor uma espécie de Contra-história da Literatura.

Renovação

Denise Ieda Alves
(Brasil, 1951)

Yo/Iansã

No soy un cuerpo.
Soy la caza fiera
aquella nave
y la memoria partida
del origen más allá
del origen.
Me cortaron la lengua
me desgarraron el sexo
mis pechos de leche
y el placer del placer
me fueron secuestrados.
Cerraron la cueva húmeda
donde hacia mí volvía.
Me dejaron vestida.
Discursante
pero muda
vacía.
Ay de mi olor de fiera.
Ay de mi pelo furioso.
Ay de mis labios profundos.
Ay de mi vientre henchido.
Soy un camino dilacerado
sangrante.
Soy la las aguas
que corren
la simiente sin nombre
y la libertad de un día.

Soy mi cuerpo veloz.
con todos los colores
engalanado
y la mirada absoluta.
Soy la esposa del trueno
la guerrera y la guerra
justa.
Soy el viento
fulminante.
Contra mí nada puede:
más allá del miedo
es mi casa.

Tendido está mi lecho
de turbulentas aguas.
Y entre mis piernas
el placer es un río.
Nací en una isla
y a ella volví dividida.
Soy dueña de los muertos
aunque mi lugar es la vida.
Arrasante y rasgada
traigo la renovación sin fin.
Soy la tempestad
y la armonía.
Soy el camino inconcluso
la memoria abierta
y la libertad de un día⁸².

Dentre os poemas de *Las Otras* que receberam atenção da crítica, destacam-se os quatro últimos textos do livro, cujo “teor essencialmente autobiográfico, a despeito de serem [os poemas] creditados a distintas vozes, ora cubanas, ora brasileiras⁸³”, fez com que os pesquisadores atentassem para si como condensadores daquele que parece ser um dos processos mais significativos da obra: a discussão da identidade de uma mulher em diáspora ou, como diz Baumgarten, de sua “condição existencial de exilada⁸⁴”.

O terceiro dos quatro poemas finais constitui-se como o único do grupo cuja autoria não é de origem cubana: sucedendo Vivien Liaños e Aimée G. Bolaños – sobrenomes cujo final, segundo Barquet⁸⁵, ao se repetir, está associado à relação da autora com a passagem do tempo – e antecipando-se à “Declaración de amor al país natal” realizada por Alina César, a brasileira Denise Ieda Alves traz à página um poema especular. Dividido em duas estrofes de mesmo tamanho e que comungam do mesmo verso final, o poema de Denise revela um sujeito também partido, desde o título: Yo/Iansã. No jogo das identidades, Yo (Eu) é uma mulher castrada, despersonalizada, silenciada, dilacerada, privada dos prazeres e da liberdade. Seu status de não-sujeito é anunciado já nos primeiros versos, ao remontar, por imagens, à diáspora africana (“aquella nave / y la memoria partida / del origen más allá / del origen”). Os verbos, com exceção de “ser”, todos no passado e em terceira pessoa do plural, objetificam o eu lírico, revelando o sofrimento de uma violência impingida por sujeitos indeterminados.

⁸² Ibidem, p. 53-4.

⁸³ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. A escrita poética de Aimée Bolaños e a questão da identidade. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 4, p. 72-82, dezembro, 2006, p.77. Também disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/655/478>>. Último acesso em 08 mar. 2019.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ BARQUET, Jesús J. *Las Otras*, no la misma: Aimée G. Bolaños y la tra(d)ición poética femenina. *Horizontes*, Ponce, v. 47, n. 93, p. 99-116, outubro, 2005. Disponível em < <http://files.aimeegbolanos.webnode.com.br/200000023-02528034c4/Las%20Otras,%20no%20la%20misma.pdf>>. Último acesso em 08 mar. 2019.

Despersonalizada, a mulher é roubada de tudo o que representa sua essência: a “caza fiera” de que trata o segundo verso do poema. Passando por um processo de “civilização” que se baseia na anulação de seu próprio ser, Yo torna-se uma mulher “vestida. / Discursante / pero muda / vacía”. É a partir dessa consciência do próprio esvaziamento que a mulher lamenta aquela que foi um dia (“Ay de mi olor de fiera. / Ay de mi pelo furioso.”) e volta a se definir: um caminho dilacerado que sangra, águas que correm, semente anônima, liberdade de um dia. Ainda que aterrador, o fim da primeira estrofe guarda suas esperanças. A liberdade perdida e lamentada pelo sujeito lírico no último verso há de retornar: apesar de anônimo, o sujeito é semente, e pode germinar. O correr das águas também mobiliza, em nós, leitores, a possibilidade de outros caminhos, já que o que superficialmente parece ser um erro de impressão – a repetição do artigo feminino seria a princípio agramatical – pode ser concebido como um jogo em que o sujeito se revela não uno, mas múltiplo.

A segunda estrofe começa com um verso antagônico ao primeiro do poema: nele, um sujeito assume a sua corporeidade e lhe atribui significado (“soy un cuerpo veloz”). Diferentemente do Yo castrado que se anunciara como mulher esvaziada na primeira parte, aqui é Iansã⁸⁶ quem domina a palavra. O mito encarnado ressignifica a figura feminina, contra a qual “nada puede”. O tempo que predomina é o do presente, e os verbos que abundam são os de ligação: se Yo era objeto de violentas ações passadas, Iansã simplesmente é. Protagonista de si mesma, a senhora das tempestades constitui o empoderamento feminino em seu ápice. Não há adjetivo que não seja dedicado a ela: a mulher é o vento fulminante, é a guerra justa, é o olhar absoluto. Corajosa e decidida, a *iabá*⁸⁷ carrega em seu discurso apenas dois verbos no passado: “nascer” e “voltar”, ambos relacionados à sua ilha natal e ao seu entre-lugar diaspórico. Perpassada pela dor (“arrasante y rasgada”), a orixá carrega, consigo, uma renovação infinita e

⁸⁶ Iansã (também conhecida como Oyá), guardiã do rio Níger, é um orixá feminino presente tanto no candomblé brasileiro como na *santería* cubana. Senhora dos ventos e tempestades, além de governar os mortos, Iansã representa a força da mulher que não se deixa domar pelo patriarcado. Reconhecida por sua curiosidade, por sua independência e por seu poder de sedução, a deusa – segundo conta a mitologia – recebe um atributo de cada homem a quem ama, sendo a *iabá* com maior domínio dentro do panteão iorubá. Dentre seus símbolos, destacam-se o *iruexim* (espécie de chicote feito com rabo de cavalo, com o qual espanta os males e guia os mortos para o seu mundo), os chifres de búfalo (com os quais atende ao chamado dos filhos em precisão) e o alfanje, com o qual Iansã vai à guerra – ao lado de Obá, é um dos maiores expoentes da mulher guerreira no candomblé. Enamorada de Xangô, deus do fogo e da justiça, é levada, pela intensidade da paixão que os acomete, a abandonar o primeiro marido, Ogum, tornando-se a esposa preferida do outro. No Brasil, é sincretizada com Santa Bárbara; em Cuba, a sincretizam com a Virgem da Candelária, mas também com a Virgem da Anunciação, bem como com Santa Teresa.

⁸⁷ *Iabá* é uma denominação utilizada comumente, pelos adeptos do candomblé, para fazer referência aos orixás femininos. De acordo com a cosmovisão do candomblé, cada orixá feminino é dono de um rio – que comumente carrega o seu nome – na África. Estão, entre as *iabás* mais conhecidas do candomblé, os orixás Iemanjá, Oxum e Iansã. No entanto, pertencem também a esta classificação as deusas Nanã, Obá e Ewá. Em tradução literal, a palavra significa “rainha”.

uma consciência de ser uma forma de estar, um caminho e uma memória abertos, um constante porvir. O verso final, repetindo o que finalizara a estrofe anterior, ressurgiu ressignificado, realizando o que antes era utopia: a liberdade. Esvaziando-se para ressignificar-se, sujeito e verso se reconfiguram como as *Mitologias* de Barthes⁸⁸. A liberdade de um dia, retomando as iniciais de Denise Ieda Alves, é antes de tudo a sonhada liberdade de uma mulher.

Biblioteca (II)

...

Giliard Barbosa (GB) - Diante de tantas referências míticas aqui na tua obra, diante de tanto diálogo que dá pra se fazer com o mito, eu gostaria de saber de ti qual é o teu mito.

Aimée Bolaños (AB) - Antígona.

GB - Por quê?

AB - Porque Antígona tem um momento... Antígona é uma figura muito trágica, mas também é uma figura muito... que se realiza... profundamente, como... como filha. Então, eu acho que o tema da filiação é muito forte. Então, eu que venho de uma experiência de uma família de três. De filiação, de ideologia. Mas tem um momento em que Antígona diz: “eu nasci para compartilhar o amor, não o ódio”. E, para mim, isso é um mantra, esse é o meu norte. E cada vez que a vida dá um desses golpinhos que ela... dá, e outro, “yo” penso... no amor, sempre penso no amor. O amor em um sentido mais amplo, em um sentido único. Então, essa postura vital de Antígona me inspira, me inspira profundamente. E Iansã... ((ao público)) Ele leu um poema de Iansã. Na mitologia iorubá, Iansã é um caso /.../ Então, é uma figura de uma mulher muito forte, uma mulher muito polêmica, uma mulher que luta e que se realiza. O poema que ele lia primeiro fala, é claro, que chegam e que tiram dela tudo. Estamos

⁸⁸ Roland Barthes (1915-1980) foi um reconhecido semiólogo, filósofo e crítico literário do pós-estruturalismo francês, tendo publicado obras fundamentais no campo da linguagem, tais como *O grau zero da escrita* (1953), *Mitologias* (1957), *Crítica e verdade* (1966), *S/Z* (1970), *O prazer do texto* (1973), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) e *Fragments de um discurso amoroso* (1977) e *A câmara clara* (1980). Em *Mitologias*, o autor defende que o discurso mítico – diferentemente das concepções tradicionais de mito, que o tomam fundamentalmente como um discurso atrelado ao sagrado – funciona como um segundo sistema semiológico, isto é, esvaziando os sentidos do signo dado num discurso ordinário, de primeiro nível, transforma-o em mero significante para a construção de uma nova significação. Semelhante a um palimpsesto, o mito seria o discurso em vias de ressignificação a partir, primeiramente, de um processo de esvaziamento. Em minha dissertação, intitulada *Nas tramas de outra odisséia: as tessituras míticas em Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita (2013), discuto com maior detalhe essa questão e me aproprio da teoria barthesiana para, cotejando-a com a teoria durandiana, buscar uma definição de mito.

falando de mulher, hein?! Estamos aqui hoje... E depois ela se recria pelo mito. De repente, está *poseída* por Iansã, então Iansã é... a vida além da morte. E as duas faces da liberdade. Que acho que é uma coisa, assim, que nos define profundamente a todos, mulher, homem, ser humano: a busca da liberdade. Então, o mito é poderoso. Agora faço uma pergunta para todos vocês: qual o mito de vocês? Em que mito vocês transitariam? Não há tempo e oportunidade para ouvir a resposta de todo mundo. Mas dá para pensar: em que mito é que *yo* me enxergo? Que mito *yo* sou? Como eu sou? ...⁸⁹

Do eu ao nós

Com a pena de Maat, Aimée dera o passo primordial no *sendero* da própria poesia. Seu primeiro poema, “¿Quién?”, com um sujeito lírico bem demarcado – feminino, em primeira pessoa – nos adianta certo ofício de escrita: “Yo creo, / doy forma, / hago la permanencia”. A criação eterniza o instante e mobiliza o não vivido: “Algo sé de esos momentos / inmutables porque hago / con lo que no fue / la fijeza de la imagen”. O poema é, então, uma possibilidade de se recriar a História: “De los desastres y naufragios / ¿cuánto no he salvado?”. Para quem vivencia a diáspora, como Aimée, memória, partida e trânsito não são temas do acaso – Hibráhima Oliveira, inclusive, tece sua dissertação de mestrado analisando *Las Otras* a partir da perspectiva autobiográfica.

Em termos de mitologias, o segundo livro de Aimée abandona os clássicos, revisitando o berço da cultura ocidental a partir das referências à sua literatura, sobretudo a partir dos textos daquelas que a antologista anuncia como as discípulas de Safo: Cleis e Atthil. A antologia mínima do Silêncio é também um tratado de genealogia intelectual da Aimée autora, já que, em sua biblioteca infinita, figuram os contrapontos das figuras femininas que reconstroem uma História da Literatura através de *Las Otras*. O mito por excelência figura no penúltimo poema da obra, a partir da identificação com uma deusa ancestral também diaspórica: Iansã, senhora dos ventos e tempestades, aquela que conduz os mortos ao além, se faz presente tanto no candomblé brasileiro quanto na *santería* cubana. Senhora da renovação, mulher que busca a liberdade, Iansã poderia ser o *ipse-idem*⁹⁰ da própria Aimée. Iansã, afinal, se fazia presente

⁸⁹ Entrevista concedida por BOLAÑOS, Aimée G. *Noite da Patrona*. [Feira do Livro da FURG, jan. 2018]. Entrevistador: Giliard Ávila Barbosa. Rio Grande, 2018. 1 arquivo .mp3 (58 min.)

⁹⁰ Paul Ricœur, em *O si-mesmo como um outro* (1991), ao abordar o conceito de *identidade pessoal*, inicia sua discussão confrontando dois conceitos opostos de identidade: de um lado, o *idem*, o mesmo, que representaria aquilo que há de essencial no sujeito, ou seja, aquilo que em nós não muda apesar da passagem do tempo; e, de outro, o *ipse*, representativo da manutenção do si, aquilo que nós adquirimos e que nos modifica durante a passagem do tempo, a partir do nosso contato com o outro. O *ipse-idem*, nesse sentido, corresponderia ao complexo processo de construção da identidade, a partir do mesmo e do outro.

desde *El libro de Maat*, na pluma vermelha que figurara nove vezes no livro – o nove e o vermelho estão entre os principais símbolos da deusa.

Assim, transitando entre a referência ao mito, em *El libro de Maat*, e sua incorporação, ao final de *Las Otras*, Aimée dá um novo passo no jogo identitário: encarna o mito não apenas em um poema, mas em um *poemario* completo. Dessa vez, também, não joga sozinha, tecendo-o a quatro mãos. Com Emilio Ballesteros⁹¹, ela decide dar voz a Layla, em *Layla y Machnún, el amor verdadero*⁹².

Porta-vozes

Quem toma a palavra por primeira vez é Emilio, em carta-prólogo dirigida a Aimée. Como a Autora de *Las Otras*, a ele também lhe incomoda ter de escrever uma espécie de introdução à obra, sobretudo quando a obra referida está alicerçada em dois aspectos que transcendem o poder da razão: a poesia e o sufismo⁹³. Dizer com palavras o que ambas as formas de ver o mundo – a poética e a sufista – realizam a partir de um enfrentamento entre o coração e o Conhecimento Direto das coisas, segundo Emilio, é reafirmar a impossibilidade da empreitada que lhe é imposta. No entanto, o autor granadino assume a tarefa a pedido daqueles que efetivamente reescreveram *Layla y Machnún*, dando-lhes voz: Yahya Nurul Hudá e Teresa, constantes na capa do livro como seus autores. É por eles que Emilio escreve, e é pela complexidade da tarefa que ele procura Aimée:

Si me dirijo a ti es por tres motivos fundamentales: El primero porque eres mi amiga; y eso no necesita más explicaciones. El segundo por tu preparación científica y tu apertura mental (con lo difícil que es encontrarse estas dos cualidades juntas) y porque confío en que sabrás completar aquello que a mí me quede faltó. La tercera porque eres una mujer libre, dueña de sí. Yo quiero que la mirada a esta historia de amor tan especial tenga ambas perspectivas: la masculina y la femenina⁹⁴.

⁹¹ Emilio Ballesteros (1956) é um poeta, ensaísta e dramaturgo granadino que tem participado de antologias em diversos países, sendo traduzido a idiomas como o italiano, o árabe, o francês, o alemão, o inglês e o português. É diretor da revista literária *Alhucema*.

⁹² BALLESTEROS, Emilio [Yahya Nurul Hudá]; BOLAÑOS, Aimée [Teresa]. *Layla y Machnún, el amor verdadero*. Granada: Dauro, 2006. Disponível em: <https://profaaimeebolanos.webnode.com/_files/200000025-7ffac80f4e/LAYLA%20Y%20MACHN%C3%9AN%2C%20EL%20AMOR%20VERDADEROI.doc>. Acesso em 08 mar. 2019.

⁹³ Segundo NAMU (meio eletrônico), “o sufismo é uma vertente mística dentro do islamismo. Baseia-se na ideia de que o espírito humano é uma emanção do espírito divino. [...] Os muçulmanos que seguem essa prática procuram atingir uma experiência pessoal direta de Deus”. O portal ainda diz que, para o filósofo Ibn Khaldun, “um sufi deve dedicar-se totalmente a Alá. Não deve se preocupar com coisas mundanas e deve se abster de procurar o prazer, a riqueza e o prestígio, como faz a maioria dos homens”.

⁹⁴ BALLESTEROS, Emilio; BOLAÑOS, Aimée, op. cit. p. 3 (documento eletrônico).

A carta-resposta de Aimée, espécie de segundo prólogo, é especular desde sua saudação: ao “Querida Aimée” do autor, a poeta responde “Emilio querido”. A inversão das posições é apenas uma pista gramatical do caráter dialógico que constitui o discurso aimesiano, que defende justamente a imaginação dialógica, a partir da qual nós, como leitores, podemos perceber “un matizado tejido de interacciones, influencias recíprocas y convergencias donde parecen concertarse, con sus sincronías y disonancias, las voces más diferentes para rendir tributo al Amor Verdadero⁹⁵”. Colocando-se como contraponto feminino de Emilio, Aimée aborda a criação literária e suas afinidades possíveis com o sufismo. Ressalta, também, a relevância da presença feminina em ambos e o extraordinário de uma visão de mundo como a islâmica, que coloca em xeque a supremacia da História – esta comumente excludente e eurocêntrica. Estrangeira como a matriz sufista em meio às tradições universalizantes e homogeneizantes, Aimée celebra “la universalidad de la historia en sus formas poético-míticas⁹⁶”, uma universalidade ecumênica, diversa, inclusiva, transcultural. Layla y Machnún, cuja história se reatualiza no entrecruzamento de diferentes espaços e tempos, tomam para si a possibilidade de se acessar o Uno pela poesia.

Palimpsestos

Habitavam o imaginário oriental em diversas línguas. Habitaram o verbo e o coração de árabes, persas, turcos, indianos. Nizâmî⁹⁷ é quem, reunindo suas diferentes facetas, lhes tece por primeira vez um porto, uma versão de si cuja sensibilidade a transformará não em forma definitiva, mas em ponto de partida. Depois de eternizados nos versos do poeta persa, ainda no século XII, Layla e o poeta Qays – também conhecido como Machnún, o louco – serão lidos, relidos e ressignificados pelos escritos de não poucos sujeitos aficionados pela poesia. O Amor

⁹⁵ BALLESTEROS, Emilio; BOLAÑOS, Aimée, op. cit., p. 14 (documento eletrônico). Tradução minha: “um matizado tecido de interações, influências recíprocas e convergências onde parecem concertar-se, com suas sincronias e dissonâncias, as mais diferentes vozes para prestar tributo ao Amor Verdadeiro”.

⁹⁶ BALLESTEROS, Emilio; BOLAÑOS, Aimée, op. cit., p. 17 (documento eletrônico). Tradução minha: “a universalidade da história em suas formas poético-míticas”.

⁹⁷ Nizâmî Ganjavî (1141 – 1209) foi um escritor, considerado o maior poeta épico da literatura persa. É o autor da versão definitiva de *Layla e Machnún* (*Laila e Majnun*, em português), em 1188. Seu nome pode ser escrito de várias maneiras, ao que optei pela grafia utilizada por Aimée.

Verdadeiro⁹⁸ que os constitui fará com que esses amantes sejam recordados, por Lord Byron, como correspondentes orientais de Romeu e Julieta⁹⁹.

Nas mãos de Yahya Nurul Hudá e Teresa, Machnún e Layla colocam-se frente a frente e dialogam. Aimée dirá a Emilio, diante de nós, que o diálogo supõe encontros fecundantes de modos de ver e atuar no mundo¹⁰⁰. O diálogo, diz Aimée, é o ponto de partida para o mergulho nas relações que emergem da retomada dos enamorados. San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesús também se fazem presentes no encontro dos amantes, suas palavras figurando nas epígrafes que antecedem os versos. Segundo a menina de Cienfuegos, os santos literatos são refúgio dos autores, que transitam tanto sobre suas marcas quanto sobre o sufismo. A ela e a Emilio cabe, então, fornecer ao leitor apenas alguns poucos indícios capazes de embasá-lo para que ele possa trilhar, sozinho, seu caminho singular.

Curiosamente, os autores, dadores de verbo, não podem falar: Emilio fala de Yahya, quem só podemos conhecer pelas palavras do poeta-prefaciador ou pelo trabalho estético empreendido na construção de Machnún; Aimée também nos fala de sua homônima¹⁰¹, cujas palavras não nos chegam senão através de Layla, como criação discursiva. Como bonecas russas, Emilio e Aimée dialogam sobre Yahya e Teresa, que só nos podem revelar algo a partir das vozes de Machnún e Layla. Feitos de esvaziamentos e ressignificações, os amantes vão se configurando como mito dialógico, tecido a quatro mãos sobre os palimpsestos do tempo.

⁹⁸ O sufismo reconhece, segundo Ozak (2008), dois tipos de amor: o amor material, que se manifesta a partir do desejo de vantagens materiais – quando amamos no outro aquilo que amamos em nós mesmos, correndo o risco de desamarmos com o decorrer do tempo e de determinadas circunstâncias em nossa vida – e o Amor Verdadeiro, que é uma espécie de “amor por amor a Deus”. Este segundo tipo, diferentemente do amor material, é incólume às adversidades. Espiritual, o Amor Verdadeiro prescinde dos desejos do corpo e possibilita a consumação de uma união mística.

⁹⁹ Tal citação pode ser encontrada em BYRON, George. *The Giaour, a fragment of a Turkish tale*. Disponível em <<https://archive.org/details/giaourfragmentof00byrouoft/page/n153>>. Último acesso em 08 mar. 2019.

¹⁰⁰ BALLESTEROS, Emilio; BOLAÑOS, Aimée, op. cit., p.17 (documento eletrônico).

¹⁰¹ Lembremos que Aimée G. Bolaños, ao nascer, foi batizada Aimée Teresa.

Boneca russa

MACHNÚN

Machnún del alma estremecida,
paloma sedienta y plena,
yaces en mi pecho
desplomado con leve peso.
En el valle interior escucho tu grito.
Viaja hacia ti,
ahí estoy a tu encuentro.

Casa del alborear
y las sombras,
tu alma es morada
del oscuro esplendor.
Más allá del sueño
en tu espíritu diáfano
existo amante.

Porque soy un sí sin límites
en el confín de la vida
a ti me doy por entero.
Y desde ti mismo
respondo a tu voz
con un silencio elocuente
que te habita de amor.¹⁰²

Pela pena de Teresa, Layla pode se dirigir ao amado – ambos, de fato, tecem um *poemario* efetivamente dialógico a partir da intercalação dos trabalhos de Yahya e Teresa, quatro mãos dispostas a imaginar. Assim que pode enunciar palavra, o primeiro nome que profere é o de Machnún. Dirigindo-se a ele, dirige-se também a si mesma: “yaces en mi pecho” e “en el valle interior escucho tu grito”, diz. O amado lhe habita e é habitado por ela: “Viaja hacia tí, / ahí estoy a tu encuentro”. Assim, é a partir de um processo de ensimesmamento do sujeito que os amantes conseguem, enfim, se encontrar. Sabedora disso, Layla o comunica a Machnún: “Y desde ti mismo / respondo a tu voz / con un silencio elocuente / que te habita de amor”. Em *mise en abyme*, sujeito lírico e sujeito amado vão se encontrando, um ao outro, ao buscarem-se a si mesmos¹⁰³.

¹⁰² BALLESTEROS, Emilio; BOLAÑOS, Aimée, op. cit., p.22 (meio eletrônico).

¹⁰³ Em termos de fortuna crítica, o único texto encontrado a respeito de *Layla y Machnún, el amor verdadero* foi uma resenha crítica redigida por Luis Flores-Portero para a revista *Caribe*. Cf. referências bibliográficas.

Biblioteca (III)



Figura 1 – *Tránsito en espiral*, de Remedios Varo. Óleo sobre tela, 1962¹⁰⁴.

Esta obra, chamada *Circulación (sic) en espiral*, pintada um ano antes de sua morte, é uma amostra de sua mais bem elaborada plástica surrealista com toques de mistério e temporalidade. A grande espiral que organiza todo o espaço é, em realidade, uma espiral dupla composta por uma primeira espiral que contém uma cidade de marcado caráter medieval e uma segunda espiral que é o canal que percorre essa mesma cidade. Há aqui, então, duas vias, pois os edifícios da cidade estão interconectados e avançam ondulantemente até chegarem à alta torre central onde habita um ser etéreo que parece estar aprisionado nela. O canal é navegado por estranhas barcas e personagens que recordam as fantasias de El Bosco¹⁰⁵ e todo o ambiente está envolto por uma tênue névoa que dá a esta paisagem um toque de profundo mistério e misticismo.

¹⁰⁴ VARO, Remedios. *Tránsito en espiral*. 1962. Disponível em: <<https://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/transito-en-espiral-1962/>>. Acesso em 06 mar. 2019.

¹⁰⁵ El Bosco é o nome pelo qual se conhece, em língua espanhola, o pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516). Conhecido pelo tom satírico e moralizante de suas obras, tem um expoente de sua arte no tríptico *O Jardim das Delícias*, de 1504. Com este tríptico, Aimée Bolaños dialogará constantemente na obra *Visiones de mujer con alas*, cuja leitura é central nesta tese.

Este surrealismo está embasado mais em uma visão interior de profundas conotações místicas que em um caráter onírico e irracional, próprio dos adeptos de Breton¹⁰⁶. É uma alusão à busca da própria visão do mundo interior que representa o personagem encerrado na torre e também uma homenagem a alguém que, como fez Remedios Varo¹⁰⁷, se afastou da via estabelecida para buscar o próprio caminho ao interior de seu ser¹⁰⁸.

Do nós ao eu

O processo de ensimesmamento de *Layla y Machnún*, corroborando com as facetas múltiplas de *Las Otras* e acompanhando o questionamento iniciado em “¿Quién?” – que figura em *El libro de Maat*, mas que se faz presente em toda a obra aimesiana – assume caráter explicitamente autobiográfico em *Las palabras viajeras* (2011), em cuja capa figuram as simbólicas espirais de Remedios Varo. Como a pintora, Aimée – também diaspórica – realiza seu percurso em direção ao interior de si mesma através da arte. *Las palabras viajeras*, como anuncia sua contracapa, é um laboratório de escritas de si, no qual a autora se olha no espelho para, ao quebrá-lo, buscar a si mesma em cada um dos pedaços que se estilhaçam. As quatro partes que conformam o livro nomeiam essa autocontemplação: estão baseadas em memórias, autorretratos, autoconfissões e cartas. Estas últimas, por sua vez, aparecem em via dupla: concluindo o *poemario*, cinco cartas de amor revelam um sujeito autor refletindo sobre a sua

¹⁰⁶ André Breton (1896 – 1966) foi um escritor francês, reconhecido por ter sido um dos fundadores do Surrealismo. Tendo rompido, ao lado de Benjamin Péret, com o movimento Dadá, ele funda o novo movimento artístico, nos anos 20, ao lado de Péret e de outros artistas, dentre eles um poeta célebre da literatura francesa: Paul Éluard. São de sua autoria os manifestos surrealistas, nos quais o autor teoriza a respeito da nova arte que se insurgia.

¹⁰⁷ Remedios Varo (1908 – 1963) foi uma pintora surrealista, escritora e artista gráfica espanhola cujo estilo é reconhecido, na arte, como permeado por um certo misticismo e imaginação que reúnem elementos oníricos e arquetípicos, ciência e magia. Foi uma das primeiras mulheres a estudar na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madrid. Tendo se enamorado de Benjamin Péret, vai com o amado para Paris, de onde se vê obrigada a migrar em virtude da invasão nazista. Passa a ser, então, uma exilada política no México. É neste país que Varo firmará seus pés, contribuindo e aprendendo com a arte mexicana até sua morte.

¹⁰⁸ GÓMEZ, Julián González. Remedios Varo, “Tránsito en espiral”. Óleo sobre tela, 1962. Disponível em: <<https://educacion.ufm.edu/remedios-varo-transito-en-espiral-oleo-sobre-tela-1962/>>. Acesso em 06 mar. 2019. Tradução minha. Texto original: “Esta obra, llamada *Circulación en espiral*, pintada un año antes de su muerte, es una muestra de su más lograda plástica surrealista con toques de misterio y temporalidad. La gran espiral que organiza todo el espacio, es en realidad una espiral doble compuesta por una primera espiral que contiene una ciudad de marcado carácter medieval y una segunda espiral que es el canal que recorre la misma ciudad. Hay aquí entonces dos vías, pues los edificios de la ciudad están interconectados y avanzan ondulantemente hasta llegar a la alta torre central donde habita un ser etéreo que parece estar prisionero en ella. El canal es recorrido por extrañas barcas y personajes que recuerdan a las fantasías de El Bosco y todo el ambiente está envuelto en una tenue niebla que le da a este paisaje un toque de profundo misterio y misticismo. Este surrealismo está basado más en una visión interior de profundas connotaciones místicas que en un carácter onírico e irracional, propio de los adeptos de Breton. Es una alusión a la búsqueda de la propia visión del mundo interior que representa el personaje encerrado en la torre y también un homenaje a alguien que, como hizo Remedios Varo, se apartó de la vía establecida para buscar su propia ruta al interior de su ser”.

obra e sobre o seu receptor, o Amado; além delas, três fragmentos de cartas recebidas de outros escritores inauguram ou encerram as partes que compõem a obra. Delas, a primeira a que temos acesso é escrita por Yahya, aquele que é o porta-voz de Machnún e que é, também, o heterônimo de Emilio Ballesteros. De Yahya nos vem a primeira lição, antecedendo as “Memórias”: a vida não passa de uma ficção – o que não a torna menos verdadeira – e o tempo cotidiano só tem sua razão de ser graças ao tempo mítico, tempo essencial que ganha força e subverte a própria noção de tempo quando, a partir dos mitos, superamos a tirania de Cronos sobre nós mesmos.

As palavras *viajeras* vão tecendo não apenas viagens pelo tempo e pela memória, mas também vão traçando a cartografia sentimental de um sujeito em diáspora. As figuras familiares, bem como a construção de uma habitabilidade, como cita Núbia Hanciau¹⁰⁹, vão apresentando ao leitor as reflexões de um sujeito *entre*, um sujeito que, vivenciando a diáspora, habita a imaginação e o trânsito. Como nos diz “Morada”: “mi nueva casa es un camino / sobre una tierra alada / cuando ando celebro / cada uno de mis pasos”. É no caminhar que o sujeito aimésiano – declaradamente jogando com as escritas de si, abordadas pela face pesquisadora de Aimée com recorrência – constrói sua poética. Suas últimas palavras, dispostas na quinta carta de amor de *Las palabras viajeras*, revelam não só o caminho como espaço para uma construção poética, mas como processo inerente à constituição do sujeito: “De mí me ausento, me vuelvo camino”. Ensimesmar-se implica lidar com uma transformação que não chega a uma forma final, a realidade de um eterno *estar sendo*. É no limiar entre uma identidade dada e um porvir-incógnita que o sujeito se encontra consigo próprio.

Ponte

mi nueva casa es un puente
sobre un río que pasa
cuando lo atravieso
me sé en verdadera morada¹¹⁰

A primeira estrofe do poema “Morada”, que figura entre os últimos da seção “Memórias” de *Las palabras viajeras*, é bastante emblemática do processo de ensimesmamento constante do sujeito em diáspora na obra da autora. A ponte, concebida como lugar de

¹⁰⁹ Núbia Hanciau faz referência ao conceito de *habitabilité*, de Simon Harel (2005), segundo o qual a habitabilidade seria um lugar que, diferentemente da concepção tradicional de espaço, não se configuraria, para o sujeito migrante, como um ponto de referência para o qual retornar ou no qual se refugiar, mas sim como um lugar que, não estando definido *a priori* nem estando necessariamente limitado pelas geografias, permite ao sujeito migrante constituir um espaço do múltiplo, um espaço complexo em que se possam gerar múltiplas significações: um habitat imaginado, por exemplo, gerado como possibilidade pela literatura e materializado no discurso literário.

¹¹⁰ BOLAÑOS, Aimée. Morada. In: _____. *Las palabras viajeras*. Madrid: Betania, 2010. p. 26.

transformação que se dá a partir de um trânsito – como dissera Heráclito de Éfeso, não se pode passar duas vezes pelo mesmo rio –, é também abrigo de um sujeito que habita não algum lugar, concepção espacial fixa, mas um transitar. A cada passo se faz a morada do sujeito cuja identidade é cambiante. As palavras, viajantes como aquele que se constitui a partir delas, motivaram então alguns escritos a respeito da obra aimesiana: em termos de material crítico, colocam-se resenhas de Jorge de Arco¹¹¹ e Núbia Hanciau¹¹², bem como um artigo de Natália Moreira Viana¹¹³ a respeito da diáspora nos versos de Aimée.

Mas *Palabras*¹¹⁴ não é emblemático apenas da diáspora vivida pela poeta. Como obra, diante do conjunto da escrita de Aimée até então, o livro também é singular: primeira publicação poética da autora junto à Editorial Betania, de Madrid, é também o primeiro volume que publica sem a mediação de um prefácio. Em seu lugar, antecede a obra de Aimée o quadro de Remedios Varo, na capa – primeira capa a fazer referência a uma das características mais fundamentais da obra aimesiana: a *mise en abyme* de uma biblioteca infinita, infinita como o é o movimento das espirais que se dirigem ao eu interior, assim como o são as epígrafes recorrentes da sua poesia. Além disso, *Palabras* é o primeiro livro de Aimée cujas seções fazem referência explícita ao processo de busca de si mesmo do sujeito: os autorretratos, as autoconfissões, as memórias e as cartas revelam o que, dantes, surgia de modo mais subterrâneo a partir das referências míticas, das projeções de vozes femininas, do diálogo que embasara as novas tessituras de Layla e Machnún. Condensando e celebrando seu fazer poético a partir das palavras que, como o sujeito, viajam, Aimée Bolaños instaura um sujeito que se abre ao leitor, neste livro sem dedicatórias. Em termos de dedicatórias, aliás, este livro também se situa num lugar “entre”: entre as obras de autoria exclusiva de Aimée, antecipa-o *Las Otras*, dedicado ao filho que gosta de jogar/brincar, e o sucede *Escribas*, que dedica às netas, Lili e Lola, “amadas figurinhas preciosas¹¹⁵”, desdobramentos identitários de uma árvore que encontra na Aimée

¹¹¹ ARCO, Jorge de. Las palabras viajeras. Disponível em < <http://files.profaaimeebolanos.webnode.com/200000096-4a1754b112/LAS%20PALABRAS%20VIAJERAS%20%28Jorge%20de%20Arco%29.pdf>>. Acesso em 08 mar. 2019.

¹¹² HANCIAU, Nubia. ‘Las palabras viajeras’ (poemas), *Conexão Letras*, Porto Alegre, v.6, n.6, p. 125-8, 2011. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55519/33775>>. Acesso em 08 mar. 2019.

¹¹³ VIANA, Natália Moreira. A diáspora de Aimée Bolaños em *Las palabras viajeras*, *Illuminart*, Sertãozinho, ano IV, n. 8, p. 148-58, novembro, 2012. Disponível em <<http://revistailuminart.ti.srt.ifsp.edu.br/index.php/illuminart/article/view/135/188>>. Acesso em 08 mar. 2019.

¹¹⁴ Opto por utilizar *Palabras* como forma de referência a *Las palabras viajeras*, por julgar cansativa, ao leitor, a repetição do título completo durante a discussão.

¹¹⁵ É o que diz Aimée a respeito das netas, em sua dedicatória de *Escribas*.

viajera raízes. É a elas, as pequenas canadenses de ascendência cubana¹¹⁶, criadas entre a Babel das línguas, que Aimée dedicará sua única prosa.

Escribas

Seshat¹¹⁷, a Senhora da Escrita, nos recebe desde a *portada* do livro, esse portal que costumeiramente, nos livros de poesia, é o único a carregar consigo alguma imagem visual. A deusa, no desenho realizado por Jeff Dahl, realiza sua função primordial. Vestida com a pele de leopardo que lhe é característica, nos faz lembrar Iansã, a deusa iorubana que ganha vida no poema de Aimée e que, segundo o mito, se metamorfoseava em búfalo quando vestia a pele animal. Seshat reúne delicadeza no ato da escrita e, ao mesmo tempo, coragem e força, encarnadas na pele que veste. Ela também nos faz lembrar Maat, com quem comparte uma cosmogonia e de quem é, segundo suas próprias palavras, irmã. E é ela quem, dando licença para que Aimée consagre a obra às netas, inicia logo em seguida sua fundação de mundos pela palavra. É dela a primeira biografia imaginária tecida em *Escribas*.

Às palavras de Seshat sucedem as “Escrituras de A”, redigidas por essa figura feminina cujo nome é a primeira letra do alfabeto, inicial de Autora, de Aimée, de Aleph (princípio e fim). A se fará presente durante toda a obra, e vinte e quatro textos escritos em itálico serão de sua autoria, transitando por entre as dez escribas que literalmente se apresentam diante de nós. Enquanto A vai nos tecendo um discurso metaliterário, em que a escrita vai discutindo a própria função do escrever, figuras históricas e ficcionais vão revelando suas faces e antecipando as discussões da Primeira Letra: Nizam, por exemplo, como autora de cartas de amor, abre espaço para que A fale sobre o tema; e os textos de Amina da Anunciação, futura autora do Êxodo, com nome brasileiro, mas nascida no ano em que se dá a Revolução Cubana, são ponto de partida para que A discuta sua condição de *isleña* e diaspórica.

As biografias imaginárias de *Escribas* dão continuidade aos jogos que Aimée anunciara em *Las Otras: antología mínima del Silencio*, ao dedicá-la ao filho. Para além de jogar com as

¹¹⁶ O filho de Aimée, Miguel, vive no Canadá com a família, composta pela mulher e suas duas filhas. No Canadá, a Aimée viajante encontra mais um porto: em Ottawa, é professora convidada da Universidade homônima e aí pode acompanhar seus frutos ganharem vida, visitando com frequência a família que aí reside. É por sua forte relação com o Canadá, bem como por sua contribuição com a academia, que Aimée é considerada também uma escritora canadense, seus livros tendo merecido a publicação de resenhas na revista *Interfaces Brasil/Canadá*.

¹¹⁷ Deusa egípcia arcaica que tem por epíteto ser “Senhora da escrita”, motivo pelo qual é bastante associada aos deuses Thot e Íbis. Segundo Castel (2001, p. 201), sua relação com a escrita está bastante atrelada ora a cálculos e construções, ora a registros de momentos e dados que devam ser eternizados. Por esse motivo, é patrona dos Arquitetos e é, por vezes, associada à magia. Em termos iconográficos, costuma ser representada com um ramo sobre a cabeça, em cuja extremidade superior surge um objeto não identificado, semelhante a uma estrela de sete pontas. Carrega, nas mãos, ferramentas de escrita, uma palmeira e um girino, e está sempre vestindo uma pele de leopardo.

diferentes escribas, Aimée dá vida também a diferentes espaços e tempos, dialogando – como o disse María Ángeles Herмосilla na contracapa do livro – com poetas do passado e do futuro. As figuras reunidas pela escrita “guiam pelas viagens no tempo e no espaço, nas tramas dos labirintos imaginários e mágicos do eu e da Biblioteca de Babel”, lembra Núbia Hanciau, dividindo a página com Herмосilla. Sobre essas figuras, aliás, Hanciau ultrapassará o espaço do livro e escreverá uma breve resenha, ainda que as escribas falem por si mesmas.

Ciclos

De Maat à Seshat, passando por Iansã, por Layla, por referências especulares a Eurídice e a outros mitos; da escrita como força, como existência e como ofício; da História questionada pelos avatares, pelas biografias imaginárias, pelo trânsito e pelas memórias do eu ficcionalizado ao encontro entre a mulher escritora que habita a poesia e as facetas da investigadora literária que reflete sobre a própria experiência de escrita no ato mesmo de dar vida às palavras a partir das metáforas e dos símbolos que constituem a linguagem poética, Aimée vai se desdobrando em sua poesia caleidoscópica. “Escrever é olhar-se no espelho de Narciso para quebrá-lo. Ir além, através de um de seus pedaços¹¹⁸”, nos diz A em um de seus fragmentos.

Jogando com as referências intertextuais que conformam sua biblioteca infinita – discípula de Borges que é –, Aimée vai tecendo suas espirais ascendentes: ao final de cada livro, parecemos nos deparar novamente com um sujeito que, havendo percorrido um caminho de autoconhecimento pela escrita, não deixa de questionar e de (re)descobrir a própria identidade, tão transitória quanto as viagens que empreende. Ao final de *Escribas*, Nesi Tanebet-Isheru, a escriba do sol, encerra o livro em tom de abertura. Sua frase final, após rememorar a Seshat, a primeira voz que nos fala na obra, é: “Comienza mi trabajo de escriba”. Nós, leitores, havendo vivenciado o percurso da obra, somos projetados mais uma vez aos começos, começos infinitos e por vezes inglórios, quando se trata de “compreender” a Literatura.

Biblioteca (IV)

Escribas es obra de transmigraciones de sentidos, esas múltiples voces que cuentan sus vidas se relacionan entre sí interpretando diferentes temas íntimamente entrelazados: escritura, errancia, viaje, amor, muerte y con el bajo continuo de estar, literal y emblemáticamente escribiendo, inclusive el propio libro.

¹¹⁸ Tradução minha. Texto original: “Escribir es mirarse en el espejo de Narciso para romperlo. Ir más allá, a través de uno de sus pedazos”. In: BOLAÑOS, Aimée. *Escribas*. Madrid: Betania, 2013. p. 25.

Autoficção y bioficção, escrituras heterodoxas, conjeturales, textos disonantes y diferidos que convidan a nuestras propias lecturas.

Vista de conjunto esta experiencia, tanto reflexiva como fabuladora, podría decir que en ella cobran vida mujeres que aman, no importa si poetas, calígrafas o copistas, todas escribas, caudal inagotable. Al escribir desde sus espacios, temporalidades y condición, habitando fronteras desdibujadas que no pocas veces cruzan y rehacen, esas mujeres de palabras se descubren artistas por vocación y actos. Así, las figuras que en mí conviven, van dejando sus rastros de palabras al reflejarse en el espejo de la ficción, autoras de sus mundos y de sí mismas¹¹⁹.

Mulher-peixe

Três anos depois da publicação de *Escribas*, uma mulher-peixe montada em um peixe alado nos resgata e nos impulsiona, novamente, aos ciclos: ela figura na capa de *Visiones de mujer con alas*, planando no ar enquanto segura a própria cauda. Encantado com a obra, eu mesmo dissera tratar-se de “um convite a um mergulho libertador¹²⁰”. Tentado a mergulhar, dei as mãos a essa mulher e, olhos fechados, saltei com ela em direção a mim.

Insaciado na primeira viagem – questionar-se pode ser uma tarefa infinita como as bibliotecas –, é no retorno desse ensimesmamento especular que chego a ti, leitor(a): para que viajes comigo nas visões dessa mulher alada e para que nos (re)conheçamos nesse labirinto.

¹¹⁹ BOLAÑOS, Aimée. Mujeres de palabras. *Alas Tensas*: revista feminista cubana, Ciego de Ávila, n. 1, oct. 2016, p. 31-47. Disponível em <http://www.arbolinvertido.com/sites/default/files/downloads/alas_tensas_revista_feminista_no_1_octubre_2016_0.pdf>. Acesso em 08 mar. 2019. Tradução minha: “*Escribas* é obra de transmigrações de sentidos, essas múltiplas vozes que contam suas vidas se relacionam entre si interpretando diferentes temas intimamente entrelaçados: escrita, errância, viagem, amor, morte e com o baixo contínuo [metáfora musical] de estar, literal e emblematicamente escrevendo, inclusive o próprio livro. Autoficção e bioficção, escritas heterodoxas, conjeturais, textos dissonantes e diferenciados que convidam a nossas próprias leituras. / Vista em conjunto essa experiência, tanto reflexiva como fabuladora, poderia dizer que nela ganham vida mulheres que amam, não interessa se poetas, calígrafas ou copistas, todas escribas, fluxo inesgotável. Ao escrever a partir de seus espaços, temporalidades e condição, habitando fronteiras difusas que não poucas vezes cruzam e refazem, essas mulheres de palavras se descobrem artistas por vocação e atos. Assim, as figuras que em mim convivem vão deixando seus rastros de palavras ao se refletirem no espelho da ficção, autoras dos seus mundos e de si mesmas”.

¹²⁰ BARBOSA, Giliard Ávila. BOLAÑOS, Aimée G. *Visiones de mujer con alas*. Madrid: Betania, 2016, *Interfaces Brasil/Canadá*, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 17, n. 3, 2017, p. 202-5. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/download/12533/8074>>. Acesso em 09 mar. 2019.

2.2 AS ERUPÇÕES *PLONGEANTES* DE MARIE-CÉLIE AGNANT

A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

(Conceição Evaristo)

Bwa Kayiman

Na noite do dia 14 de agosto de 1791, um grupo de escravos se reúne para, sob a proteção dos deuses, rebelarem-se contra o jugo colonial. Liderados pelo *houngan*¹²¹ Dutty Bookman¹²² e pela *mambo* Cécile Fatiman¹²³, eles vivenciam a cerimônia *vaudou* mais celebrada da história do Haiti: aquela que lhes daria a tão sonhada liberdade.

Embora Bookman, conhecido sobretudo por suas habilidades racionais, ganhe os livros de História, é Cécile quem interfere no tempo: sacrificando um porco negro aos *lwa*, com cujo sangue se banharão os rebeldes, a sacerdotisa inscreve no tempo histórico a intervenção do tempo mítico. Possuída por Erzulie Sept Kout Kouto¹²⁴, estágio máximo de ira da mãe que luta

¹²¹ *Hougan* e *mambo* são os termos utilizados para referir-se aos sumos sacerdotes da religião vodu e são, respectivamente, as nomenclaturas conferidas aos homens e mulheres que presidem as cerimônias dessa religião. *Vaudou*, por sua vez, é a grafia francesa de vodu, religião de matriz africana que, na diáspora, se formou em território haitiano. Seu nome advém das tribos Fon e Ewé, e significa “inspiração divina, força de vida”, o que, segundo Heike Owusu (2009, p.13), testemunha a orientação positiva dessa religião, fundamentada na ideia de que todas as coisas, seres e acontecimentos estão indissociavelmente ligados uns aos outros no cosmos.

¹²² Dutty Boukman (? – 1791) foi um escravo de origem jamaicana que, tendo sido vendido por seu senhor britânico a um francês dono de plantações, manteve de sua vida pregressa o apelido de *Book Man*, o “homem do livro” – para cuja razão há duas razões aventadas pelos historiadores: uma, a de que seria muçulmano (os muçulmanos seriam chamados assim, à época); outra, a de que seria alfabetizado. De fato, a segunda teoria parece ser a mais correta, uma vez que Boukman sabia ler e que, sendo um *hougan*, lhe seria impossível estar minimamente relacionado à religião muçulmana, avessa às práticas vodus. Boukman trabalhou como *commandeur* (uma espécie de diretor de escravos) e como cocheiro. No papel de *hougan*, liderou, ao lado de Cécile Fatiman, a cerimônia do Bwa Kayiman (também grafada como Bois-Caïman, numa versão afrancesada da expressão *créole*), tendo realizado algumas profecias relacionadas à libertação dos escravos e incitando à Revolução. Foi assassinado em novembro daquele ano, e sua cabeça foi exposta pelos franceses a fim de dirimir sua fama de invencível. Os haitianos teriam honrado sua existência colocando-o entre os espíritos sagrados do vodu.

¹²³ Cécile Fatiman (? - ?) foi uma escrava vendida em Saint-Domingue, junto com a mãe e apartada de seus irmãos, de quem se perderia. Seus dados biográficos são escassos: não se sabe onde nem quando nasceu, não se sabe quando morreu. Sabe-se apenas que teria vivido cerca de 112 anos e que cumpriu com um papel fundamental na cerimônia presidida por Boukman. Trajando uma túnica branca, Cécile teria sacrificado um porco negro em honra dos *lwas* (ou *loas*: deuses do vodu haitiano) e, possuída por Erzulie Sept Kout Kouto, teria dado de beber aos escravos o sangue do sacrifício, a fim de torna-los invencíveis. Sabe-se também que Cécile possuía os olhos verdes e que era filha de uma escrava com um corso – especula-se que teria sido filha de um dos netos do único rei da história da Córsega. Finda a Revolução Haitiana, Cécile teria casado com Jean-Louis Pierrot, príncipe do temporário reino do Haiti e primeiro presidente da república haitiana. Ele se divorciará de Cécile em 1812 para casar-se com uma das irmãs de Cécile. Há especulações de que o verdadeiro sobrenome dela fosse Attiman, e não Fatiman – este último tendo causado outras especulações, equivocadas, de que ela, como se dizia de Boukman, fosse muçulmana.

¹²⁴ Erzulie é um dos *lwas* mais populares do vodu haitiano e corresponderia, no candomblé brasileiro – que partilha com o vodu alguns de seus orixás: Exu, Ogum, Oyá, Iemanjá, Oxalá, Xangô e Loko – a Oxum, sendo raramente assim nomeada também no vodu. Deusa do amor e do poder criativo, Erzulie encanta os homens e incute neles a paixão. É bastante procurada pelas mulheres, por conta disso. Regente das artes plásticas, seus símbolos e referências estão frequentemente presentes na arte haitiana. Apesar de todos esses atributos, Erzulie não é uma

por seus filhos, ela incutirá neles a sede por justiça, bebendo com os seus do sacro líquido animal. Abençoados por Erzulie, os escravos banharão as terras de seus senhores com sangue: não mais o sangue negro, que deste a terra e o mar já estavam repletos, mas o sangue branco do senhor e do carrasco. Em poucos dias, a vileza colonial sentirá na pele a vingança de milhares de escravos: quatro mil brancos serão mortos, cento e oitenta engenhos de açúcar dizimados, centenas de pés de café e anil destruídos pelo fogo¹²⁵. A revolta dos escravos, que ficou conhecida como Revolução Haitiana, possibilitará que em dois anos a escravidão chegue ao fim e que, treze anos depois da intervenção de Erzulie, graças ao trabalho de Cécile, o país conquiste a sua independência¹²⁶. Em 1804, a nação negra seria a primeira das Américas a conquistar sua liberdade.

Cento e cinquenta anos após a independência, Port-au-Prince receberá em seus braços a pequena Marie-Célie. Negra, ela carrega, no sangue e na alma, a bravura histórica de Cécile e a força mítica de Erzulie. Mas o tempo lhe será cruel: ela conhecerá o regime de Duvalier e saberá que a liberdade dos livros talvez não se efetive na crueza da realidade cotidiana. O que Marie – cujo primeiro nome católico evoca a Virgem e, por sincretismo, sob a pele branca imposta, invoca Erzulie – ainda não sabe é que, destinada a migrar, ela reconstituirá, pelo verbo, sua ilha natal àqueles que tanto lutaram por ela. Carregando consigo os seus ancestrais, Marie-Célie Agnant será uma Erzulie Dantor a empunhar literatura.

Palavra-pão

Os primeiros passos da pequena Marie pelo mundo da palavra escrita, segundo aquilo que a memória lhe permite recuperar¹²⁷, se dão a partir dos três anos: embora ainda não

divindade pacífica: mãe das feiticeiras, ela se maquia com o sangue de seus inimigos. Muitas vezes representada como *mulâtre*, ela carrega com ela o jugo racial sofrido pelos negros do Haiti. É comumente conhecida sob dois avatares complementares: Erzulie Freda, a mulher amorosa, vaidosa e sedutora cujo símbolo é um coração; e Erzulie Dantor, a mulher negra com uma cicatriz no rosto que faz o sacrifício que for necessário para proteger seus filhos e que carrega, em seus braços, uma criança e um punhal. A versão mais sombria de Erzulie Dantor é Erzulie Sept Kout Kouto (Erzulie Sete Facadas), aquela que bebe o sangue do animal sacrificado e que, possuindo Cécile Fatiman, impulsiona o começo da Revolução Haitiana.

¹²⁵ Segundo CENSER, Jack; HUNT, Lynn. *Liberty, Equality, Fraternity*: Exploring the French Revolution. State College: Penn State University Press, 2001. p. 124

¹²⁶ A escravidão no Haiti chega ao fim com a proclamação do francês Léger-Felicité Sonthonax, em 29 de agosto de 1793, graças ao engajamento do filho de escravos Toussaint Louverture, quem se comprometeu em colaborar na guerra contra os britânicos que vinham conquistando as terras haitianas desde que os franceses libertassem os escravos. A independência do país é proclamada por Jean-Jacques Dessalines, líder da Revolução Haitiana, em 1 de janeiro de 1804.

¹²⁷ A autora fala a respeito disso em um encontro ocorrido na Boutique d'écriture, em Montpellier, em 28 de novembro de 2016. A Boutique d'écriture é uma associação de educação popular e de promoção da cultura que se dedica a inúmeras atividades de relacionadas à literatura, à arte e à francofonia. Dentre essas ações, uma delas é o

alfabetizada, Marie já vai à escola, acompanhando as tias, *institutrices*, em seu labor diário. O corpo, para a pequena, já é silêncio: sendo a “criança da professora”, é preciso que apresente um comportamento exemplar – o que, no ocidente, sempre foi sinônimo de silenciamento dos corpos¹²⁸.

Crescida em meio a uma família cercada de livros, a menina tem acesso e incentivo, desde muito cedo, à leitura. Além da palavra escrita, a oralidade também a alimenta: do pai, por exemplo, conhece apenas aquilo que lhe contam. Envolvido com as lutas contra o regime de Duvalier¹²⁹, o pai de Agnant é *farouche*¹³⁰ antes de ser pai – e como ser *farouche* lhe ocupa muito tempo... Apenas a palavra, pão dos olhos e dos ouvidos, pode presentificar e dar corporeidade ao mito que se tornou o pai ausente.

Mas a ausência paterna não é sinônimo de fragilidade: Marie é criada por um clã de mulheres independentes, que aprenderam desde cedo o significado de ser mulher no mundo. Além da mãe e das tias, convivem com ela também algumas primas e a avó, pedra elementar da casa e do clã. É com a avó, *poto-mitan*, que Marie aprende, sobretudo, a força que exige ser mulher: das imagens que carregará de sua raiz, a mais viva será a de vê-la enfrentando os *macoutes* de Duvalier. Mulher de fibra, a avó não baixará a cabeça para os desmandos da ditadura¹³¹.

Do governo imposto, aliás, a pequena Marie carregará consigo o medo e a revolta. Depois de adulta, olhando para trás, a imagem mais vívida que terá daquele período será a da casa da família Benoît, sua vizinha, incendiada. Lembrará para sempre da invasão militar, da

encontro com autores, evento para o qual Marie-Célie Agnant foi convidada por duas vezes. O registro em áudio desse encontro está disponível na plataforma SoundCloud, na internet (ver referências).

¹²⁸ A respeito da escola como um espaço de domesticação dos corpos, ler STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Cadernos Cedex*, Campinas, v. 21, n. 53, 2001, p. 69-83. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32622001000100005&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 07 abr. 2019.

¹²⁹ François Duvalier (1907 – 1971) foi um médico sanitário que, tendo sido eleito para a presidência do Haiti em 1957, mergulhou o país na ditadura mais severa de sua história, da qual o povo haitiano nunca chegou a se recuperar. Apelidado carinhosamente como Papa Doc, por ser uma espécie de “doutor-pai”, tamanho o seu cuidado para com os pacientes durante sua vida anterior à presidência, Duvalier converteu-se no maior pesadelo da população, tendo convertido seu mandato em vitalício e reprimindo qualquer manifestação de oposição ao seu governo, principalmente através de assassinatos e incêndios. Ao final do governo de Duvalier, o Haiti era o país mais pobre das Américas, com índices de analfabetismo altíssimos e saúde mergulhada no caos. Com sua morte, tomou-lhe o posto o filho, Jean-Claude Duvalier, apelidado ironicamente de Baby Doc. Neste trabalho, toda vez que me refiro ao governante pelo sobrenome Duvalier, me referirei ao pai. Quando fizer referência ao filho, esta estará devidamente apontada.

¹³⁰ A palavra *farouche*, que significa “selvagem”, foi utilizada para designar o movimento de resistência ao governo duvalierista.

¹³¹ A figura da avó, aliás, será bastante presente não só nos escritos de Marie-Célie Agnant como em toda a literatura haitiana, uma vez que, culturalmente, a avó desempenha um importante papel no núcleo familiar, como transmissora de saberes tradicionais e como pilar da família. Em uma cultura que preza muito pelo respeito e obediência aos mais velhos, a avó representa o que há de mais sagrado no âmbito familiar.

casa em chamas, das vidas queimadas pela ditadura, das cinzas – vestígio final daquelas mortes – pelas quais cruzou todos os dias, indo à escola. Os acontecimentos que sucederão o trauma que demarca sua efetiva consciência da dimensão do horror causado por Duvalier serão apagados de sua memória. Do período vivido dos dez aos dezessete anos não recordará mais coisa alguma.

Aos dezessete, será enviada pela família ao Québec, para viver com uma madrinha, tamanho o terror que habita a terra natal. O pai, naquele mesmo ano, será assassinado pelos militares. Mas não serão esses os acontecimentos que farão com que Agnant se sinta desterritorializada. Ainda na infância, ela e as mulheres de sua família são obrigadas a abandonar a casa em que vivem por um capricho *macoute*: desejando construir sua casa no terreno em que vivia a família de Agnant, um militar as obriga a abandoná-la. Com o passar dos anos, Marie-Célie tomará consciência de que já era estrangeira há muito, em seu próprio país.

Palavrestrangeira

Professora de língua francesa, Marie-Célie Agnant atua também como tradutora e intérprete cultural em sua vida profissional. Sua estrangeiridade é essencial ao posto que ocupa: recebendo famílias de imigrantes haitianos e latino-americanos na escola, Agnant cumpre a dupla função de, por um lado, acolher essas famílias, auxiliando-as em sua inserção na nova sociedade, sobretudo no que tange à entrada de seus filhos no universo escolar quebequense (suas normas, suas culturas, seus processos) e, por outro, dialogar e instruir os estabelecimentos escolares com relação à bagagem cultural e familiar que carregam seus novos alunos, a fim de que eles sejam mais bem incluídos em sua nova realidade.

No entanto, ainda que lhe encantem os alunos, os colegas, as famílias – de alguma forma, o ambiente escolar se fez casa para ela – lhe incomodam os processos administrativos, as burocracias, os papéis mortos da vida cotidiana. Além disso, pulsa em Agnant o desejo de retornar ao Haiti de suas memórias, tão escassas graças a Duvalier. Em 1991, Marie-Célie põe em prática o plano de sua viagem de retorno: em permanente contato com a editora de um jornal de mulheres na ilha natal, para quem irá trabalhar, ela acerta o que lhe é necessário para matricular os três filhos na escola e enfim traçar seu caminho de retorno à terra-mãe. Mas o golpe de estado¹³² instituído pelos militares haitianos neste mesmo ano – retirando Jean-

¹³² O golpe militar ocorre em 30 de setembro de 1991, quando, descontentes com o governo democrático de Jean-Bertrand Aristide (1953 –), as forças armadas, lideradas por Raoul Cédras e incentivadas pelas elites econômicas do país, depõem o presidente à força do poder. Sem amparo, Aristide se refugiará nos Estados Unidos, onde

Bertrand Aristide, à força, do poder – frustra qualquer vestígio de esperança que ainda habite em Marie. É a partir de então que ela toma consciência de seu entre-lugar: seu espaço é um “trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição”, como diz Kristeva¹³³. Sem possibilidade de retorno, Agnant viverá o Haiti que tece com suas próprias palavras.

A voz ficcional de Agnant ocupa espaços efêmeros: aparece num ou noutro poema, num ou noutro pequeno texto publicados em revistas, sobretudo em revistas feministas. Há textos que sequer chegam à publicação: são lidos em alguma *soirée* de poesia para depois se perderem no caminho entre as gavetas e a lixeira. São, como ela mesma diz¹³⁴, poemas de circunstância, textos combativos que desejam quebrar muros, sem qualquer intenção de publicação. Um dia, o diretor de uma *maison d'édition* lê um de seus poemas em uma revista e a convida para publicar sua literatura. Temerosa, ela recua.

Não convencido, o editor volta a procurá-la um ano depois. Marie-Célie se vê dividida entre o desejo de aceitar o convite e a desafortunada necessidade de negação por não ter textos o suficiente para a publicação: os perde todos, afinal. Mas Marie não conta com um fator fundamental: os textos que lê para o público nas *soirées* e que publica em pequenos jornais são tesouro para quem os recebe. Seus amigos – dentre eles, o marido – guardam consigo as palavras de Agnant. Resgatadas, elas darão à luz seu primeiro livro: contando com subsídio do Conselho das Artes do Canadá e dos Programas de Multiculturalismo do Ministério do Patrimônio Canadense, a editora do Centro de Documentação e de Informação Haitiana, Caribenha e Afro-canadense traz a público, em 1994, *Balafres*.

Balafres

Agnant anuncia, desde o começo, que não está sozinha: uma obra de Ronald Mevs¹³⁵, reconhecido artista haitiano, ilustra, em diferentes tons de marrom, a capa do livro. Uma figura mais ou menos abstrata, uma linguagem não muito referencial: há uma espécie de quadrado, quase como uma janela-moldura. É possível perceber uma noção de profundidade que parte do interior da figura. Dentro dela, o indiscernível: formas não muito bem demarcadas, manchas irregulares, jogos de sombra e luz. A dedicatória reforça a importância do coletivo: a escritora

permanecerá até que um acordo estabelecido pelas relações diplomáticas entre Estados Unidos e Haiti devolva-lhe o poder, em 1994. Aristide governa o Haiti de 1994 a 1996 e, mais tarde, de 2001 a 2004, quando se vê novamente obrigado a deixar o país por conta de um novo golpe de estado.

¹³³ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 15

¹³⁴ Agnant fala sobre isso também em seus encontros na Boutique d'écriture, em Montpellier, já citados aqui.

¹³⁵ Ronald Mevs (1945) é um artista de origem haitiana, reconhecido sobretudo por seu trabalho com a arte abstrata. Com apenas 16 anos, Mevs abandona a terra natal para estudar Artes Gráficas nos Estados Unidos, onde inicia sua carreira. Atualmente, o pintor e escultor vive em Montréal, no Canadá, espaço em que habita também Agnant.

agradece “a todas aquelas e aqueles que [a] apoiaram e encorajaram tão generosamente¹³⁶”. A palavra “merci”, escrita em letras garrafais e sem ponto final, encerra em aberto uma dedicatória que apenas começa. Afinal, graças a essas pessoas, Agnant pode reunir seus poemas para publicar. Cada poema carrega um pouco de si com ele.

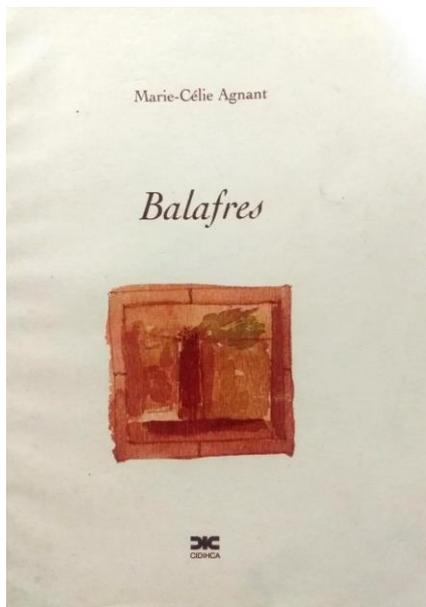


Figura 2 – Capa de *Balafres*¹³⁷

Os trinta e seis títulos que compõem a obra antecipam o tom da escrita agnantiana: não só uma poesia militante, de perspectiva feminista, voltada para o coletivo, mas também uma poesia intimista, afetiva e empática, voltada para aqueles que ama. Recorrendo muitas vezes à memória, o que a literatura de Agnant faz é lutar contra os silêncios. Não à toa, três de seus poemas carregam, em seus títulos, a palavra “grito”: “Deuxième cri”, “Troisième cri”, “Dernier cri”. Em sequência, o segundo, o terceiro e o último grito atestam a existência de um grito primeiro, grito ausente, não nomeado – um provável grito silenciado. O silêncio imposto tem alvo bem definido: a mulher, sobretudo a mulher negra (como o demonstrarão as palavras que figuram em “Orphée”) e o estrangeiro (“L’étranger”, “Ô ma terre”), que carregam consigo e em suas memórias as cicatrizes (“Balafre”) de uma terra destruída pela violência (“Ô ma terre”, “Perejil¹³⁸”, “Île indigo”, “La ville”). Nesse sentido, o que o sujeito lírico convoca é uma

¹³⁶ No original: “À toutes celles et ceux qui m’ont apporté si généreusement soutien et encouragement. MERCI”.

¹³⁷ Foto capturada pelo pesquisador.

¹³⁸ Em nota de rodapé referente ao título do poema, em *Balafres* (p. 88), Agnant explica que a palavra *perejil* (salsa, em espanhol) fora usada na República Dominicana – durante o massacre dos trabalhadores haitianos envolvidos na safra da cana, ocorrido em 1937 e comandado pelo ditador Rafael Leonidas Trujillo – para identificar quem era dominicano e quem era haitiano e, por consequência, quem deveria permanecer vivo e quem deveria ser dizimado. Uma vez que os francófonos não conseguem pronunciar o som da letra j da mesma forma que os hispano-falantes, a simples ordem de que dissessem tal palavra era eficaz o suficiente para permitir a identificação dos sujeitos.

revolução pela palavra: a possibilidade de, recuperando a voz, o oprimido gritar e se rebelar contra o opressor (“Inventaire”, “Vade Mecum”, “Vos grands pieds” e “Posons le pied” são capitais nesse sentido).

Além de seu aspecto de denúncia e da possibilidade do grito, a poesia de Agnant, em *Balafres*, vai permitir à autora iluminar também seus afetos, sobre os quais falará ao leitor ou aos quais se dirigirá pelo verso, por vezes quase em forma de oração (“Jaculatoire¹³⁹”). À mãe e à filha ela dedica, respectivamente, as palavras de “Sources chaudes” e “Extase”. Em outros poemas, como “Fête des Mères”, “Ma sœur”, “À mes fils”, “Manuel” e “Mimose”, o título falará do íntimo por si mesmo, ainda que, muitas das vezes, a palavra dirigida aos entes queridos seja de advertência, de conscientização, de revelação da dor histórica infligida, de guardiã da memória coletiva.

Como aponta Lucie Lequin¹⁴⁰, *Balafres* é, ao mesmo tempo, um grito de revolta contra o mal e uma oração afetuosa àqueles que Marie ama e a essa coletividade, à qual ela também pertence, marcada pelo medo e pela cólera. Poesia encolerizada e amante. E um eu que se constitui pela possível janela da capa: esse interstício entre a revolta internalizada e a possibilidade de gritá-la.

Vulcão

Essa poesia colérica, que emerge do íntimo do sujeito para ganhar força junto à coletividade, remete ao funcionamento de um vulcão: as vozes sufocadas que carrega o eu irrompem no verso, como em erupção. Em termos de simbologia, Chevalier e Gheerbrandt¹⁴¹ associam o simbolismo do vulcão aos múltiplos significados da montanha. Relacionada, por diversos povos, às simbologias do centro e da altura, a montanha costuma significar a morada dos deuses e a possibilidade de conexão entre céu e terra; logo, de ascensão do humano. Os autores ainda dizem que, para os povos africanos, a montanha “é um mundo oculto cheio de

¹³⁹ Jaculatória é uma oração católica curta e fervorosa ou a invocação de um santo feita antes ou ao final de uma oração. A jaculatória católica mais conhecida é, acredito, a fórmula “[nome do santo], rogai por nós”.

¹⁴⁰ Lucie Lequin é professora da Université Concordia, no Canadá, e é especialista em literatura quebequense de autoria feminina. Seus estudos versam sobretudo a respeito do multiculturalismo na literatura de escrita por mulheres. Publicou alguns artigos a respeito da obra agnantiana, voltados principalmente para a relação entre memória e silêncio na obra da autora. No texto “Marie-Célie Agnant: une écriture de la mémoire et du silence”, publicado no livro *Reconfigurations: Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*, organizado por Marc Maufort e Franca Bellarsi, a pesquisadora afirma: “En effet, *Balafres*, ce cri de révolte contre la haine et la laideur du mal, qui remontent si loin dans le temps et qui ont déjà sacrifié tant de générations, est aussi une prière d’amour pour ceux qu’elle aime dans sa vie personnelle et pour une collectivité balafree par la peur et la haine” (LEQUIN, 2004, p. 27).

¹⁴¹ VULCÃO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. p. 965.

segredos. É um dos lugares onde reside o sagrado: não se pode nele entrar sem um guia”¹⁴². No caso específico do vulcão, ao observarmos-lo, há um contraponto: enquanto montanha, a ele podemos ter acesso; enquanto vulcão, só podemos acessar o que há dentro dele em parte, com certa distância, e quando ele o deseja – ou quando aquilo que há dentro dele não pode mais ser contido.

O mesmo ocorre com a poesia agnantiana, em *Balafres*. O poema de abertura da obra, “Euménides”¹⁴³, nos diz:

EUMÉNIDES

J’ai dans le corps des manières
de torrents en délire
grondements de terre en soubresauts
rebelle

La révolte dans le corps
ancrée
dès la première aube

dans la langue des hommes
point de mots
pour peindre mes remous

J’ai dans le corps des mots fous
déferlent
cendres soufre laves

et le temps depuis les Érinyes
dans mon corps
n’est plus temps

soifs
montagnes
roches chauffées à blanc
éclats

Aqui, a simbologia da montanha é assumida pelo corpo: imagem central do poema, é ele quem abriga a revolta incandescente do sujeito lírico, que entrará em erupção sob a forma de palavras. Será o corpo o responsável por estabelecer o elo entre a revolta reprimida historicamente do eu e o seu grito de libertação. E, para que conheçamos esse processo eruptivo que ilumina o mistério e o silêncio, contaremos com o sujeito lírico como guia.

¹⁴² MONTANHA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. p. 619.

¹⁴³ AGNANT, Marie-Célie. Euménides. In: _____ *Balafres*. Montréal: CIDIHCA, 1994. p. 9-10.

Para além das imagens que vão sendo tecidas pelo poema, a forma do texto contribui para a expansão que sugere o eu. Composto por seis estrofes, “Euménides” não deve ser lido, no entanto, como um poema dividido em seis partes: as letras maiúsculas, iniciando apenas a primeira, a segunda e a quarta estrofe, demarcam uma subdivisão assimétrica crescente, formada por três partes de, respectivamente, uma, duas e três estrofes. Essas três partes embasam a atividade “vulcânica” interna de um sujeito revoltado que não encontra, na linguagem habitual, uma forma capaz de expressar e abarcar o que lhe atormenta.

Na primeira estrofe, logo no primeiro verso, o sujeito lírico já se anuncia, afirmando-se como um “eu” tão logo tem o poder de falar: *J’ai dans le corps...* é o que ele nos diz, colocando-se como sujeito e prenunciando a abordagem de temas interiores, “dans le corps” sendo repetida, como expressão e com poucas variações, em quase todas as estrofes do poema. No interior do sujeito, o conflito se instala: há torrentes em delírio, estrondos de terra em solavanco. As torrentes, cursos d’água impetuosos, sobretudo nas montanhas, que geralmente se produzem quando há chuva abundante, nos remetem tanto ao sujeito como montanha – reforçando o simbolismo do vulcão – quanto ao sofrimento desse sujeito, as torrentes significando o acúmulo das dores e das lágrimas por ele contidas. Ao mesmo tempo, os estrondos da terra que se rebela revelam a incapacidade ou o não-desejo de manter guardadas essas dores – há barulho, há a necessidade do grito, há já um grito interno, e ele não pode ser silenciado. O verso final, “rebelde”, pode fazer tanto referência ao eu quanto à revolta que o habita, neste segundo caso estabelecendo a possibilidade de um *enjambement* com a segunda estrofe – possibilidade reduzida, na escrita, pela presença da maiúscula iniciando o verso seguinte, mas potencializada em uma leitura oral.

Se a primeira estrofe expressa o turbilhão que habita o corpo do sujeito, a segunda e a terceira, conformando o segundo momento do poema, apontam a história dessa dor: ancorada no corpo desde a primeira alvorada está a revolta, dizem os versos da segunda estrofe. A alvorada (*aube*), representando o nascer do dia, faz com que a dor do sujeito remonte a um tempo mítico, fora da História ou dela fundador. A revolta extrapola a existência do sujeito, podendo nascer com ele ou ser herdada de seus ancestrais – falamos da primeira alvorada de quem, afinal? Novamente, a construção do verso possibilita um *enjambement*, este evidente, que conecta as duas estrofes que compõem esta parte: se, desde a primeira alvorada, a revolta está ancorada no corpo, é também desde esse tempo quase imemorial que a língua dos homens não dispõe de palavras para representar (ou, nas palavras do eu, “pintar”) os turbilhões que se agitam no interior desse corpo, simbolizados pelos redemoinhos.

A parte final é inaugurada pelo terceiro e último *enjambement* entre estrofes, conectando o fim da terceira estrofe ao começo da quarta: *pour peindre mes remous // J'ai dans le corps des mots fous*. Ou seja, se, de um lado, não há palavras na língua dos homens para pintar os conflitos do eu, conforme aponta a segunda parte, de outro – o revela o encadeamento dos versos supracitados – é para fazê-lo que o sujeito carrega, no corpo, “palavras loucas”, que se estruturam em desacordo com a língua dos homens, esta insuficiente. A terceira parte inicia com um verso cujo princípio repete as primeiras palavras do poema: *J'ai dans le corps des...* Mas, diferentemente da estrofe inicial, que se restringe a uma espécie de descrição do espaço interior, esta vai, em seu segundo verso, apresentar o único verbo conjugado, de todo o poema, a efetivamente representar uma ação: o verbo *déferler*. Utilizado na vida cotidiana para referir-se ao rebentar das ondas no mar, *déferler* é palavra que carrega consigo um movimento marinho, um espalhar-se, um chocar-se contra algo. Assim, tece movimentos similares aos da erupção, fenômeno no qual o magma se choca contra a crosta terrestre e, incandescendo as pedras, jorra lava, que se espalha por onde puder. Se as ondas marinhas rebentam e se fundem à água do mar, as rochas magmáticas rebentam e retornam à terra de onde saíram. No poema, são as palavras loucas que rebentam, ocasionando cinzas, enxofre, lavas – o vulcão da revolta, materializado, entra em erupção.

Enquanto a quarta estrofe retoma e mobiliza os conteúdos da primeira, a segunda retorna à questão temporal: o tempo, no corpo do sujeito, perde a sua essência com a chegada das Erínias. Aqui, o sentido de revolta e de tempo mítico é retomado, a partir da figura mitológica das Fúrias – figuras rebatizadas, na mitologia romana, como Erínias ou Eumênides, “as bondosas”¹⁴⁴, que figuram também no título do poema. Que o atributo cinicamente conferido a elas não deixe o leitor se enganar: senhoras coléricas e violentas, nascidas do sangue de Urano impregnado na terra, são deusas da vingança, sobretudo da vingança familiar. Além disso, obedecem às próprias leis, não toleram ser comandadas por quem quer que seja. Um de seus castigos mais comuns é o de fazer com que os assassinos, atormentados, vaguem pelo mundo, desterrados. Nesse sentido, o sujeito agnântiano estabelecerá com essas divindades uma relação de mão dupla: de um lado, encarna a figura mítica e vinga os antepassados, a partir do momento em que pode tomar a palavra e fazê-la sua, não mais “a língua dos homens”, para externar sua revolta silenciada; de outro, e isso será construído no decorrer do livro, está destinada à errância, tal como aqueles que são castigados por essas senhoras. Assim, o tempo entra em suspenso, a partir do momento em que o sujeito precisa elaborar a sua relação com o passado – formador

¹⁴⁴ Ver GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

também das torrentes em delírio e dos estrondos de terra – e com o porvir – essa erupção que confronta o silêncio.

Por fim, a estrofe final revisa os passos da erupção, a partir de versos formados apenas por um núcleo nominal, muitas vezes por uma única palavra: *soifs / montagnes / roches chauffées à blanc / éclats*. A sede, que pode significar uma ausência que deriva necessidades – a necessidade de beber água, por exemplo – ou um desejo excessivo, aparece no plural, remetendo a múltiplos desejos e, possivelmente, a múltiplas ausências também. Essas sedes interiores se materializam no corpo-montanha do sujeito – no plural, mais uma vez, corpos-montanha que carregam, juntos, a mesma dor. As rochas incandescentes anunciam a erupção por vir: não há mais barreira que se interponha entre o eu e sua necessidade e desejo de gritar. O poema, então, se encerra com *éclats*, essa palavra polivalente que remete ao choque de um corpo contra algo, a explosões, a estrondos e, ao mesmo tempo, a um brilho intenso. No poema, a palavra, sozinha, pode reunir esses significados: confrontando-se contra o sistema que o oprime, o sujeito poderá, rompendo o silêncio, enfim, brilhar.

Antes de dar por encerrada a leitura de “Euménides”, é interessante retornar ao poema a partir da perspectiva de coletividade que a última estrofe nos instiga: as palavras no plural, impulsionando-nos a revisar o poema, atentam para a possibilidade de que o corpo de que tanto fala o eu não seja um corpo apenas. “E se o corpo-montanha for metonímia de uma cordilheira?”, questiona o leitor. Não por acaso a montanha é uma imagem cara à autora: a palavra “Haiti”, que nomeia seu país natal, significa “terra montanhosa”, em aruaque¹⁴⁵. Mas o povo haitiano, como coletividade, não se faz presente apenas pela presença da montanha: as imagens aquáticas, em sua maioria remetendo ao oceano, reforçam outros sentidos. Enquanto as torrentes, derivadas geralmente das chuvas, remetem às dores – graças à origem pluvial, aqui, que possibilita a concepção de uma metáfora do pranto –, as imagens da âncora (da revolta ancorada, na segunda estrofe), dos redemoinhos (que não podem ser pintados pela língua dos homens, na terceira) e do rebentar das palavras (na quarta estrofe), como as ondas marinhas, nos encaminham ao oceano e, por extensão, às mazelas dos navios negreiros. Perceba-se que não há imagem aquática de suavidade; só há violência e, mesmo no caso da âncora, que poderia representar a segurança de um cais improvisado, a ela está associada a revolta. Por fim, o que resta ao sujeito é a sede, a ausência e a necessidade da água, o desejo que nasce da revolta e

¹⁴⁵ O aruaque ou arawak é um idioma indígena falado pelos Aruaques, que habitam a América do Sul, sobretudo o leste da Venezuela, a Guiana, o Suriname e a Guiana Francesa. Segundo o linguista Aryon Dall’Igna Rodrigues (1986), a língua era também falada nas Antilhas. O nome Haiti, de origem autóctona aruaque, é dado ao país por Jacques Dessalines, um dos líderes da Revolução Haitiana, durante a proclamação de sua independência, em primeiro de janeiro de 1804. Até então, o país se chamava Colônia Francesa de Santo Domingo.

necessidade de retomar o que foi tirado de seus antepassados, no tempo mítico em que as Erínias se fizeram nascer nesses corpos.

Coletivo familiar

A relação do sujeito, sobretudo da mulher negra e imigrante, com sua ancestralidade é pauta não apenas de *Balafres*, mas se faz presente como motivo fundamental da escrita agnantiana, tanto no verso quanto na prosa. A relação entre amor e revolta, percebida por Lequin no *recueil* de poemas da autora, vai protagonizar também o romance *La dot de Sara*, primeira obra em prosa escrita pelas mãos de Agnant. Injustamente, alguma crítica se referirá a este romance como primeiro texto literário da escritora¹⁴⁶.

Publicado em 1995, um ano depois de *Balafres*, *La dot de Sara* é fruto de um trabalho que se inicia anos antes de sua edição: após a tentativa frustrada de retornar ao Haiti, Agnant, também um pouco cansada de seu trabalho escolar, assina um contrato de três anos para participar de uma pesquisa sociológica intitulada “Personnes âgées: famille et habitat”, projeto proposto pelo Institut National de la Recherche Scientifique e pela Université Laval, subvencionado pelo Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada e dedicado a recuperar relatos das avós haitianas que habitam Montréal. Nessa investigação, coordenada pela socióloga Verena Haldemann, Marie-Célie realiza um trabalho de escuta e de coleta de histórias orais, histórias de vida das mulheres idosas que migraram para o país.

Uma vez realizada a pesquisa, o grupo toma uma decisão: para a divulgação dos resultados, além do relatório científico padrão, desejam transformar esses relatos em ficção, para que eles cheguem a um grupo mais amplo, menos universitário. Para tanto, contatam um escritor de renome, para que ele realize o trabalho. Marie-Célie e uma colega vão ao encontro do referido autor, para entregar-lhe o material de pesquisa. Soberbo, o tal escritor-referência encara essas mulheres com ar de desprezo, como se a solicitação delas fosse totalmente despropositada¹⁴⁷, e recusa-lhes a proposta. Revoltada, Marie-Célie se agarra aos originais: “Vou eu mesma escrever este livro”. É então que, acompanhada de uma das entrevistadas do projeto, ela inicia a composição de Marianna, a protagonista de *La dot de Sara*.

¹⁴⁶ Patrice Proulx, professora da Universidade de Nebraska-Omaha, equivocadamente se refere a *La dot de Sara* como primeiro texto literário de Agnant, ignorando a existência de *Balafres*, publicado um ano antes, no texto “Migration and Memory in Marie-Célie Agnant’s *La dot de Sara* and Abla Farhoud’s *Le bonheur a la queue glissante*” publicado em IRELAND, Susan; PROULX, Patrice J. *Textualizing the immigrant experience in contemporary Quebec*. Westport: Praeger, 2004. p. 127-36.

¹⁴⁷ Sobre isso, Marie-Célie fala em entrevista a Florence Jurney em JURNEY, Florence Ramond. Entretien avec Marie-Célie Agnant, *The French Review*, Marion, v. 79, n. 2, 2005, p. 384-94. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25480209>>. Acesso em 20 mar. 2019.

O trabalho plural na tessitura do romance se evidencia, ao leitor, desde antes mesmo de a ficção iniciar: no paratexto que antecede a obra, a autora deixa claro que a história de Marianna é a história de muitas e que a escritora, sozinha, jamais teria sabido transpor essas histórias ao papel. Na dedicatória, ela nos diz: “Eu dedico este livro a todas estas mulheres que me receberam com calor e amizade e me falaram de Marianna, Ita, Marcelle e as outras”¹⁴⁸.

É então que, a partir das informações e da supervisão da senhora que compõe parte do *corpus* de pesquisa, bem como de suas percepções a respeito da própria mãe, a autora tece uma narradora-personagem feminina, idosa – já com seus setenta e cinco anos – e migrante: Marianna é aquela que se torna diaspórica para poder auxiliar a filha. Giselle, a filha, representa os haitianos que vislumbraram no exílio a possibilidade de se ter oportunidades na vida. O “passo adiante” é algo inerente à genealogia familiar: Aïda, avó de Marianna, faz todos os esforços para que a neta seja alfabetizada e possa aprender uma profissão, ensinando-lhe o ofício de costureira; Marianna, por sua vez, realiza todos os empenhos necessários à escolarização da filha, que decide partir para o Canadá em busca de melhores condições de vida; Giselle, vivendo em Montréal, engravida de Sara – e, como o mítico Orfeu, dirige seu olhar para trás. Não podendo dar conta da filha sozinha, Giselle contata a mãe para dar-lhe suporte.

Uma vez migrada para Montréal, Marianna se choca com o sentimento de aprisionamento que lhe causam os pequenos apartamentos montrealenses: apertadas entre quatro paredes, as pessoas não poderiam ser mais felizes do que os haitianos, que sofriam apesar de não estarem cercados por muros de todos os lados. A estadia da mãe de Giselle, que deveria durar quatro meses, passa a tornar-se permanência. Quando a avó haitiana começa a narrar sua história, a neta já está completando vinte anos. Durante a narração, Marianna vai intercalando as memórias do passado com os embates recentes entre seus saberes tradicionais e as recusas da filha Giselle, que não vê qualquer sentido em – uma vez que ela e a filha vivem em Montréal – que sua mãe estabeleça, para com a neta, uma espécie de genealogia da cultura. Com a neta criada – neta por quem a avó nutre um amor esmagador¹⁴⁹ –, se intensifica a nostalgia, dantes já acentuada, pela terra natal. Marianna encontra algum conforto na partilha que estabelece com outros imigrantes que, como ela, abandonaram há muito seu país. Mas o desejo de retornar à

¹⁴⁸ No original: “Je dédie ce livre à toutes ces femmes qui m’ont reçue avec chaleur et amitié, et m’ont parlé de Marianna, Ita, Marcelle et des autres”. In : AGNANT, Marie-Célie. *La Dot de Sara*. Montréal: Remue-Ménage; Mémoire d’Encrier, 1995. p.9.

¹⁴⁹ A esse respeito fala Patrice Proulx, no texto “Migration and Memory in Marie-Célie Agnant’s *La dot de Sara* and Abba Farhoud’s *Le bonheur a la queue glissante*”, já referenciado em nota anterior.

casa primeira a move, e ela concebe a recusa da filha em buscar pela terra natal como uma traição.

Por fim, a senhora retoma então o seu caminho de volta e se depara com um Haiti completamente diferente daquele que havia deixado. Resta-lhe recomeçar, sob a esperança de que um dia a jovem Sara, a quem ela transmitira tanto da sua tradição, um dia se mova também em direção a ela, voltando para conhecer as raízes. *La dot de Sara*, versando sobre a condição da mulher migrante no Canadá, aprofunda a discussão em temas que tocam profundamente a cultura haitiana: a transmissão oral dos costumes, a figura da avó como um pilar, a diáspora como um conflito entre o desejo de partir para ficar – materializado por Giselle – e o de retornar para uma terra que já não existe a não ser pela memória. *La dot de Sara*, afinal de contas, nasce e se constitui graças a isto: um grito pela manutenção da memória.

Silêncios que sangram

A memória que grita em Marie-Célie, tendo ganhado corpo nos versos de *Balafres* e no romance *La dot de Sara*, se ensaia em novas formas literárias: em 1997, a autora publica, também pelas Éditions du Remue-Ménage¹⁵⁰ – editora feminista que já havia trazido à luz, em parceria com a editora Mémoire d'encrier, sua segunda obra – seu primeiro livro de contos, intitulado *Le silence comme le sang*, este num trabalho conjunto com as Éditions Mémoire, de Port-au-Prince. Constituído de cinco textos curtos, mas também de extensões bastante contrastantes entre si, *Silence*¹⁵¹ aborda os silêncios impostos e herdados da ditadura duvalierista. Esses silêncios dolorosos, sangrantes, se estendem também pela constituição dos contos. O primeiro, claramente autobiográfico, carrega uma extensão de vinte páginas, na qual se desenrolam, quase que na forma de crônica, memórias da autora, sobretudo de sua infância. Os textos seguintes, tratando das dores sofridas por diferentes mulheres na ditadura – a dor de Élise, que perde o irmão, Robert, assassinado; a dor de Flore, que vê o amado pela última vez; e a dor da filha de Adrienne, anônima, quem, com a mãe, sobrevive como o fantasma de uma família dizimada pelos militares. Esses três textos, de curta extensão – seis, dez e oito páginas, respectivamente – tratam de histórias aparentemente pontuais, mas que podem representar

¹⁵⁰ Éditions du remue-ménage é uma editora montrealense fundada em 1975 por um grupo de mulheres que desejava realizar a leitura de textos vinculados às lutas feministas. Desde então, a editora se dedica a publicar textos e autoras cujas obras contribuam com os debates feministas. Maiores informações sobre a história e a identidade dessa *maison d'édition* podem ser obtidas em <<http://www.editions-rm.ca/histoire/>>.

¹⁵¹ Para evitar a repetição constante do título completo da obra, opto por abreviá-lo, chamando-o por seu primeiro substantivo. *Silence*, então, substituirá doravante *Le silence comme le sang*. Essa prática será comum a outras obras analisadas ou citadas nesta tese.

dores coletivas: o que ocorre às personagens foi, sem sombra de dúvidas, marca na vida de não poucos haitianos. Por fim, o último conto, homônimo ao livro, está constituído de quarenta e nove páginas – carregando com ele mais da metade das páginas do livro, já que os contos anteriores somam quarenta e quatro. Tratando das mazelas de imigrantes retornados ao país natal, cujo espaço já não se pode considerar um lar, Mnémosyne, a portadora da memória, quer descobrir a verdade silenciada pela ditadura. Como a autora, ela também vive no Québec, e se sente duplamente estrangeira, tanto na terra em que nasceu como na terra que a acolheu mais tarde. Mnémosyne carrega a dor do presente, ferida que congrega as cicatrizes do passado – algumas consolidadas, outras apenas aparentes – e que ainda lateja. Daí a extensão de suas palavras: a de uma dor que é infligida neste momento, carregando consigo um “há muito” que não se pode encerrar de todo.

O dever de memória de *Silence* se vê anunciado desde a dedicatória que abre a obra, em sua face pessoal e coletiva. Primeiro, Marie-Célie se coloca no papel de Marianna, aquela que transmite seu saber e memórias aos seus descendentes: dedicando aos três filhos sua obra, Agnant os coloca como primeiros destinatários desse mergulho na História a contrapelo. Depois, salta do íntimo ao coletivo, apontando, como se caminhasse para trás, aquilo que se coloca como causa do nascimento do livro: a recusa da memória institucional e a necessidade de valorizar a memória dos mortos sem sepultura de Fort-Dimanche, prisão onde foram encarcerados, torturados, assassinados e jogados, em vala comum, aqueles que a ditadura silenciou com a morte.

Entre a missão do escrito e o escrito ele mesmo, uma epígrafe de Khalil Gibran¹⁵², outro desterritorializado: “e se eu sofro com a noite em suas dores de parto, em mim também a aurora nascerá, como ela se eleva sobre as colinas¹⁵³”. Aqui, a imagem da aurora de “Euménides” se repete, resignificada: se a aurora de *Balafres* remete a um tempo mítico em que a dor se instaura na genealogia do sujeito, em *Silence* ela surge, nas palavras de Gibran, como sinônimo de esperança, de bonança que sucede a dor. A aurora surge, então, como resultado de um processo de elaboração dessa dor. Ela não demarca a origem do mal, mas a possibilidade de minimizá-lo. Para quem trabalha com a palavra, é nela que a (possibilidade da) aurora se materializa.

¹⁵² Gibran Khalil Gibran (1883 – 1931) é um pintor, poeta, filósofo e ensaísta de origem libanesa que, aos onze anos de idade, migra para Nova York com a mãe e os três irmãos. Durante sua vida, traçará o percurso Líbano – Nova York – Boston algumas vezes.

¹⁵³ No original: “Et si je souffre avec la nuit en ses douleurs d’enfantement, en moi aussi l’aurore naîtra, comme elle se lève sur les collines”. In : AGNANT, Marie-Célie. *Le silence comme le sang*. Montréal; Port-au-Prince : Remue-Ménage; Mémoire, 1997. p.7.

Em “Refuges”, conto que abre o volume e se constitui como um dos mais significativos da obra, o processo de elaboração inicia a partir do olhar da escritora-narradora à avó: chamada de Rainha, ela é o começo de todas as coisas, a cosmogonia familiar de Marie¹⁵⁴. Revisitada pela memória, a avó ganha novos contornos. O mistério que envolve a sua relação com o avô, quem, separado da mulher, revê a família aos domingos, é vislumbrado com outros olhos, no presente: se a cólera e o desprezo da avó pelo avô escondiam, na verdade, uma grande dor é o que se questiona a neta, após conceber que ambos formaram o primeiro mistério de sua vida. Os contornos da vida familiar vão criando forma durante o conto: a possível dubiedade do avô, tão amoroso para com a neta e fonte de tanto rancor para a ex-esposa; as máscaras vestidas pela avó-guardiã; a falta de lugar no mundo para a tia Délia, aparentemente resignada a permanecer sozinha, dedicada à família. O silêncio a respeito da figura materna também salta aos nossos olhos: há referência mesmo às primas, na casa da avó-pilar – à mãe, não.

Primeiro refúgio da narradora, a avó – cujo abraço é a primeira memória daquela que nos fala – enfrenta, com a família, uma também primeira necessidade de migrar: um *macoute*, desejando construir sua casa no local onde habita a família da avó Rainha, ordena às moradoras que a abandonem. A partir daí, começam os esvaziamentos do sujeito: primeiro, a infância interrompida pela consciência da ditadura vivenciada, com o esvaziamento da casa natal; depois, o esvaziamento de si causado pelo terror inspirado pela casa de uma família vizinha, posta em chamas – e com a construção, todos os seus moradores – por simples desejo dos militares. Essas recordações constituirão imagens permanentes na obra agnantiana: a violência, o medo, as chamas. Aos poucos, a família estuda a partida da própria narradora, dada a impossibilidade de se viver naquele lugar: restará apenas Délia, herdeira do cargo de *poteau-mitan* da mãe, para sustentar as raízes dessa família. Com o falecimento da avó Rainha, fica ainda mais evidente, à pequena, o temor inspirado por Duvalier: os vizinhos prestam sua solidariedade à família sem fazer grandes ruídos, cochichando, evitando ao máximo serem notados, dado o histórico de enfrentamento da morta. A confirmação da migração vem nas últimas três frases do conto, reveladoras do terror nutrido por tia Délia com relação aos países estrangeiros e do fato de ela ter realizado apenas uma viagem em avião “por curiosidade, para ver o que nós tínhamos nos tornado. Terminada a visita, ela partiu como chegou, sem fazer

¹⁵⁴ Nos eventos promovidos pela Boutique d’écriture, de Montpellier, a autora afirma o caráter autobiográfico de “Refuges”.

ruído”¹⁵⁵. O silêncio e a solidão de tia Délia serão o silêncio e a solidão de muitas outras mulheres no decorrer das páginas de *Silence*.

Resgate-denúncia

O trabalho de resgate da memória e de denúncia dos silêncios impostos que Marie-Célie assume como objetivo de seu fazer literário não se limita a alguns poucos gêneros: após os poemas de *Balafres*, o romance *La dot de Sara* e os contos de *Le silence comme le sang*, a autora ensaia ainda novas formas, buscando chegar a outros públicos: entre os anos de 1999 e 2008, ela se envolverá em sete projetos – quatro voltados para o público juvenil e três para crianças. Neles, torna-se evidente a assunção do grito que já se anunciava em “Euménides” como missão: agora, não apenas a recuperação de um passado haitiano negado pela História oficial – e, como ela diz em entrevistas, pelo próprio povo haitiano¹⁵⁶ –, mas também a possibilidade de suscitar, na juventude, um engajamento pela história silenciada de seu país e, na infância – pode-se pensar sobretudo na infância dos filhos de imigrantes, provável receptor primeiro de suas obras infantis – o interesse pela cultura de seus ancestrais.

Seu primeiro passo, nesse sentido, se dá com a publicação de *Alexis d’Haïti*, ainda em 1999 – mesmo ano em que a autora edita sua segunda obra voltada para o público adolescente: *Le Noël de Maïté*. Ambos os romances se constituem a partir de movimentos antagônicos: enquanto Alexis se vê obrigado a partir, a contragosto, do Haiti, Maïté é assombrada pela possibilidade de ter de sair do Canadá para passar o Natal na ilha caribenha, terra de seus ancestrais. Alexis – Alex para os mais íntimos – é um menino de onze anos que vive em La Ruche, cidade distante poucos quilômetros de Port-au-Prince, e que presencia atos de violência contra seu pai: sob suspeita de ser o chefe de uma possível rebelião, Raphaël é espancado e levado de casa por militares do governo Duvalier. Quando a narrativa se inicia, o menino encontra-se na escola, em uma sala de aula cujo professor – tendo também passado por perseguições e torturas, como o pai do protagonista – ministra aulas de gramática descontextualizada: “revisem o infinitivo do terceiro grupo” é o que ele diz aos alunos, enquanto na mente de Alex não há espaço para mais nada que não seja a agonia de não saber do pai, desaparecido há uma semana. Com o medo instaurado por toda parte e os boatos de que em breve serão implementadas novas medidas de controle pelos militares – para além dos

¹⁵⁵ No original: “... par curiosité, pour voir ce que nous étions devenus. Sa visite terminée, elle repartit comme elle était venue, sans faire de bruit.” In: AGNANT, Marie-Célie, op. cit., p. 28.

¹⁵⁶ A esse respeito, Agnant fala em evento da Boutique d’écriture, de Montpellier, durante leitura e debate a respeito das obras *Femmes au temps des carnassiers* e *Femmes des terres brûlées*.

incêndios das plantações de cana, a instituição de toques de recolher –, a mãe do menino decide exilar-se: fugirá do país com o filho em uma barca clandestina, em busca de novas possibilidades e de auxílio. O que não esperam Janine e Alexis é o desdobramento de sua viagem: após passarem por não poucas dificuldades junto a outros imigrantes ilegais, eles são abandonados por quem os transportava. Perdidos em uma praia da Flórida, mãe e filho são encontrados pela polícia americana e levados para um campo de refugiados clandestinos em Key West, até que o governo decida o seu destino. Separado da mãe, Alexis irá, pouco a pouco, perdendo suas esperanças de liberdade. Como a mãe, ele invejará os pássaros, livres para voar.

Enquanto Alexis encarna o sofrimento de um jovem menino haitiano tentando fugir dos braços da ditadura¹⁵⁷, Maïté retrata outra realidade: a da primeira geração daqueles que, tendo nascido em um país, têm raízes fora dele – a geração dos filhos da imigração. O dilema de Maïté é aparentemente mais simples: com a perspectiva de deixar o Canadá para passar o Natal no Haiti, a menina de forte temperamento expressa sua recusa em viajar para a terra de sua família, a qual não passa de mera referência para a pequena canadense. Curiosamente, a única familiar que compreende a resistência de Maïté é sua avó, Céphie, quem jamais teria abandonado o solo haitiano se houvesse tido poder para decidi-lo. Independente e revoltada, a avó percebe, na menina, uma face de si mesma. Partindo desse mote, a obra vai estabelecendo um diálogo entre a cultura tradicional haitiana e a necessidade de abandonar o país natal, de um lado, e as vivências e desafios de uma pequena canadense de família imigrante, do outro. Voltada para um público mais infantil que juvenil, *Le Noël de Maïté* conta com as ilustrações da artista Daniela Zekina – Alexis, mais direcionado a adolescentes ou crianças entrando na puberdade, não conta com textos visuais.

Apesar da sutil diferença de público-alvo, ambas as obras carregam uma constante da prosa agnantiana: a presença e papel fundamental da avó na família de matriz haitiana, tanto na transmissão de saberes tradicionais quanto na constituição da subjetividade dos netos. No caso específico de Maïté, suas similaridades com Céphie são retomadas em não poucos momentos da narrativa. A figura da avó estará presente também na continuação da saga de Alexis, em *Alexis, fils de Raphaël*, e na obra *Vingt petits pas vers Maria*, em cujo último capítulo, inclusive, a narradora se dedica a reconstituir a história de vida da avó. Em seus últimos dois romances *jeunesse*¹⁵⁸, repete-se o padrão dos anteriores, no que toca à presença de textos visuais: *Alexis*,

¹⁵⁷ Marie-Célie Agnant cria *Alexis d'Haïti*, inclusive, a partir das narrativas dos imigrantes com os quais lida em seu trabalho como intérprete cultural.

¹⁵⁸ Entende-se como literatura *jeunesse* a literatura infanto-juvenil enquanto categoria genérica, aí cabendo diversos gêneros literários: poesia, romance, conto. No caso agnantiano, são publicados romances, sobretudo.

filis de Raphaël é produzido sem ilustrações, enquanto *Vingt petits pas vers Maria* carrega, consigo, ilustrações da artista Marlène François.

A obra *Alexis, filis de Raphaël* se ambienta dois anos depois da prisão do pai do protagonista. Com seus quase catorze anos, Alex sente pulsar em si um sentimento grande de revolta que cresce em meio ao lar de refugiados onde ele permanece com a mãe, em Miami, após quase dez meses no campo de Key West. Enquanto Janine, deprimida, se vê consumida por sua dor muda e sua solidão, Hubert, um dos refugiados, é quem se constitui como figura-ancoradouro para o menino. Percebendo-se projetado na figura de Alexis, Hubert tenta contribuir racionalmente para que o rapaz não coloque em prática suas ideias pouco concretizáveis de resgatar o pai. Falando *créole* – idioma bastante presente também em *Le Noël de Maïté* –, o jovem adolescente encontra muitas dificuldades para se estabelecer no novo país, além da agonia crescente em saber que foi feito do pai e em nada poder fazer a não ser esperar por contribuições diplomáticas vinda de instituições como a Cruz-Vermelha ou as Nações Unidas, cujos representantes, no romance, parecem empenhados em resgatar os presos políticos do Haiti. É o convite de um tio seu para que ele e a mãe migrem para Montréal o que poderá dar-lhe alguma sensação de encontrar-se no mundo, uma vez que os Estados Unidos se revelam hostis.

As vivências migrantes compõem também o volume *Vingt petits pas vers Maria*, obra em que se evidencia o jogo identitário de Marie-Célie através da narradora do romance, uma escritora americana de ascendência haitiana que, num café, ouve uma mulher cantarolando uma canção tradicional em espanhol e, encantada com a moça e identificada com a canção, resolve segui-la. Ao constatar que se trata da empregada doméstica de um de seus vizinhos, a narradora-escritora resolve escrever sobre uma vida possível para ela: decide, então, construir um passado ficcional para aquela que ela chamará Maria Dolores de la Cruz. A partir das observações que realiza, a mulher tece toda uma biografia imaginária para Maria, biografia que perpassará ao menos metade da obra.

Ainda que encantada com Maria, lhe é impossível aproximar-se da mulher que vê e observa na vida cotidiana. Perdida no jogo da ficção, a narradora-escritora se dá conta dessa impossibilidade no momento em que Maria, tendo se revoltado contra os patrões, é presa por agredi-los. É aí que a escritora percebe efetivamente o que se estabelece no intervalo dos vinte passos que a separam da empregada doméstica: a distância está delimitada não pelas medidas matemáticas, mas pelo abismo que se coloca entre elas por suas diferenças sociais, sobretudo no contexto de uma sociedade egoísta e indiferente como aquela em que vivemos. Maria é

apenas mais uma – e uma com menos valia – em meio a tantas vidas autocentradas. O nome de Mona, inclusive, é ignorado inclusive pelos padrões, já que sua patroa a chama Maria porque tem dificuldades para memorizar nomes e chama todas pelo mesmo. Não por acaso, se lhe escolhe um nome tão comum às sociedades ocidentais, predominantemente cristãs. Não por acaso, também, a escritora elege, para a personagem de sua ficção, o nome Maria Dolores de la Cruz: é do calvário dessa empregada doméstica, que poderiam ser tantas outras, que se trata nesta obra. A narradora constata, no coletivo, um trabalho de elaboração da própria genealogia: é também das histórias de sua avó que ela fala, conforme confessa, dando-se conta de seu processo no capítulo final.

Tendo representado tantas avós portadoras e contadoras de histórias, Marie-Célie dedica-se, também ela, a contar pequenas histórias tradicionais aos pequenos: em 2003, publica *L'oranger magique: conte d'Haïti* e *La légende du poisson amoureux*¹⁵⁹, nos quais traz para a literatura escrita algo do arcabouço cultural oral de seu país de origem. Em 2008, tendo trabalhado tanto com imigrantes, decide ainda aquele que foi, até o momento, seu último passo na literatura infantil: a publicação de *La nuit du tatou*, lenda aimará de forte penetração na cultura peruana, mas também presente no Chile e na Bolívia. Da denúncia que é resgate histórico das vozes silenciadas ao resgate cultural de oralidades que podem se perder na globalização e no transcurso das migrações, Marie-Célie tece uma ficção que olha para trás sem perder de vista o horizonte.

Consagração

Apesar de traçar um longo, mas veloz, percurso pela ficção – em 2001, já contava com oito obras publicadas, dentre as quais quatro num intervalo de quase três anos – é com a publicação de seu segundo romance, *Le livre d'Emma*, que Agnant passa a ser avidamente consumida e estudada pela crítica. Um sem-fim de artigos e capítulos de livros são consagrados à análise, exclusiva ou comparativa, deste livro. Traduzido para o espanhol, o catalão, o inglês e o italiano, *Le livre* tornou-se objeto de estudo e propulsionou alguns eventos acadêmicos e publicações sobre a obra de Marie-Célie Agnant. Dentre eles, destaca-se *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant: l'oubliée mémoire d'Haïti*, volume organizado pelos pesquisadores Colette Boucher e Thomas Spear a partir de duas mesas redondas apresentadas

¹⁵⁹ A título de curiosidade: *L'oranger magique* é sua única obra traduzida para o coreano. *La légende du Poisson amoureux*, por sua vez, renderá à autora sua primeira premiação: em 2007, essa obra lhe consagra o Prix Gros Sel, concedido pela Comunidade Francófona da Bélgica. Essa será a única obra completa com a qual Agnant será premiada, tendo sido finalista três vezes, em prêmios distintos, pelas publicações de *La dot de Sara*, *Le silence comme le sang* e *Le livre d'Emma*, respectivamente em 1995, 1997 e 2002.

em um congresso conjunto de duas associações de estudos canadenses/quebequenses ocorrido em 2008¹⁶⁰. Dos doze artigos que constam nesta obra, dois são dedicados exclusivamente a *Le livre d'Emma* e oito abordam aspectos que atravessam o conjunto da obra agnantiana, analisando também esse romance.

Le livre d'Emma representa um passo inovador na ficção de Agnant: contando com uma protagonista internada em um hospício, o romance extrapola os limites históricos e rompe com as questões tradicionais de suas obras anteriores. Se, dantes, a ditadura de Duvalier ocupa um lugar central na narrativa agnantiana, em *Le livre* é o processo de escravização da diáspora africana, diáspora imposta, que deixa ainda suas feridas abertas no contemporâneo. A passagem do saber memorial, que anteriormente se efetuava de modo espontâneo, de avó para neta, passa a tornar-se uma tarefa deliberada a cuja (não)realização está atrelada uma noção de resistência¹⁶¹. A figura da avó como senhora do saber tradicional, fundamental nas primeiras narrativas, se vê substituída.

A diegese se inicia com a descrição do primeiro encontro entre Emma e Flore, a narradora, recém-chegada ao seu novo lugar de trabalho. Intérprete e tradutora – como Marie-Célie –, Flore recebe a incumbência de auxiliar o psiquiatra Ian MacLeod no tratamento de Emma, interna que se recusa a falar em francês com o médico, embora conheça o idioma muito bem e seja nele fluente. Conhecedora do idioma nativo de Emma, cabe à intérprete mediar o encontro entre dois mundos para além das línguas: o universo branco, masculino, frio, aparentemente racional e lúcido de MacLeod e o negro, feminino, explosivo, aparentemente ilógico e louco da paciente. O que ocorre com a narradora, no entanto, é um processo de autodescoberta e de consciência de si enquanto mulher negra em um universo predominantemente masculino e perpassado por uma cultura de matriz e privilégios caucasianos.

Resgatando o passado de Emma na busca por compreendê-la, Flore é levada a um passado ainda mais longínquo: descobrindo a tentativa de recuperação empreendida por Emma no sentido de revisar seu passado histórico a partir de fontes silenciadas, ela acessa conhecimentos ancestrais que também lhe foram negados. Estudante da Universidade de

¹⁶⁰ O congresso mencionado foi um evento promovido por estas duas instituições: American Council for Québec Studies (aCQS) e Association for Canadian Studies in the United States (aCSuS). O evento ocorreu em novembro de 2008, no Québec.

¹⁶¹ Quem aponta essa transição da passagem do saber memorial de um ato espontâneo a uma tarefa deliberada como uma atestação de um processo que vai se dificultando no decorrer das obras de Agnant é Kumari Issur, em seu texto intitulado “Marie-Célie Agnant, ou comment ‘raccommoder une histoire trouée’”, publicado em BOUCHER, Colette; SPEAR, Thomas C. (Org.). *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant: l’oubliée mémoires d’Haïti*. Paris: Karthala, 2013. p. 61-73.

Bordeaux, Emma desejara, por duas vezes, apresentar e defender uma tese que privilegiava uma nova perspectiva sobre a História, a partir da tradição oral que lhe fora transmitida. Institucionalizar no ambiente acadêmico a narrativa da alteridade, inserindo a mulher negra em uma nova posição discursiva, é ato que ameaça a manutenção de uma sociedade racista e misógina: a tese da pesquisadora é rejeitada duas vezes pela universidade.

O silenciamento imposto pela rejeição acadêmica não é, no entanto, a única ferida que se instaura no corpo de Emma: sua negritude é também fator de rejeição da própria mãe, Fifie, quem não lhe dirige palavra. Mais clara que a filha – resultado da miscigenação incentivada nas plantações de cana do Haiti, numa tentativa de branqueamento da população –, Fifie rejeita sua cria escura. Assim, as feridas da paciente não apenas se instalam simbolicamente em seu corpo, mas o próprio corpo se constrói como chaga. Contudo, Emma é resistência desde o nascimento: única sobrevivente num parto de cinco crianças, ela grita para não ser esquecida dentre os mortos. Seu grito potente deixará mesmo os animais abismados. Emma antecipa, ao chegar a este mundo, a revolta que constituirá o cerne de sua subjetividade.

Em termos de revolta, há ainda uma questão essencial que atravessa a internação de Emma: para além de sua negação discursiva, há a acusação de que ela tenha cometido infanticídio, matando a própria filha, ainda bebê. Rejeitada pela mãe, a protagonista não aceita também que lhe seja confiado esse papel. Longe de um egoísmo, entretanto, a rejeição da maternidade, nessa mulher, se coloca como mais uma manifestação de resistência: é a recusa de passar adiante a dor¹⁶², herança fatal de quem descende de escravos, que leva Emma a interromper a vida da filha. A herança cultural, que nos romances anteriores de Agnant era transmitida oral e harmoniosamente através da figura da avó, também é negada à protagonista: com a avó morta e a mãe silenciosa, é à prima da avó, Mattie, que caberá esse papel. Cada atravessamento vai demarcando uma chaga simbólica na vida de Emma, que enlouquece ao dar-se conta de que ela é fator também de perpetuação da dor de seus antepassados escravizados: se viver era ato de resistência, no nascimento, a morte vai se revelando resistência maior a cada tomada de consciência, por parte da protagonista, de seu lugar no mundo. O que Emma realiza, então, é uma viagem de volta – viagem que se inicia efetivamente no assassinato da filha e na negação da perpetuação da dor. Conduzindo Flore com ela pelas narrativas outras da História, Emma contribui para, no campo do individual, um ensimesmamento iluminador do sujeito e, no campo do coletivo, uma iluminação da dor de toda uma etnia que, a passos muito lentos, começa a tomar consciência de si. No intento de traçar uma nova rota para os navios da

¹⁶² A recusa da transmissão da dor é também uma leitura de Kumari Issur. Idem.

História, Emma entrará nas águas que tanto contempla da janela do hospital, retornando simbolicamente para os braços de sua primeva e sagrada terra natal: aquela de onde seus ancestrais jamais deveriam ter saído.

Et puis parfois quelquefois...

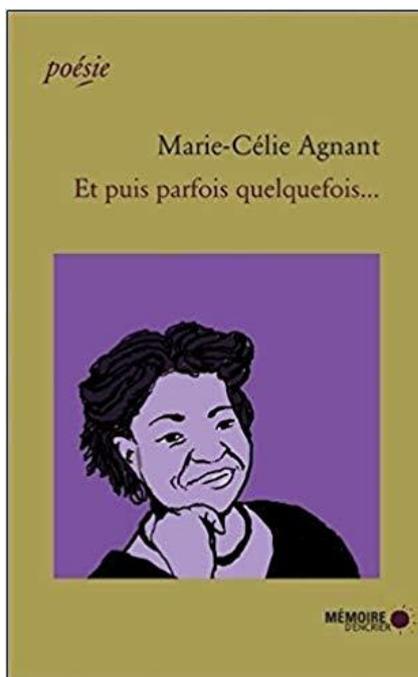


Figura 3 – Capa de *Et puis parfois quelquefois...*, de Marie-Célie Agnant¹⁶³

Uma ilustração de Étienne Bienvenu nos apresenta um rosto que, em negro e lilás, sorri com ar de serenidade: é Marie-Célie, com a cabeça apoiada na mão direita, sorrindo para alguém que está para além dos limites visuais da ilustração. À vontade, a figura parece alheia à presença do leitor. A cor lilás, símbolo por excelência da espiritualidade e da transformação, contribui com a tranquilidade expressa pela mulher que sorri. Pensando em Agnant, mais especificamente, o lilás carrega com ele, ainda, um sentido de luta: cor identificada com o feminismo, representa tanto a autora quanto a editora Mémoire d'encrier, cuja política se volta para a diversidade. A configuração da capa, para além da ilustração, reforça a ideia de ensimesmamento do sujeito: o nome da escritora, em fonte que se destaca mais que o título, o antecede. O título, formado por advérbios de tempo divagantes – então, às vezes, algumas vezes – acompanhados de reticências, remetem a algo distante no tempo ou talvez inexato, como a

¹⁶³ AGNANT, Marie-Célie. *Et puis parfois quelquefois....* Montréal: Mémoire d'encrier, 2009.

memória e o sonho. Na dobra da capa, o retrato ilustrado se repete, antecipando as duas primeiras estrofes de “Poème sans âge”:

je suis de celles qui voyagent
comme on roule
un grain de sable sous les doigts

je suis de celles
à qui l'on tend
pour la soif
une goutte de pluie
acide¹⁶⁴

Se a capa conduz ao íntimo e a cor lilás, em conjuntura com o retrato, nos remete a uma primeira impressão de serenidade, o fragmento do poema imemorial – posto que “sem idade”, como o título sugere – desfaz qualquer mal-entendido: a voz que gritava em *Balafres* se faz presente no segundo livro de poemas de Agnant, mas agora mais madura, subterrânea, se deslocando e incomodando o colonizador como grão de areia sob os dedos. A acidez e a miséria da gota de chuva que a segunda estrofe sugere são insuficientes para calar quem teve como berço o silêncio – isso o dirá a terceira estrofe do poema, a qual o leitor descobrirá quando, chegando ao décimo sétimo poema, sentir-se impelido a “olhar para trás” e retornar ao fragmento.

Passado o vestígio de porvir, uma brevíssima introdução, composta por quatro parágrafos e uma dedicatória em forma de epígrafe, apresenta uma reflexão da autora a respeito da poesia, que ela considera uma forma de sobrevivência para aqueles que têm por herança a pobreza e a cólera do mundo¹⁶⁵. Nesse contexto, a poesia constitui-se, nos diz a escritora, como uma forma de alargamento das margens – reflitamos: espaço do estrangeiro, do imigrante, da mulher, do negro – e de enfrentamento dos gritos. Tendo se deparado com a poesia ainda na adolescência, que ela nomeia “idade dos tormentos”, Marie-Célie concebe a poesia como um rito de reconciliação consigo e com o mundo. É graças à linguagem poética, afinal, que ela pode ser e habitar no mundo. A poesia, diz Agnant, faz dela uma fotógrafa da existência, permite-lhe nomear o inominável, dizer o indizível. Falando da poesia, a autora nos fala também de si mesma. E, dizendo que ela se constitui pela palavra, dedica a obra a Thomas Spear, importante

¹⁶⁴ Idem. Tradução minha: “eu sou daquelas que viajam / como se rola / um grão de areia sob os dedos // eu sou daquelas / a quem se dá / para a sede / uma gota de chuva / ácida”.

¹⁶⁵ AGNANT, Marie-Célie. Introduction. In : _____. *Et puis parfois quelquefois...* Montréal: Mémoire d’encrier, 2009. p. 5. No original, nos diz Agnant: “Parce qu’en héritage on reçoit la part la plus pauvre du monde et la colère, on se barricade pour survivre derrière les mots”.

pesquisador da literatura francófona contemporânea e seu amigo pessoal. É um encontro de almas pela palavra o que anuncia sua introdução.

Os vinte e oito poemas que compõem a obra obedecem, quase que em sua totalidade – vinte deles, mais especificamente –, a um padrão: contendo a palavra “poema”, o título de cada texto revela, muitas vezes, (des)pertencimentos do sujeito e motivações da escrita. São escritos “de” ou “para” alguém, “para” ou “por” uma causa. São também escritos que demarcam espaços de intimidade: ora familiares (poemas “de mes sœurs”, “à ma fille”, “de ma mère”, “de mon père”, “à mes fils”), ora de afetos geográficos (evocando espaços como “Pétavy en janvier”, “Gonaïves”, “Cité soleil”, “la rue des saules”, ou a Itália, em “Nomadi”, ou a terra natal, tomada como uma “passion avortée”), ora diretamente vinculados à subjetividade do eu (“Poème de la sorcière qui m’habite”, “Poèmes de mon miroir”, “pour mon âme” e “pour mon ombre”) e à memória (“Poème sans âge”, “pour hier.”, “pour ce rêve au sortir de l’enfance”). Nenhum desses espaços, entretanto, se constitui sem dialogar com a constituição política do sujeito: enquanto corpo político inscrito no corpo-palavra do poema, este também político, o eu-lírico agnantiano tece verbos-denúncia que expõem a marginalização de determinada parcela da sociedade.

Sem destoar da revolução proposta por *Balafres*, *Et puis parfois quelquefois...*, no entanto, estabelece com o leitor um pacto de sutileza: nele, dá-se voz ao indizível a partir de uma navegação íntima, não mais de uma insurreição-denúncia social. Françoise Naudillon, em texto voltado para a leitura do segundo livro de poemas de Agnant¹⁶⁶, considera *Et puis parfois quelquefois...* uma obra de maturidade que – diferentemente dos engajados poemas de *Balafres*, que protestavam contra forças externas ao sujeito – convoca o leitor a uma transformação íntima que reconfigure seu olhar no sentido de rejeitar percepções homogeneizantes do mundo e operar, a partir do fragmento e do olhar para si, transformações cotidianas. É na luta cotidiana que o sujeito marginalizado – sobretudo quando ele for uma mulher negra – tecerá seu maior ato de resistência: o de, contra tudo, ousar pretender-se humano¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Françoise Naudillon é professora da Universidade de Concordia, no Canadá, e é especialista em literaturas francófonas e sua recepção, voltando-se sobretudo para romances policiais e literaturas populares. No que toca a obra agnantiana, é uma das únicas pesquisadoras a abordar a sua obra poética. Por isso, será a responsável, posteriormente, por posfaciar a obra *Femmes des terres brûlées*, publicada em 2016. Sua leitura de *Et puis parfois quelquefois...* consta no artigo “Et puis parfois Marie-Célie...”, que forma parte da obra *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant: l’oubliée mémoire d’Haïti*, organizada por Colette Boucher e Thomas Spear.

¹⁶⁷ Aqui parafraseio Naudillon (2013, p. 133): “Œuvre de maturité, *Et puis parfois quelquefois...* est le fruit de la sempiternelle lutte du mythique Sisyphe [...], la lutte de celle qui veut vivre sa vie debout, entre honte et douleur, capable de ‘survivre à tous les désarrois’, la lutte de celle qui envers et contre tout a décidé de se prétendre humaine”.

A paixão abortada

Na construção de sua própria identidade enquanto poeta, Agnant escreve poemas que, como diz Naudillon, apresentam cores autoficcionais¹⁶⁸. Segundo a pesquisadora, há entre a prosa e o verso da autora um contraponto entre, de um lado, a necessidade de trazer a público o sofrimento das mulheres e, de outro, revelar sua parte mais íntima, revelar-se como mulher escritora¹⁶⁹. Nesse sentido, *Et puis parfois quelquefois...* vai se constituindo, também, como um *recueil* não apenas de versos, mas também de memórias: é por meio de seus poemas que Agnant, através de um sujeito lírico por vezes um tanto nostálgico, recobrará as memórias da infância, descreverá entes queridos, questionará o futuro dos seus e elaborará sua relação conflituosa com a terra natal. A terra natal, descrita como uma paixão abortada, figura como destinatária do “Poème en détours pour une passion avortée”:

POÈME EN DÉTOURS POUR UNE PASSION AVORTÉE

je ne sais plus la taille de tes palmiers
ni reconnaître le souffle de l'alizé
sa course dans le ciel
son chant dans le feuillage
une branche frôle la toiture
tremblante je guette l'animal
qui cherche à entrer dans la case
faut-il te demander pardon ô, terre de ma mère
là où ses os reposent
faut-il t'arroser de ce qui me reste de larmes
je suis sourde à l'appel de ta chair
de ce qui reste de cette chair
de ce qui reste de lambeaux
mais il y a si longtemps que j'ai pleuré
je ne sais plus comment
agencer sur ma langue les syllabes de ton nom
je ne sais pas
je ne sais plus
ratatinée au plus profond de la souffrance
il fallait que je désapprenne à t'aimer
je suis là, le cœur las, le cœur vide
mes mains vides battent le vide
et mes yeux vides
ne savent plus la hauteur de tes palmiers
pourtant j'ai tant rêvé de toi
tellement eu besoin de toi
tant et tant de nuits tant et tant d'années
mais il fallait que je cesse de t'aimer
pour apprendre enfin toutes ces choses
ces détours indispensables

¹⁶⁸ Ibidem, p. 124.

¹⁶⁹ Idem.

qui me permettent d’endormir l’exil
d’oublier la honte
de troquer ma faim
de toi
contre un flot de paroles
et tenter de bâtir un gîte
sur les décombres de ma passion
mais je veux croire
croire encore
que dans le chahut de la nuit
on arrive à réentendre
les accords des cris
sur le souffle lointain du tambour¹⁷⁰

Composto por uma só estrofe de quarenta e três versos, este poema apresenta uma inovação formal constante na passagem de *Balafres* a *Et puis parfois quelquefois...*: a ausência das letras maiúsculas iniciando o verso. Com exceção dos casos em que há um nome próprio figurando no poema – caso das cidades italianas de “Nomadi”, por exemplo –, os textos de *Et puis parfois quelquefois...* não apresentam letra maiúscula. Também não apresentam ponto final. Considerando que, em termos de expressão escrita da linguagem ordinária, o uso de maiúsculas e de ponto final delimita o começo e o término da frase – materialização do enunciado –, a ausência intencional dessas demarcações, no segundo livro de poemas de Agnant, evidencia um jogo com a noção de limite: escritas por um sujeito sem fronteiras que recupera e elabora, no presente, seus fragmentos memoriais, as palavras também fogem ao enclausuramento das convenções. A consciência de um “estar sendo” instaura cada poema como flutuação: não há ponto estanque de partida, o que poderia ser demarcado pelo uso de um *passé simple* incisivo, nem porto de chegada. É no presente que o sujeito ressignifica o passado e vai se configurando porvir.

Instaurando como “tu” a terra natal, o sujeito lírico se apresenta diante dela evocando algumas certezas: a de não ser mais o mesmo do passado, a de estar distante de sua terra e a de lutar de alguma forma contra o esquecimento e buscar uma reconciliação com aquele que foi um dia o seu lar. O primeiro verso anuncia um distanciamento espaço-temporal: “eu não sei mais o tamanho das tuas palmeiras”, nos diz o sujeito¹⁷¹. Os três versos que seguem são destinados a corroborar com o olvido da voz que fala, desta vez com relação não mais às árvores, mas ao vento, cujos sopro, percurso e canto o eu também já não reconhece mais.

¹⁷⁰ AGNANT, Marie-Célie, op. cit., p. 30-1.

¹⁷¹ Impossível, aqui, enquanto leitor brasileiro, não ser remetido a Gonçalves Dias e à dor saudosista de “Canção do exílio”.

Em seguida, três outros versos parecem aportar alguma espécie de lembrança. O verbo *frôler* presentifica, aos olhos do leitor, a ação: um galho roça o teto, e o eu atenta para o animal que busca entrar na casa. O uso do artigo definido evidencia singularidades: o teto, o animal, a casa; não um, não uma. O galho, remetendo às palmeiras do primeiro verso, reforça a noção de fragmento memorialístico: mal tocando o teto da casa – metáfora da mente e, por extensão, da memória –, esse fragmento de terra natal agita no sujeito instintos que ele optou por esquecer. O animal permanece fora da casa, desejando penetrá-la. O adjetivo *tremblante*, que numa primeira leitura demarca o sujeito feminino a espiar o animal, pode, por um encadeamento, caracterizar também o teto da casa. Teto tremente, sujeito tremente: razão ameaçada diante das emoções que suscita o animal, nascido desse galho que roça o teto.

Iniciam-se, então, as ponderações do sujeito, as ocorrências do verbo *falloir* indicando os conflitos entre o que deveria ser feito e o que se opera no íntimo dessa mulher. No presente, a voz assume a necessidade de pedir perdão à terra de sua mãe, início-fim do ventre que a gerou. Assume também a necessidade de regar essa terra com o que resta de suas lágrimas: o que resta, frise-se bem. Diante dos restos possíveis, no entanto, nada consegue fazer: está surda aos apelos da terra, pois desaprendeu a amá-la há muito, muito tempo (*il y a si longtemps que j'ai pleuré*). Nem as sílabas do nome desta terra-outro pode articular mais, após tanto tempo e tanta dor.

Esvaziado e cansado o sujeito – *le cœur las, le cœur vide / mes mains vides battent le vide / et mes yeux vides / ne savent plus la hauteur de tes palmiers* –, ele rememora o amor devotado que nutriu por essa terra: “tanto sonhei contigo, tanto precisei de ti”, nos diz. Nos versos seguintes, abandonado pela terra-mãe, o eu se obriga a também abandonar o seu amor por ela, como estratégia de sobrevivência. Para anestesiá-la a dor do exílio, “adormecê-lo”, restam-lhe as palavras. Apenas as palavras poderão construir, para o órfão, um abrigo, uma casa que o proteja da dor, que se erija sobre os escombros da paixão – paixão abortada, como nos indica o título.

Por fim, os seis versos que encerram o poema introduzem um contraponto ao sujeito que se enclausura espiando o animal que espreita a casa. Uma esperança habita essa mulher: *je veux croire*, “eu quero acreditar”, ela diz. Em sua crença esperançosa, habita um desejo de retorno. Mas não o retorno clichê do sujeito exilado à sua terra natal, e sim um retorno temporal: que nos protestos da noite – e não na sua calada, como costumáramos dizer em português – seja possível ouvir novamente os acordes dos gritos que chegam com o sopro longínquo e ancestral do tambor. Retornar no tempo, como Emma, ou recuperar os ecos ancestrais que a dor do exílio calou. Através da noite e dos protestos que ela suscita – ela, a noite, espaço-tempo do

onírico e do sonho, das formas difusas, da escrita poética. O poema, afinal, configura-se como materialização dos desvios que permitem ao eu enfrentar sua paixão abortada. Entretanto – e não poderia ser diferente, em se tratando da poética vulcânica de Agnant – o eco ancestral não se realiza como uma experiência que reverbera apenas nesse sujeito: apagado o pronome *je*, o substitui o pronome *on*, expansão da subjetividade que leva do singular ao coletivo. Assim, a experiência única do eu permitirá, pela palavra, a construção de uma casa que abrigue esse outro sem palavra, talvez porque silenciado, talvez simplesmente porque ouvinte/leitor.

Presas e predadoras

Depois de *Et puis parfois quelquefois...*, Marie-Célie leva seis anos para publicar novamente. O romance *Femmes au temps des carnassiers* – ou, em tradução, “Mulheres no tempo dos predadores” – é publicado em 2015 e nasce da descoberta de uma mulher importante para a história do Haiti, mas apagada pelo discurso oficial: a jornalista Yvonne Hakim Rimpel, perseguida, torturada e violentada pelo governo de Duvalier. Transfigurada pela ficção, a figura histórica é rebatizada com um nome que se assemelha a um anagrama do original: Mika Pelrin será a jornalista-narradora que revelará, ao leitor, a *via crucis* que se tornou sua vida quando, no dia cinco de janeiro de 1958, ela e a filha, Soledad, foram pegas pelos militares e levadas ao subsolo do palácio presidencial, onde seriam torturadas e violadas infinitas vezes até que, tendo sido considerada moribunda, Mika fosse abandonada à própria sorte. Enquanto a jornalista, aterrorizada, se recolhe e silencia, a filha, cujo nome remete ao vazio e à ausência¹⁷², migra para Granada. Lá, dá à luz, nove meses depois, a Junon, a filha da violência e da violação.

É a Junon que cabe narrar a segunda parte de sua história genealógica. Estudante de cinema, ela decide realizar um documentário sobre a noite em que tudo mudaria na vida de Soledad, a mãe que não quis nem nunca soube sê-lo. Para isso, a jovem abandona a terra natal e vai para o Haiti, onde vive a avó – figura mais uma vez essencial na ficção agnantiana –, a fim de resgatar, em certa medida, as origens de seu próprio nascimento. Junon, que carrega no nome uma das deusas mais coléricas do panteão greco-romano, não é batizada assim por acaso: Juno (em francês, *Junon*, deusa romana associada à grega Hera) é, além de protetora das mulheres, uma deusa associada à lembrança. Segundo Pierre Grimal¹⁷³, a deusa era cultuada,

¹⁷² Segundo o *Diccionario de la lengua española* publicado na página da Real Academia Española, a palavra “soledad” possui, em seus três significados mais expressivos, um caráter de ausência: (1) carência voluntária ou involuntária de companhia; (2) lugar deserto ou terra não habitada; (3) pesar e melancolia que se sentem pela ausência, morte ou perda de alguém ou de algo. Nesse sentido, o significado da palavra, costumeiramente traduzida ao português como “solidão”, não poderia servir melhor à caracterização da esvaziada mãe de Junon.

¹⁷³ GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 2010. p. 98.

em alguns lugares, sob o epíteto de *Moneta*, “aquela que faz recordar”. Filha de uma mãe também silenciada – Soledad entra em uma depressão severa após o parto –, Junon recebe por herança a ambivalência da necessidade e da dificuldade de testemunhar o horror e colocá-lo em palavras¹⁷⁴.

Durante seu percurso investigativo, que se inicia justamente em 1986, ano em que a família Duvalier finalmente sai do poder, Junon vai se deparando cada vez mais com a memória da dor de seus antepassados e, ao mesmo tempo, vê crescendo em si o desejo já exposto, desde o começo da narrativa, de vingança. Enquanto a avó é perdão e silêncio, Junon é rancor nascido daquilo que lhe foi negado no exato instante em que havia sido semeada no ventre da mãe: a vida como sinônimo de felicidade. É no último capítulo que um narrador onisciente, distanciado de Junon e de Mika, revela o confronto da protagonista com o que lhe doía mais profundamente: Junon encara o pai biológico, Astrel Benjamin, frente a frente. Mas Astrel não se encontra em posição favorável: uma outra jovem, fruto também de uma das múltiplas violações praticadas pelo militar, o encontra antes. Com um grupo de amigos, ela pretende dar fim à dor que representa a vida desse sujeito para uma multidão de jovens nascidos mortos pela memória que inevitavelmente representam para suas famílias. O clima de tensão presente no ambiente antecipa o que será o fim da narrativa, do qual Junon se exime: desejosa de matar o pai, mas ao mesmo tempo atravessada pelo desejo da avó de não agir efetivamente contra ele, a protagonista abandona-o, refém do grupo de jovens, sem nada fazer para salvar-lhe a vida. Distante daquele espaço, o que Junon fará será assistir, ao longe, a casa de Benjamin queimar por completo, levando com ela também a carne moralmente pútrida de seu progenitor.

O acerto de contas com a História que nos oferece *Femmes au temps des carnassiers* coroa, na obra agnantiana, todo um percurso de recuperação do passado a partir da memória e do silêncio. No que tange especificamente a ditadura de Duvalier, o romance oferece ainda um contraponto, em termos de perspectiva, a seu penúltimo romance, anterior à publicação de *Et puis parfois quelquefois...: Un alligator nommé Rosa*, de 2007, voltado para a recuperação também de uma figura histórica feminina haitiana. Essa figura, no entanto, não se encontra do lado dos combatentes, como Mika e Soledad, mas do lado dos opressores: Rosalie Bosquet, também conhecida como Madame Max Adolphe, comandante dos torturadores *tonton macoutes*.

¹⁷⁴ Sobre isso fala Ching Selao, professora da Universidade de Vermont, no texto “Des carnassiers au buffet chinois”, no qual analisa obras de Marie-Célie Agnant e Dany Laferrière. O referido texto está publicado na revista *Voix et Images*, Montréal, v. 41, n. 3, 2016.

Rosa, a chefe dos torturadores que é citada em *Femmes au temps des carnassiers*, se instaura em *Un alligator* a partir da memória de Antoine Guibert, quem, quando criança, vê os pais serem executados e a casa incendiada por um esquadrão da morte de Duvalier, chefiado por Rosa Bosquet. Com apenas dez anos de idade, o pequeno Antoine é vendido por Rosa a um de seus capangas. Sua vida, então, adquire um significado a partir daí: o de recobrar as memórias que a ditadura apagou e fazer Rosa pagar por seus atos. Durante anos, Antoine recolherá provas dos crimes realizados por Bosquet. E, ainda que a diegese nos remeta à infância do menino, a narrativa se inicia com o homem adulto: candidato a um cargo de cuidador de idosos em uma pequena cidade da França, Guibert é contratado por uma senhora septuagenária não apenas por seu currículo específico, mas principalmente por seus dotes como escritor, já que a dita senhora deseja escrever sua biografia. Tal senhora não é ninguém menos que Rosa, o carrasco de Antoine.

A partir do momento em que se apresentam contratante e contratado, Rosa reconhece o menino vendido e o passado por conta de cujo teor essa mulher havia migrado, na tentativa de esquecê-lo. Esquecer, para Antoine, é palavra sem sentido, já que, quarenta anos após o ocorrido, ele ainda revive o passado, diariamente, como se o vivenciasse por primeira vez. À vítima lhe é impossível esquecer o que lhe passou. Confrontado com a mulher debilitada que se nega a confessar as mazelas infligidas por si a tantas pessoas, Guibert começará, então, a redigir por conta própria as confissões que Rosa será obrigada a assinar mais tarde.

Enquanto Antoine Guibert quer expurgar sua dor por meio da confissão de Bosquet, uma outra personagem, Laura, também vê o passado vir à tona com a empreitada do narrador-protagonista. Vítima como Antoine dos atos de Rosa, Laura é, diferentemente do menino, adotada por sua carrasca. Tratada como sobrinha, a menina silencia suas dores para poder sobreviver em meio hostil. Conflitante com relação a Rosa, ela não saberá como se posicionar no confronto entre essa mulher e seu cuidador. Rosa e Antoine representarão, então, dois modos de lidar com a dor: o grito e o silêncio.

Rachel Vorbe, escrevendo sobre *Um alligator nommé Rosa*, dirá tratar-se de “um vibrante lembrete para as gerações futuras e para aquelas atuais que esquecem muito frequentemente que a História é um eterno recomeço¹⁷⁵”. Apresentando múltiplas perspectivas

¹⁷⁵ Rachel Vorbe é uma crítica literária canadense bastante interessada nas literaturas de autores de origem haitiana que publica resenhas e artigos em colunas culturais do jornal *Le Nouvelliste*. Sua resenha sobre *Un alligator nommé Rosa*, publicada em 15 de fevereiro de 2012, está disponível em <<https://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/102500/Un-alligator-nomme-Rosa-Marie-Celie-Agnant>>. Último acesso em 08 abr. 2019.

sobre o passado, contado ele também por múltiplas vozes, Agnant tece uma ficção de resgate da Contra-História.

Multivulcânica

Das palavras-lavas que habitam o sujeito à erupção vulcânica da revolta que o corrói e que se expande na página da ficção, Marie-Célie Agnant constrói um trabalho literário sólido e reconhecido, sobretudo a partir da publicação de *Le livre d'Emma*. O dever de reparar a memória do Haiti, país da desmemória, caminha lado a lado com a difusão da beleza da cultura haitiana e com o empenho feminista de romper as barreiras do silêncio imposto, conferindo às mulheres a visibilidade que lhes foi negada. Todos esses caminhos se veem perpassados por uma busca identitária que se manifesta de um modo diferente do de Aimée, passando do ensimesmamento à voz coletiva, numa espécie de empreitada prometeica. É a essa empreitada que nos dedicaremos, doravante, navegando as páginas de *Femmes des terres brûlées*, cujo título já nos remete a duas questões bastante presentes nessas páginas de visão de conjunto da obra agnantiana: as múltiplas vozes e faces do feminino e as terras queimadas – ora pelo fogo ordenado por Duvalier, ora para exorcizar a dor causada por seus cúmplices.

Viajemos, então, rumo a essas terras.

3 MERGULHARES

Me veo sumergida
en un mar cíclico
de algas dormidas
y luminosos corales.
Avanzo hacia el fondo.

(Aimée G. Bolaños)

Horizonte

Sinto a necessidade de definir melhor os movimentos que constato nas poéticas das autoras que te apporto, leitor(a). Mas como definir melhor o mergulho, essa imagem que nos parece já cotidiana e que, ao mesmo tempo, nos toca em profundidade? Em busca de uma conceituação simbólica do termo – busca já fundamentada no contrassenso, posto que conceito e símbolo parecem advogar em prol de movimentos diferentes –, fui ao dicionário de Chevalier e Gheerbrant, mas lá nada encontrei. “Procura uma acepção técnica do termo”, disse-me uma amiga. Afeito às palavras e ao alcance mais democrático do dicionário – ferramenta interessante para iniciar a conversa –, desejava aí encontrar uma definição primeira que nos possibilitasse começar a discussão. Esse desejo de busca vinha ao encontro do próprio movimento que eu desejava definir: mergulhar, afinal, não implica antes de tudo um enfrentamento com a superfície? É a partir dos resultados superficiais de definição que mergulharemos pouco a pouco nas poéticas dessas autoras, num intento impossível de nos aproximarmos daquilo que seria uma descrição possível do indizível que nos revela a poesia¹⁷⁶.

Como eu comentava, fui em busca de primeiros aportes a respeito do vocábulo em questão. Consultando dicionários e a plataforma *Google Acadêmico* – espaço democrático e razoavelmente acessível de contato com a ciência para o leitor comum –, qual não foi minha surpresa quando os resultados se entrecruzaram não a partir da acepção denotativa ou de uma concepção estritamente técnica do termo, mas sim de suas possibilidades de uso conotativo: na plataforma acadêmica, o primeiro resultado remetia ao livro *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*, do escritor indígena brasileiro Daniel Munduruku¹⁷⁷, o que parecia dialogar com a face intransitiva e pronominal do verbo “mergulhar”, cujo sentido figurado remeteria, segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, a um “engolfar-se,

¹⁷⁶ Como nos diz Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012, p. 117), “A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a expressa. A imagem reconcilia os opostos, mas essa reconciliação não pode ser explicada com palavras – exceto as da imagem, que já deixaram de sê-lo”.

¹⁷⁷ MUNDURUKU, Daniel. *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

entranhar-se, desaparecer”¹⁷⁸. Mergulho, memória, entranhar-se, desaparecer: apenas essas palavras, me parece, poderiam ser já suficientes para descrever o movimento.

O que define o mergulho senão uma espécie de incorporação, senão esse “entranhamento” assinalado pelo verbete como mudança de estado em que o sujeito, saltando em direção ao profundo, rompe a barreira da superfície e vai aos poucos desaparecendo de seu espaço inicial enquanto torna-se Uno com o desconhecido que habita esse mistério receptivo? Não será também por isso que, enquanto imagem e enquanto processo, ele seja tão propício à memória? Penso, enquanto digo isso, no documentário *Elena*, de Petra Costa, e na imagem indelével da Ofélia de Shakespeare a acompanhá-la no mergulho investigativo que realiza nas memórias da família em busca da irmã, de quem constituiu-se quase como um duplo. É pelo mergulho, repito, que Petra, tornando-se una com Elena, pode enfim elaborar, cerca de vinte anos mais tarde, a perda da irmã-atriz suicida¹⁷⁹. É nesse “entranhamento” que a atriz-diretora pode seguir reconhecendo-se na irmã, mas, além disso, é por meio dele que ela pode encontrar também o seu próprio lugar no mundo. Nesse sentido, o mergulho representa o desaparecimento de um indivíduo para o surgimento de outro, reconfigurado: mergulhar implica pensar um sujeito que se transforma.

Mergulho

Primeiro, o vislumbre. Um esboço de horizonte móvel, um limiar. Talvez a ideia que antecipa o salto. A sensação vertiginosa da falta de prumo e do incerto. O abandono da terra. O ir e vir da respiração. Despir-se. Dar o passo. Contemplar a aparente transparência que oculta a escuridão das profundezas. Diante do gradiente natural que se estabelece entre o que aparece à superfície e o que se esconde sob ela, saltar. Enfrentar esse primeiro embate com o líquido. Liberar-se de parte dos vestígios de pertencimento do antes. Aprofundar-se e, sendo rocha, flutuar. Integrar-se a essa imensidão que só se diferencia pelas bolhas – rastros do lá fora – que ainda restam. Buscando talvez o escape, enfrentar-se. Elaborar no entranhamento do líquido a sua própria escuta. Reencontrar-se como o feto que aguarda o parto. Renascer.

¹⁷⁸ Mergulhar. In: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa (online), 2008-2019. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/mergulhar>>. Acesso em 06 set. 2019.

¹⁷⁹ ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Intérpretes: Elena Andrade, Li An e Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2013. Documentário (82 min).

Vislumbre

O que primeiro germinou em mim a possibilidade de concepção do mergulho como movimento que fundamenta uma poética foi o quarto poema de *Visiones de mujer con alas*, intitulado “Vislumbre”:

Me veo sumergida
en un mar cíclico
de algas dormidas
y luminosos corales.
Avanzo hacia el fondo.
Allí peces brillantes vuelan
asidos a sus invisibles alas.
Y hay formas fantásticas
tan eternas como mutantes.
Aun más adentro se abre
la oscuridad infinita
con sus acordes opacos.

Presiento que regreso¹⁸⁰.

Nele, o sujeito lírico inaugura duas realizações que não se concretizam nos poemas que o antecedem: exprime-se, por primeira vez, no feminino, e é enquanto feminino em trânsito que se constitui. É aí, também, que se inaugura um movimento em primeira pessoa: a voz que nos fala, além de se instaurar a partir de um índice de eu (demarcado pelo pronome no primeiro verso), se desloca no presente, ao dizer “avanzo”. Até então, o único verbo de movimento do *poemario* – “partir” – surge no infinitivo, referindo-se, em outro poema, a uma terceira pessoa: a alma, a quem o sujeito lírico teria visto “una vez”¹⁸¹, esse demarcador de tempo impreciso das narrativas e dos mitos.

Esse eu presentificado também tem seu gênero demarcado por um participio adjetivado, “sumergida”¹⁸²: é na imersão que a mulher enuncia o seu feminino, um feminino em movimento

¹⁸⁰ BOLAÑOS, Aimée G. *Visiones de mujer con alas*. Madrid: Betania, 2016. p. 14.

¹⁸¹ Diz a estrofe final do poema “Del alma”: “Estaba al partir / formando su falta”. In: *Ibidem*, p. 12.

¹⁸² Segundo o dicionário da Real Academia Española, um dos significados possíveis de “sumergida” poderia ser “clandestina”. Fico pensando, a partir dessa aceção e da leitura de Kristeva, no sujeito estrangeiro que se move em um mundo que não cessa de demarcar sua estrangeiridade. Nesse sentido, regressar poderia nos levar a pensar em uma espécie de habitar impossível, uma vez que o indivíduo permanece marginalizado tanto na terra em que vive quanto naquela que, por algum motivo, deixou para trás. Os jogos de luzes e cores presentes no poema, numa leitura pretensamente cosmopolita, poderiam remeter ainda às grandes metrópoles, nas quais caberiam ao sujeito apenas o ocultamento e a sombra. Embora essa não seja a minha leitura predominante do poema de Aimée, me parece importante apontar essa hipótese sobretudo porque entendo que ela advém de um diálogo com a poesia de Agnant, sobre cujas erupções falaremos no próximo capítulo. Não reside nessa troca, afinal, a irradiação obscura de que trata Glissant?

que vai além do mover-se do sujeito lírico. As águas em que mergulha, mais do que pela palavra, se movem pelos tensionamentos contrastantes¹⁸³ que compõem a imagem inquieta – mas harmoniosa – do mar cíclico. É entre os tons escuros das algas “dormidas” e a luminosidade dos corais, entre a cintilância dos peixes e a invisibilidade de suas asas, é na simultaneidade do perene e do efêmero das formas que vai se desenhando plasticamente o *chiaroscuro* do poema. Entretanto, diferentemente do que pressupõe a técnica de pintura – um trabalho de luz e sombra que se compõe para destacar a primeira –, aqui é a escuridão quem ganha o protagonismo e aporta a revelação final, invertendo a lógica ocidental, esse Apolo fixado em esclarecimentos.

O sentido do poema, aliás, vai se construindo a partir de uma leitura que se despe gradativamente da razão apolínea em suas imagens¹⁸⁴. Se o leitor desatento acompanha com tranquilidade quase automatizada a composição apenas contrastante do mar com suas algas e corais, começa a se desacomodar assim que o primeiro ponto final aparece: com ele, sucede-se uma imagem de movimento possível, mas pouco comum, que é a do avançar para o fundo. Espera-se, afinal, que o sujeito avance para a frente ou para cima, que à primeira vista o fundo exige queda, descida, retorno. O leitor se desacomoda, mas pouco se move, de fato, até constatar que, nesse mesmo fundo para o qual se avança, há peixes que voam. O terceiro ponto final traz consigo formas que têm, por característica, serem, ao mesmo tempo, eternas e efêmeras. Ao mesmo tempo a fixidez e a transformação. Formas sem forma fixa que têm, por fixo, o mutável: pareceria insano se não estivéssemos falando de poemas¹⁸⁵. A estrofe finaliza então com um aprofundar no qual se abre a escuridão infinita: outra tensão se estabelece entre o verbo e o substantivo. E aí surgem os “acordes”, essa palavra entre dois mundos, partilha da música e da pintura, arrematar de modo harmonioso as tintas frescas da primeira estrofe.

Essa gradação da razão ao sonho, essa aparente descida a um Hades aquático que realiza a mulher, se vê então demarcada – o leitor atento já terá observado – não apenas pelas imagens,

¹⁸³ Sobre essas tensões, nos fala Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978, p. 15): “Essa junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral”. Tal tensão deriva da *obscuridade*, que Friedrich define como o incompreensível do poema, o indizível que nos toca mas que não alcançamos descrever nos textos analíticos. Esses dois conceitos permearão, como verás, todas as nossas leituras daqui por diante.

¹⁸⁴ Digo isso questionando-me se o pulsar do poema não reside justamente aí. Mas não há, sobretudo na contemporaneidade, tantos poetas ganhando espaço com uma literatura prosaica? Parece-me, então, interessante dizê-lo, embora correndo o risco de pisar no óbvio. Em tempos de discussão sobre o formato da Terra, o óbvio precisa ser dito, afinal.

¹⁸⁵ Mas, como bem nos diz Octavio Paz (2012, p. 118), a poesia realiza núpcias dos opostos.

mas também a partir da pontuação¹⁸⁶. O único sinal de pontuação presente no texto – o ponto final – contribui com a plasticidade do poema, demarcando tanto o movimento do sujeito quanto aquilo que ele observa, tecendo quadros que vão sendo montados pelo leitor. Além disso, a pontuação, em conjunto com os encadeamentos, constrói um ritmo particular: se os encadeamentos possibilitam a expansão do verso, durante a leitura, e garantem, com o ponto, a construção de blocos de sentido, os versos “solitários”, iniciados por maiúscula e finalizados com o ponto, colocam o sujeito em ação. Enquanto, no primeiro verso, componente de um bloco, a mulher se coloca em posição de autovisualização, instaurando o olhar, é nos versos que ousei chamar de “solitários” – mais por falta de palavras para defini-los que por contentar-me com a sugestão – que ela age e reflete, transformando a autovisualização em autocontemplação, em busca do si. Assim como a dissonância harmoniosa que se estabelece entre os adjetivos vai dando lugar a uma oposição entre verbo e substantivo, entre ação e percepção, assim também o sujeito passa de uma percepção quase em terceira pessoa para uma ação e uma consciência de si.

É no verso final, único constituinte da segunda estrofe, que o eu lírico manifesta um sentir, uma intuição que, em um único verso, reconfigura os sentidos previamente produzidos: há uma viagem de retorno, não uma partida. Para onde? Não se sabe. O ponto final, outra vez, brinca com a nossa busca por respostas: ao invés de fechar um sentido, abre o texto a outras significações. Um leitor da obra aimesiana, lendo esse poema, recordou Iemanjá¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Um leitor de Antônio Cândido, partindo de sua apresentação do estudo de Maurice Grammont em *O estudo analítico do poema*, poderia inferir que até mesmo as consoantes líquidas – que, embora abundantes, pouco aparecem em sílabas tônicas, compondo ou dígrafos (quando alcançam ocupar a posição de destaque) ou posições circundantes à tonicidade (em posição de coda ou em sílabas imediatamente adjacentes às tônicas) – contribuem com a construção dessas imagens aquáticas.

¹⁸⁷ Iemanjá é uma *iabá* (orixá feminino) do panteão iorubá, de cuja presença comungam tanto os candomblés e outros cultos atravessados pela matriz africana no Brasil quanto a santeria cubana. Deusa das águas, provavelmente seja o orixá mais conhecido e cultuado do país. É tida como a mãe de quase todos os orixás e, segundo um dos mitos cosmogônicos dos quais faz parte, o parto sagrado teria sido fruto de uma violação que Iemanjá sofrera do próprio filho, Orungã. Acredita-se, em alguns cultos, que Iemanjá guarde a “calunga grande”, o espaço para onde irão todos os iniciados depois da morte, no fundo do mar, reencontrando seus ancestrais. Há, nessa crença, uma forte referência aos corpos negros que, sem vida, foram jogados ao mar durante as travessias dos navios negreiros, à época da colonização.

Artemisia encontra Iemanjá

Imagino uma Artemisia contemporânea: é brasileira e filha do candomblé. O sobrenome, Gentileschi¹⁸⁸, talvez se mantivesse, poderia muito bem ser descendente de italianos. Poderia, inclusive, ser cristã e, só muito tarde na vida, por meio da arte, ter encontrado por primeira vez com os orixás. Resguardadas as proporções espaço-temporais, talvez ela tivesse a mesma história de vida de sua antecessora: uma devoção pela pintura (ou quem sabe pela fotografia), uma adoração pelo *chiaroscuro* (ou por uma técnica específica mais contemporânea, voltada para os jogos de luz e sombra), uma formação bíblica. E então a violação: o homem bondoso transformado em monstro sangrento, a denúncia convertida em humilhação, o julgamento alheio a contabilizar-lhe, já, a prévia condenação. A arte como trauma e como cura. A necessidade de partir.

Um dia, Artemisia adentra, a convite de uma amiga, um terreiro de candomblé. Embora já houvesse lido algo sobre, conhecido um que outro costume por suas leituras de Jorge Amado¹⁸⁹, nada do que imaginara se compara àquele espetáculo particular do sagrado. Envolvida pela energia daquele espaço-tempo fora do tempo¹⁹⁰, Artemisia divisa, em meio à multidão de cores vibrantes, um calmo azul. Um corpo de mulher se aproxima, braços e mãos abertos para recebê-la: é Iemanjá quem vem abraçá-la. O corpo negro ancestral que a entrelaça partilha de sua ferida: a mãe de quase todos os orixás é, também ela, vítima da violação, da humilhação e da dor. No seu abraço, ela embala o sono intranquilo de Artemisia.

¹⁸⁸ Artemisia Gentileschi (1593 – 1652/53) foi uma pintora, nascida em Roma, cuja obra ficou conhecida por adotar o estilo caravaggesco e por retratar, com tons autoficcionalis, as histórias de mulheres da Bíblia. Filha do pintor Orazio Gentileschi, amigo pessoal de Caravaggio, Artemisia começa a pintar ainda criança, no atelier do pai. Aos 19 anos, no entanto, um acontecimento traumático marca-lhe a vida: Agostino Tassi, um pintor amigo de seu pai, contratado para ser seu tutor, viola a jovem. A punição para o crime começa em casa, num acordo entre Orazio e Agostino que resulta em promessa de casamento. Depois, torna-se pública: com o não cumprimento da promessa, Orazio denuncia o agressor. Em um julgamento que dura sete meses, e durante o qual Artemisia é humilhada e torturada, a pena para Agostino é um exílio de cinco anos, pena que ele cumpre por meros quatro meses. Artemisia, por sua vez, passa a ter uma reputação manchada – nada mais contemporâneo que a vítima ser acusada em lugar do agressor – e a ser encarada como uma dúbia figura, desvalorizada como artista, muitas vezes. Com as reviravoltas da História, hoje ela recebe os olhares curiosos da crítica de arte, sendo alvo sobretudo de pesquisas de cunho feminista, tanto históricas quanto artísticas. Uma boa biografia resumida da autora pode ser consultada na página <<https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>>, em verbete redigido por Elvio Antônio Rossi.

¹⁸⁹ Jorge Amado é conhecido por retratar, em sua ficção, mitos e histórias relacionados ao candomblé brasileiro. Em *Mar morto*, o autor realiza uma releitura do mito de Orungã, a qual ele mesmo evidencia logo no começo da obra. Guma, o protagonista, se sente, como Orungã, atraído pela própria mãe.

¹⁹⁰ É Mircea Eliade quem nos fala do mito como algo ocorrido num tempo original, fora da História. Octavio Paz, lendo-me agora, estaria zangado: “tempo original!”, repetiria, “tempo original!”, que o mito, como o poema, é constituído de tempo, antes de tudo.

Abraçada por sua mãe ancestral, a pintora-fotógrafa vai pouco a pouco confrontando sua formação: a dureza lógico-racionalista pouco contribui com a sua criação, e a necessidade quase realista da representação se reconfigura. Conhecendo e se reconhecendo na pluralidade e na diversidade do candomblé, Artemisia explora novas cores, adota contrastes mais vivos, ressignifica a escuridão. Pinta inúmeras telas, ganha reconhecimento, embarca para expor seu trabalho em diferentes cantos do mundo. Dentre as obras que seleciona, destaca-se um pequeno “Vislumbre”, em que imagina, antes da morte, o regresso às terras de Aiocá¹⁹¹.

Na cosmovisão criativa de Aimée, esse encontro bem seria possível¹⁹².

Esboço de horizonte, limiar

No entrecruzamento contemporâneo de Artemisia com Iemanjá, nesse encontro ritualístico que desconhece os limites do tempo e das geografias, o leitor pode acionar uma interessante chave de interpretação da obra *Visiones de mujer con alas*. Ou, talvez, o procedimento ocorra justamente ao revés, no momento em que, abrindo no tempo cotidiano uma fenda para a irrupção do sagrado, o indivíduo liga sua ferramenta de leitura digital¹⁹³ e se depara pela primeira vez com a obra de Aimée. Nessa perspectiva, o que ele encontrará em “Vislumbre” será, em alguma medida, confirmação. Explico: o mergulho feminino nas águas – que é partida, mas também regresso – evoca e potencializa a caracterização cíclica do mar,

¹⁹¹ As terras de Aiocá – delas nos fala Jorge Amado – são esse espaço, no fundo das águas, em que Iemanjá recebe seus filhos após a morte. Segundo Amado, para aí vão especificamente aqueles que morrem ao mar. Adriana Calcanhotto, no videoclipe da canção “Ogunté”, segunda música de seu álbum *Margem*, lançado em 2019, faz referência a essa *iabá* que nos acolhe no fundo das águas. Ogunté, uma das iemanjás que compõem os candomblés do Brasil, se faz presente na canção em denúncia aos crimes oceânicos: a morte de negros escravizados, de crianças sírias na costa de Lesbos, a exploração do petróleo, a poluição dos mares, o esbanjamento burguês dos cruzeiros marinhos em um mundo socialmente desigual. No vídeo, Iemanjá acolhe toda essa diversidade, debaixo de um mar negro-petróleo.

¹⁹² Artemisia Gentileschi e Iemanjá, afinal, não por primeira vez se encontrariam na obra de Aimée: uma recriação da pintora aparece em *Las Otras: antología mínima del Silencio*, e Iemanjá figura, nominalmente, no poema “Pura”, de *Las palabras viajeras* (2011), encarnada no cântico memorial de uma negra mulher a guardar-lhe a casa da infância.

¹⁹³ O livro *Visiones de mujer con alas* está disponível apenas no formato digital, no site da editora Betânia ou na página da autora, e pode ser acessado gratuitamente.

emanada inicialmente pelo segundo verso e reverberada na harmonização das tensões e dos contrastes suscitados no poema, confirmando aquilo que nos antecipa a capa do livro:

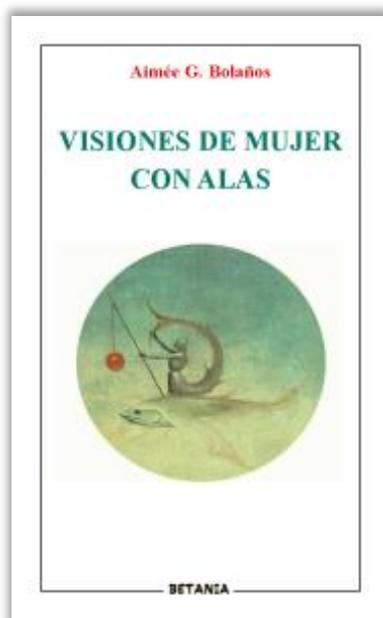


Figura 4 – Capa de *Visiones de mujer con alas*¹⁹⁴

Sobre o fundo branco característico das capas que a editora Betania tem produzido para os livros de Aimée¹⁹⁵, instaura-se um círculo. Sem contornos, a forma geométrica parece se abrir diante de nossos olhos para permitir-nos a contemplação dos movimentos que executam as figuras aí representadas: ao centro, uma mulher-peixe segura, com uma mão, a própria cauda, enquanto ostenta, com a outra, uma espécie de lança sob a qual se agita uma rubra fruta-pêndulo; debaixo da figura feminina, um peixe alado conduz esse conjunto no que, pelo que indicam as cores do fundo do círculo – que, sugerindo uma textura nebulosa, transitam entre o branco das asas do peixe e um azul claro que vai se adensando na parte superior da forma –, poderia ser interpretado como o céu.

Nesse portal instanciado pela imagem, contrastam sugestões de diferentes movimentos: ao vê-la, imagino o ir e vir pendular da fruta-anzol, o bater vertical das asas do peixe – em oposição à horizontalidade de sua cauda em movimento – e as ondulações da viagem que ele institui enquanto o conjunto se volta, aparentemente de forma linear, para a esquerda. A mulher-peixe, segurando a própria cauda, retoma a forma circular e evoca suas inúmeras simbologias,

¹⁹⁴ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., capa.

¹⁹⁵ Além de *Visiones*, Aimée publicou, pela mesma editora, as obras *Las palabras viajeras* (2010) e *Escribas* (2013). As publicações da editora madrilena costumam apresentar capas com fundo monocromático, mas a manutenção do branco não é uma constante de seu catálogo, senão das obras publicadas por Aimée.

sobretudo aquelas que remetem aos ciclos¹⁹⁶. Enquanto isso, sustenta uma haste em diagonal que, como as barbatanas que saem de sua cauda – e como as asas-nadadeiras do animal sobre o qual se apóia – aponta para fora do que podemos ver e nos lembra que esse portal instanciado é apenas fechadura: há algo que ainda não nos é dado contemplar. A fruta-pêndulo-anzol nos grita em sua possibilidade esférica: o vermelho sanguíneo que dela pulsa parece ser o norte desses seres em movimento. O peixe olha, ele também, para fora do círculo; a mulher não tem olhos, confia no peixe que a guia enquanto é guiado por ela própria – outra circularidade.

Fora do círculo, o léxico: nas mesmas cores e acima desse céu sobre o qual pairam os dois seres, o título do livro se impõe. Como se se compusesse de círculos concêntricos, o título vai se estruturando: primeiro, o substantivo *visiones*; depois, as visões se especificam com o agregar-se da palavra *mujer*, reunida a elas pela preposição *de*; por fim, é a mulher quem se caracteriza, *con alas*. Percebe, leitor(a), que mesmo a composição do título parece nos trazer de volta à ciclicidade: os substantivos, que são três, se colocam em plural-singular-plural; o campo semântico deles, por sua vez, nos leva a um sagrado-profano-sagrado. Se a estrutura gramatical, composta de adjuntos adnominais encadeados como boneca russa, nos dá a ideia de que as visões sejam a força que fundamenta o título, a leitura daquilo que sugere cada palavra nos revela a centralidade feminina. Irrupção do sagrado no mundo, as visões são, ao menos na cultura ocidental, manifestações de mulheres: Santa Teresa e Joana d’Arc, por exemplo, são conhecidas ainda hoje por elas¹⁹⁷. Já as asas, ao comporem a figura feminina, tensionam a exterioridade que as visões, em alguma medida, pressupunham: se as visões constituem um sagrado que se revela à mulher, as asas constituem a mulher como sagrado. Mas não nos deixemos enganar: não estamos diante de uma mulher alada, mas de uma mulher “com asas”, a preposição nos levando ao efêmero das asas portadas. Como já disse em outro momento¹⁹⁸, se o sagrado possibilita a eternização do instante, a efemeridade anunciada contrapõe o *ser* do sagrado ao *estar* do humano – estar que é também um estar com asas, um estar vendo.

¹⁹⁶ Dentre as simbologias abundantes do círculo, destaca-se a questão da perfeição, decorrente de sua falta de extremidades. Por não ter um início e um fim bem definidos, o círculo remonta ainda ao infinito, à espiritualidade, à renovação dos ciclos, à temporalidade. Ele potencializa, como dizem Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 250), as simbologias do ponto.

¹⁹⁷ Como não recordar aqui a trágica Cassandra, essa mulher desacreditada que não pode impedir a destruição de Troia graças à vingança de um deus a quem rejeitou? Essa mulher que, tendo sido vítima do ego masculino, sofre ainda a violação por um homem soberbo que desrespeita o espaço sagrado em que ela se refugia. Além dela, é impossível não recordar também de Tirésias, quando se fala de visões. Mas o homem cego que tudo previa teve também a proeza de experimentar a existência como mulher: não esqueçamos disso.

¹⁹⁸ Falo sobre esse aspecto em resenha publicada na revista *Interfaces Brasil/Canadá*. Cf. Referências.

Afora o título, salta aos olhos a cor da fruta-pêndulo pigmentando outras palavras: é a colorir o nome da autora que ela vem. Assim como o fruto sustentado pela mulher parece guiar o peixe que leva a própria mulher para fora do que nos é permitido contemplar pela capa, o nome de Aimée, vibrando diante de nós, parece convidar-nos ao mergulho nessas visões. Diante do convite à plenitude do efêmero, o leitor não se furta a saltar a janela circular da capa e, em meio a tantos ciclos, imaginar que inicia o seu próprio ciclo de leitura, já iniciado há tempos nas asas da imaginação desse peixe alado. Talvez aí resida o primeiro mergulho.

A ideia que antecipa o salto

O salto para dentro do livro devolve o leitor à reflexão inicial, não lhe deixa escapar à contemplação fortuita. A segunda página retoma o fruto de vermelho pulsante, agora sustentado por uma figura de aspecto humano, mas alada (a mulher com asas?). A figura, de costas para nós, exhibe suas asas enquanto ostenta o fruto, numa aparente ascensão. Sobre ele, um cavalo marinho, branco como as nuvens, volta-se para a direita – se estivéssemos falando de um livro de papel, eu diria ainda que ele nos convoca às páginas que virão. No canto inferior direito, uma espécie de tentáculo escuro sugere que, de fato, o ser alado ascende, e que há – de novo – algo que nos está sendo ocultado. A legenda evidencia o porquê: trata-se de um fragmento de *O jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch.



Figura 5 – Fragmento de *O jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch, que figura logo após a capa¹⁹⁹

¹⁹⁹ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 2.

Não é preciso ser versado em pintura para reconhecer que o “anjo” que agora se apresenta compõe a mesma obra em que figuram a mulher-peixe e seu peixe alado: as cores, as tonalidades, as texturas e o fruto rubro não nos deixam margem para duvidá-lo. Mas, mais do que isso, o anjo anuncia, em seu voo, que o mergulho é navegação de retorno: o fruto que ele carrega – pesado, pelo que transparece a angulação dos braços – vai consigo num regresso aos céus. Dantes, a mulher-peixe carregara o fruto-anzol para guiar seu transportador, ambos voltados para a esquerda, como se retornassem, também.

A escolha dos fragmentos nos coloca, afinal, às voltas com efemeridade e permanência: mantém-se uma figura quase humana, mantém-se a referência aquática “estranhada”, mantêm-se as asas e o céu nebuloso, mantém-se o fruto a nortear o sujeito. Mas tudo é recriado, num simples transpor de página. E tudo volta ao começo – confirmarão as duas páginas seguintes, com o título fulgurando sozinho na primeira e a imagem da mulher-peixe com recorte ampliado, evidenciando um começo de paisagem, na segunda –, renovado. Nesse sentido, o jogo imagético engana o leitor descuidado, que creia estar diante de Bosch: é diante da visão de uma mulher que estamos; e ela, entre sereia e anjo, nos convida a flutuar entre o peso das revelações e o perder-se dos encantos. A imaginar, portanto. Vez ou outra, a imaginar olhando Bosch. Ou a mergulhar em nós mesmos crendo que apenas contemplamos um fragmento de obra de arte. Contemplar apenas: soberbo engano.

Sensação vertiginosa

Vencido o limiar das imagens iniciais e das informações de autoria e produção da obra, Santa Teresa de Jesus é a primeira voz a proferir palavra diante de nós. Indagadora, ela provoca em nós um questionamento existencial: quem somos, afinal? A epígrafe²⁰⁰, retirada do primeiro capítulo das *Moradas*, carrega com ela, como as imagens que a antecederam, uma parte oculta. Às palavras que Santa Teresa nos diz na epígrafe, seguem-se estas, que ela esconde: “Pues si esto sería gran bestialidad, sin comparación es mayor la que hay en nosotras cuando no procuramos saber qué cosa somos, sino que nos detenemos en estos cuerpos, y así a bulto,

²⁰⁰ Diz a epígrafe: “No es pequeña lástima y confusión que, por nuestra culpa, no entendamos a nosotros mismos ni sepamos quién somos. ¿No sería gran ignorancia, hijas mías, que preguntasen a uno quién es, y no se conociese ni supiese quién fue su padre ni su madre ni de qué tierra?”. Em tradução livre: “Não é pequena lástima e confusão que, por nossa culpa, não entendamos a nós mesmo nem saibamos quem somos. Não seria uma grande ignorância, minhas filhas, que nos perguntassem quem somos, e não nos conhecêssemos nem soubêssemos quem foi nosso pai ou nossa mãe, nem de que terra saímos?”.

porque lo hemos oído y porque nos lo dice la fe, sabemos que tenemos almas”²⁰¹. É de uma busca interior que ela nos fala, pois.

Essa busca, que Santa Teresa nos antecipa, reverbera mais uma vez em imagem visual, antes que acessemos os poemas:



Figura 6 – Fragmento de *O jardim das delícias* que sucede a epígrafe de Santa Teresa²⁰²

A mulher, desfalecida, com os olhos semicerrados, parece não poder mover-se: agarrada a ela está uma sombra que semelha um animal selvagem, mas com mãos humanas. Os olhos do animal-sombra, em oposição aos dela, estão muito vivos, chegam a encarar-nos obliquamente. Acompanha essas figuras uma espécie de sapo constituído da mesma matéria desse mamífero meio raposa, meio homem, que nos olha. O sapo, no entanto, está sobre o peito da mulher – a boca dela chega quase à altura do olho da outra besta. A escura mão do animal desconhecido sustenta-lhe o seio, quase lhe chega à altura do coração. E o olho enigmático a encarar-nos, na escuridão, esse olho que nos convoca, que nos obriga a realizar, de novo, uma espécie de retorno: podemos contemplar o que resta desse fragmento, podemos tentar observar com cuidado essa mulher, esse sapo, essa cor terra que se derrama detrás das figuras, mas necessariamente retornamos ao bestial ser que envolve a figura feminina, porque ele nos instiga. Ele nos adentra, mergulha nas nossas pupilas. Colocando-se após as palavras de Santa Teresa – as ditas e as ocultadas – essa imagem fascinante suscita-nos a função do poemario de Aimée:

²⁰¹ SANTA TERESA DE JESÚS. *Las Moradas*. Disponível em <http://hcg.com.ar/teresa_moradas/moradas_1_1.html>. Acesso em 08 abr. 2019. Tradução minha: “Se isto seria grande bestialidade, sem dúvida é maior a que há em nós quando não procuramos saber que coisa somos, mas apenas nos detemos nestes corpos, e assim sem pensar sobre, porque ouvimos isso e porque assim nos diz a fé, sabemos que temos almas”.

²⁰² BOLAÑOS, Aimée G, op. cit., p. 8.

acompanhando-nos durante toda a leitura, esse olhar nos fará com que revolvamos, no caos que nos habita, nossas facetas mais obscuras.

Concerto do incerto: da polifonia especular que acompanha o salto

De uma coisa o leitor aimesiano não tem dúvidas, quando inicia seu percurso pelas *Visiones*: como Dante penetrando no Inferno, ele vai acompanhado. Se os rastros de Bosch e a reflexão de Santa Teresa lhe preparam a entrada, o olhar da besta sombria alerta: eis um caminho sem volta. Como nos ciclos, a possibilidade de retorno ao ponto de partida será renovação. Carregando, gravado em nós, esse olhar que nos perscruta, iniciamos um percurso por cinco círculos poéticos que nos levarão às profundezas que “Vislumbre” anunciara, todos enunciados no feminino: Sombra, Quimera, Alada, Viajera e Narcisa. Neles, palavra e imagem visual comporão os rastros de um sujeito em movimento e as vozes que nos auxiliarão na travessia ao mais profundo do eu.

No primeiro círculo, uma mulher anuncia sua visão: “vi una luz tal que mi alma tembló”. É Hildegard von Bingen, quem logo se materializa em imagem. Por ela somos acompanhados numa espécie de profissão de fé que se tece diante de nós até a queda-ascenso de “Vislumbre”, quando o sonho começa a ganhar corpo nos títulos dos poemas e Sor Juana Inés de la Cruz, senhora do Primeiro Sonho, nos estende a mão em epígrafe²⁰³. A última voz feminina a compor o coro das epígrafes de Sombra é a de María José Mures, quando os títulos caminham do sonho ao esvaziamento e ao esquecimento. É do destecer da memória feminina que a criação começa a dar espaço a uma agonia masculina: um cão *semihundido* de Goya, um Dante no inferno, um Rimbaud só. Uma figura à entrada da Catedral de Notre Dame aporta o último resquício de feminino desse círculo, enquanto outra, *semihundida* como o cão de Goya, mas esta pintada por Bosch, é pega desprevenida com um livro nas mãos.

À entrada do segundo círculo nos aguardam Fernando Pessoa e Alejandra Pizarnik. É de vazio que eles nos falam, e também de amor. O recorte aimesiano da obra de Bosch novamente nos coloca diante de um olhar perscrutador e animalesco: no canto superior esquerdo da imagem, uma coruja, abraçada por um homem que nos encara, crava os olhos

²⁰³ Iniciando o poema “Pristino sueño”, diz Sor Juana: “El sueño todo, en fin, lo poseía: / Todo, en fin, el silencio lo ocupaba”. O excerto é extraído da obra *Primero sueño*, que não por acaso encerra o percurso “onírico” dos títulos que compõem a primeira parte do livro (“Sueño que leo”, “Sueño con puerta”, “Pristino sueño”): outro ciclo.

negros em nossas pupilas. À sombra de uma paisagem luminosa, a ave nos convoca: aonde quer que desejemos ir, voltamos a ela e, em seguida, ao homem que finge abraçá-la – mas mais parece exibi-la, com os braços abertos em torno do animal de proporções dantescas. Enquanto isso, na parte mais luminosa do recorte, destaca-se um casal dentro de uma bolha cheia de nervuras que a assemelham a um globo ocular. O conjunto de que fazem parte remonta à estrutura de um útero representado de cabeça para baixo: visto sob essa perspectiva, o casal está alojado no que corresponderia ao ovário, glândula feminina por natureza, representativa da biológica potencialidade fértil da mulher. Entretanto, aí se instala uma dissonância: em seu espaço de potência, a figura feminina parece esvaziada de sentido, indiferente ao homem que se volta para ela e a abraça. Com o braço direito apoiado na perna do outro, ela recebe inerte a mão que lhe toca o ventre; não olha nos olhos de quem a toca, sequer nos olha a nós, que os contemplamos. Enquanto isso, cabeças humanas nos dirigem para fora do quadro – para a próxima página? – ou para, novamente, a coruja que parece tudo saber: aquilo que não desvendamos ainda do fragmento, aquilo que não encaramos ainda dentro de nós mesmos. Um outro olhar nos observa, no canto esquerdo do quadro: o de um outro animal – talvez um ganso? – que sobrevoa a cena e parece ir conosco para as páginas que virão.



Fragmento de *El jardín de las delicias*, Hieronymus Bosch

Figura 7 – Fragmento de *O jardim das delícias*, de Bosch, que figura à entrada de Quimera²⁰⁴

²⁰⁴ BOLAÑOS, Aimée G, op. cit., p. 33.

Enquanto Bosch, Pessoa e Pizarnik parecem antecipar o que nos espera no segundo círculo, as palavras de Ibn Arabí com eles contrastam: falam-nos de espelhos, de reflexo, de presença. Mas Arabí logo se vê suplantado pela presença ausente da Quimera, este animal mitológico que existe na não-existência, presentificada em diferentes representações: em uma escultura de Arezzo, em algumas palavras de Boris Cyrulnik, na inscrição pictórica em um prato grego antigo. Entre todas elas, um lamento: Sophia de Mello Breyner Andresen instaura em epígrafe um sujeito amante a quem nada resta.

O terceiro círculo é breve e brinca com o título que carrega: à velocidade esperada das asas de Alada, contrapõe-se um constante parar contemplativo. Blake, antes que se inicie o percurso poético, anuncia: “La eternidad está enamorada / de las creaciones del tiempo”. Representativo de uma *flanêrie* pelo Museu do Louvre, mais especificamente pelas salas grega e egípcia, o círculo alado estabelece um passeio pelo tempo, rompe as barreiras da História e do espaço: cada poema conta com uma fotografia especular, uma marca do tempo que nos chega pelo olhar estabelecido por um outro durante seu voo. Nesse jogo entre eterno e efêmero, falam Juan Eduardo Cirlot e José Lezama Lima, em falas repletas de oposição: a calma absoluta que convive com a fúria amorosa, as asas de salvação de um mundo inexistente. Eros, Psiquê e Ísis se colocam diante de nós, convocando-nos a um além da página. Mas eles não estão sós: outras diversas figuras aladas, anônimas, resistem às violências do tempo e nos oferecem um instante de eternidade. O fazer de um passado distante a reverberar em nós por meio de uma fotografia pessoal: o entrecruzar dos tempos a brincar conosco uma bailia.

O quarto círculo é ainda mais exíguo que o anterior: nos brinda com cinco poemas breves, frutos de um diálogo estabelecido entre palavra e imagem a partir de uma visita à sala de mapas dos museus vaticanos. Pizarnik retorna, a falar de memórias e de ilha; Kavafis nos traz também espaço, mito e movimento. Se Alada brinca com o tempo, Viajera dialoga com o espaço e com as cartografias.

Por fim, o quinto círculo aporta, desde seu título, o mergulho entranhamento de que falávamos no começo, transfigurador de identidades: Narcisa. Enunciado no feminino, como todos os outros títulos anteriores, o círculo carrega consigo a imagem do espelho, afinal. A reflexão sobre si vem também nas epígrafes. Emily Dickinson, traduzida, questiona quem somos nós, os leitores – seremos nós também como ela? –, e Cecília, na língua materna, é imperativa: sê sempre mudança. Empreendendo o final do mergulho, nós, leitores, nos deparamos com um sem fim de referências: Lezama Lima, Maya Islas, Ivonne Sánchez Barea,

Luis de Góngora, Marguerite Porete e até o Apocalipse nos acenam palavras junto a esse eu feminino que se interroga diante dos duplos que tece pela palavra. Bosch retorna com suas imagens, agora com ares de revelação, ampliando horizontes.

Mas falávamos de iniciar o percurso. Voltemos ao começo.

Dante encontra Beatriz

Sonho com um jovem Dante universitário navegando a esmo: ele não sabe o que busca, tem muitas sendas por seguir e não é dos tipos mais decididos. A esperança, essa tal resiliente, já lhe escapa um pouco pelas mãos. Mas ele busca, ainda que não saiba o que busca. No trajeto, conquista o apoio de alguns mentores, mas não conta com Virgílio: sua habilidade ulisseica para os argumentos chama a atenção da tribuna de Xangô, que deseja analisar enunciações. Dante então percorre os círculos do verbo-instrumento junto ao orixá e concretiza alguns feitos, mas falta-lhe algo ainda a buscar. A palavra-instrumento lhe constitui como sujeito e lhe agrada enquanto domínio, mas carece de encanto. Xangô percebe-lhe a desmotivação, cogita recomendá-lo a outro tutor. Dante agradece o auxílio e o nega: precisa trilhar sozinho o seu percurso.

A previsão de Xangô não tarda a se concretizar, e um Dante desiludido encontra um dia a palavra-encanto nas verbalizações de um Narciso. Só que, já dizia Caetano, Narciso não reconhece o que não é espelho, e a necessidade de caminhar a sós do rapaz converte-se em solidão atroz, deriva sem perspectiva.

É Antígona quem, encontrando o estudante em abandono, adota-o e dá-lhe prumo. Reconhecendo a habilidade ulisseica do menino, apresenta-lhe Penélope. Dante recobra o encanto, e com a tecelã estrutura suas viagens: arremata, com auxílio, as velas de sua nau; empreende viagens, traça e retraça destinos. Antígona acompanha-o de longe, um amor quase maternal a guiar o menino com os olhos enquanto ele *chapotea* na fonte até perdê-la de vista.

Um dia, na deriva sem norte, Dante encontra uma caixa. Já a houvera visto algumas vezes e, no entanto, nunca a abrira. Presente de Antígona, era. Observa-a, curioso. Toca-a, desperta-a e então é despertado, também, por ela. A caixa, aberta num feixe de luz que cega de tanta beleza, revela-lhe a palavra-fascínio, em reverberação intangível que nenhuma palavra-instrumento é capaz de explicar.

Na porta do sonho, Dante era eu. Aimée poeta: Beatriz.

O abandono da terra

Dentre os clássicos personagens da literatura ocidental, Dante é, sem sombra de dúvidas, a máscara que melhor veste o leitor aimesiano: guiado pela palavra-fascínio de Beatriz, ele se defronta, no jogo dos espelhos, com a Artemisia contemporânea²⁰⁵ – de quem falávamos há não muito tempo – e seus jogos de *chiaroscuro*. Deixando a aparente superfície das primeiras imagens e transitando no primeiro círculo, somos convidados, antes de tudo, a um mergulho verbal. A epígrafe de von Bingen já causa em nós, logo no começo, a evocação visual interrogante dos fragmentos de Bosch: “Vi uma luz tal que minha alma tremeu”. Primeiro, a percepção visual; depois, diante da luz, a alma *tiembla*, o verbo carregando consigo, pelo estrato sonoro, a obscuridade da *tiniebla*. Assim, o que o som sugere não é, como diria o senso comum, que a luz venha a dissipar a escuridão. Pelo contrário, é graças à irrupção de uma que a outra se materializa. Ressignificar a sombra, como Artemisia fizera na pintura, é o que propõe Aimée com a palavra.

Se, na *Divina Comédia*, Dante ascende das trevas à luz, como em expansão, em *Visiones*, ao revés, o leitor chega ao conhecimento numa espécie de revelação pelo recolhimento, transitando da clara superfície à densa escuridão do eu. Nos dezesseis poemas que compõem Sombra, um movimento de transição da luz à escuridão se evidencia já nos seus títulos. “Revelación”, “Del alma”, “De la belleza” e “Vislumbre” – primeiros quatro poemas do livro – constituem um quarteto feminino²⁰⁶ que remete à luz. Essa luz carrega com ela também um trânsito criativo que vai, aos poucos, estagnando: em “Sueño que leo”, dois verbos se instauram para o protagonismo do eu, enquanto o título seguinte, “Sueño con puerta” se utiliza da ambiguidade como possibilidade e nos deixa em dúvida se o sonho que se materializa diante de nós é nova ação do sujeito ou material já dado, ao qual se agrega a porta, que pode ser abertura ou obstáculo. A chegada do adjetivo escurece as tonalidades dos títulos: de um “prístino” que garante a substantivação de “sueño”, passamos a uma “Roja sombra” – esse embate entre a luminosidade agressiva do vermelho e a existência em segundo plano da sombra

²⁰⁵ Não sei se sou feliz na analogia, e é péssimo que o humorista explique sua própria piada, mas, para evitar confusão na leitura, exponho aqui minha pretensão com Beatriz e com Artemisia: enquanto, com a primeira, me refiro à autora, com a segunda busco referir-me ao sujeito lírico feminino e seus jogos compositivos.

²⁰⁶ Recordo que *vislumbre* é um substantivo feminino, em espanhol, diferindo de gênero do homônimo em português.

– e, então, abre-se espaço para sinais de esvaziamento e de esquecimento (“Vacía” abrindo caminho para “Leteo” e “Desmemoria del día”). O masculino traz com ele um obscurecimento aparentemente negativo, que se explicará mais tarde: o cão (“El perro”) e os infernos (“Del Infierno” e “Otro infierno”) antecipam o limiar do “Umbral”, que nos revelará, por fim, “Juegos de sombra”. A sombra posta como revelação, encerra-se o primeiro ciclo.

O ir e vir

O mergulho cíclico de *Visiones*, bem como essa necessidade pulsante em nós, leitores, de transitarmos por entre os poemas – já que constantemente somos levados a pequenos regressos, durante a leitura também cíclica que o *poemario* propõe – se anuncia em palavra no poema “Revelación”, que abre o volume:

Revelación

¿Quién habla?
¿Por qué hablas?
¿Quién te pidió que hablaras?

El vacío se abrió
oí una voz que dijo
habla.
De la peregrina vocación
del viaje y el amor
imaginarios.
De la frágil vibración
del alma.
Y haz visiones diáfanas
en enigma.
Visiones del tiempo
repartido en eternas
horas fugaces.
Visiones que salvan.

Así junto palabras
mudas
para no despertar
a este mundo.²⁰⁷

Constituído de três estrofes, o poema também realiza seus ciclos: as três perguntas postas na primeira estrofe são respondidas nas seguintes em ordem diferente da inicial, o que

²⁰⁷ BOLAÑOS, Aimée, op. cit., p. 11.

nos leva, em certa medida, a retornar a elas. Além disso, o jogo estabelecido entre os eus que se instanciam permite que a mesma pergunta receba respostas diferentes: ora quem nos fala é um eu diante de quem o vazio se abriu; ora quem fala é a voz desse mesmo vazio; ora somos nós mesmos, os leitores, quem perguntamos, atualizando na leitura a palavra inscrita²⁰⁸. O tu a quem se dirige a primeira estrofe é, portanto, também flutuante: à primeira vista, seria ele esse eu que se instaura nas estrofes seguintes, descrevendo o fenômeno da iluminação. Mas por que não o próprio vazio interrogado durante sua aparição? Por que não nós, leitores, convocados ao autoquestionamento diante de perguntas que diretamente nos atingem? Se a palavra define o humano, afinal, o que nos motiva a proferi-la?

As perguntas, que se iniciam no presente, abrem caminho, na segunda estrofe, para a enunciação de um instante mítico: com a abertura do vazio, a instanciação de uma voz cosmogônica. O Verbo no princípio de tudo, a concessão de uma espécie de missão intransitiva: “fala”, diz-se, com ponto final. Com a fala que brota desse vazio, instaura-se um ofício de escrita cujos temas se dão nos versos seguintes. O verbo *hablar* desaparece da escrita, após a sentença, mas se faz recuperar, elipsado, quando os complementos verbais constituem, sozinhos, novas construções frasais. E reverbera suave, ainda, no silêncio intervalar que se estabelece entre os substantivos e seus adjuntos, nas respostas, pelos encadeamentos iniciando versos.

Quando a reverberação do falar parece se esvaír aos poucos, potencializa-a o verbo *hacer*, transformando-a. Ao estabelecer seu falar-fazer, a voz, de certa forma, performa o que enuncia²⁰⁹: institui visões, ao ordenar que o outro o faça. O processo ocorrido anteriormente se estabelece de modo similar: a recuperação elipsada do verbo se dá pela reiteração, agora, do substantivo, e a criação reverbera em sentido nas tensões dissonantes que se colocam entre os adjuntos ou no interior deles mesmos, quando adjetivos aparentemente díspares se harmonizam. O tempo, sobretudo, ganha aí protagonismo: eternidade efêmera, fugacidade perene. Por falar em tempo, o verbo conjugado, inexistente desde a instauração dos imperativos, ressurge, no plural, presente: as visões salvam. A criação salva.

²⁰⁸ Aqui ecoo as discussões de Paul Zumthor sobre a atualização da leitura na performance em *Performance, recepção e leitura* (2004).

²⁰⁹ É Benveniste, em *Problemas de linguística geral II* (1995), quem por primeira vez me fala da irrepetibilidade da enunciação e de sua capacidade performativa. O ato performador de que fala Benveniste – quando o simples fato de enunciar algo o realiza – se concretiza no uso do verbo *hacer*, no poema.

Os encadeamentos, que efetivamente se estabelecem apenas após a primeira elipse do verbo *hablar*, acompanham a potência do verbo: se esvaecem com as reverberações e ganham força ao reunir as forças contrárias que sucedem o verbo *hacer*. A asserção de que as visões salvam vem solitária: letra maiúscula, ponto final. Encerrada a revelação, instaura-se o silêncio gráfico do entre-estrofes. Uma vez terminada a irrupção do sagrado cosmogônico no poema, o sujeito pode retomar a palavra como sua, revelando-nos também sua intenção. Aqui, o silêncio é o que reverbera, na harmonização das dissonâncias: as palavras são mudas para que o mundo não desperte. Os encadeamentos voltam a se derramar, mas agora sem elipses, sem intervalos, sem ocultamentos. A estrofe final se pretende límpida, como se houvesse diáfano possível depois do dizer e do silêncio que o sucede. O verbo *despertar*, negado, joga conosco: dependendo do mundo a que se refere o pronome *este*, a manutenção suscitada pela negação verbal pode ser estagnação ou movimento. Não despertar o mundo pode, afinal, significar a manutenção de uma ordem cômoda ou a tentativa, idealista em alguma medida, de deixar que a criação – esse mundo paralelo – conduza o chamado “mundo do real” – expressão que para nada me agrada – a outras possibilidades. Eu, leitor, particularmente, creio na restauração criadora dessa última possibilidade.

Despir-se

Dos dezesseis poemas de Sombra, apenas dois materializam perguntas explícitas: o primeiro, sobre o qual já falamos, e o décimo segundo, intitulado “El perro”. Dos dezesseis títulos que compõem a primeira seção de *Visiones*, o décimo segundo é o que aponta uma imagem mais concreta, em meio ao sem-fim de abstrações sugeridas pelos outros quinze. No entanto, talvez seja esse, à primeira vista, o título mais enigmático: em meio a sonhos, luzes, sombras e esquecimentos, que faz um cão?

El perro

El perro negro
está solo sin remedio.
¿Sucumbe o sobrevive?
¿Hundiéndose se salva?
Todo el dolor
cabe en su cabeza
que se deshace y hace
en la tela desvaída
del universo.

No tiene más cuerpo
el perro humano
solo ojos solitarios.

Su forma es una agonía
en la que entro
y soy
como en mi casa.²¹⁰

O eu lírico inicia, em terceira pessoa, uma constatação: o cão está só, de uma irremediável solidão. Dessa constatação, dividida conosco, começam as indagações. Primeiro, a oposição da antítese: morte ou sobrevivência? Depois, a possibilidade de que uma coisa seja a outra, a sobrevivência significando a morte, e a morte, uma salvação. Não como afirmação, que a suspensão do animal parece impossibilitar certezas, mas como questionamento, como abertura a outras alternativas semânticas para as palavras.

A dor que sente o cão é solidez a martelar no efêmero: instala-se-lhe em uma cabeça que nunca pode ser, mas sempre está – compõe-se, descompõe-se e recompõe-se constantemente. Na expressão do doloroso inexprimível, as palavras vêm tecer, com a ideia, uma tentativa: os sons, em “Todo el dolor”, repisam a estrutura da dor, os fonemas organizando-se para que a nomeação do sentir se potencialize, o arranjo de cada um armando também a sua representação sonora lancinante. Enquanto as sílabas se colocam cíclicas e especulares em tonicidade, as consoantes transitam da oclusão surda à liquidez. Os dois versos seguintes, em termos sonoros, também realizam o fazer e desfazer, de que falam, estruturando uma cabeça que se forma desde antes da palavra anunciada, graças à antecipação fonética dos vocábulos que a antecedem, e um conseqüente desmanchar-se expresso pela anteposição do verbo *hacer* com prefixo e a posterior retirada deste último. Aqui, outra tensão: enquanto os sons caminham para o desfazimento, a palavra aponta restauração. Restauração ilusória: os versos seguintes anunciam um mundo que esvaece. Assim, como ele, também o cão, que já não tem mais corpo. Despido de sua materialidade, o animal ganha um novo adjetivo: é humano. O que o qualifica como tal? Os olhos solitários, único resquício de sua presença e, no entanto, mais potente do que tudo o que dela antes houvera. É nesse instante que se revela a nós, leitores, o enigma do cão: ele divide conosco a sua solidão. Ao finalizar a primeira estrofe, é impossível não regressarmos aos olhos que nos encaram desde o momento em que iniciamos o percurso de *Visiones*: o que divide, conosco, aquela figura? Também a sua solidão? Mais do que isso, os

²¹⁰ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 23.

olhos animais nos convocam a encarar-nos: é diante da nossa própria animalidade que nos colocamos.

A segunda estrofe nomeia o que vivenciamos no silêncio intervalar que se instaura entre seu começo e o final da primeira: a forma do cão é uma agonia na qual nos sentimos em casa. O sujeito lírico apenas aqui deixa suas marcas, a partir do verbo. Os encadeamentos sugeridos pela inexistência de maiúsculas nos versos subsequentes ao primeiro, diferentemente do que ocorria, por vezes, na estrofe anterior, não são absolutamente necessários para que se estabeleça o sentido. Cada verso parece agregar-se para formar, a seu tempo, um todo orgânico: o primeiro verso estabelece significado sozinho, assim como o faz ao articular-se com o segundo e, depois, ao se conectarem os três primeiros, até que a estrofe por inteiro apresente uma nova leitura. Mergulhando nos olhos do cão, o sujeito vai tecendo seu universo, vai fazendo-se casa de si mesmo, instalando-se nessa agonia que acompanha o agregar de cada verso.

Inscrito o ponto final, o leitor se depara com o *Perro semihundido*, de Goya, um *chiaroscuro* difuso, em que a luz pouco ou nada esclarece. Instaura-se, então, o retorno ao poema. Teceremos nós o nosso mergulho, constatando: “El perro negro/está solo sin remedio”...



Figura 8 – Representação do quadro de Goya que figura em *Visiones*²¹¹

Dar o passo

A solidão partilhada do cão de Goya instaura um novo espaço de abertura multidirecional na obra de Aimée: ao mesmo tempo em que nos leva de volta ao começo do livro, aos olhares animais perscrutadores que antecedem o primeiro poema, insere também

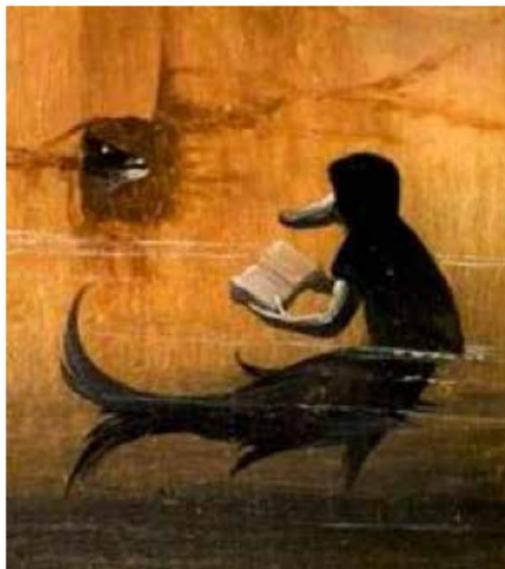
²¹¹ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 24.

por primeira vez o inexprimível do dizer em interação com uma obra de arte que está para além dele. O cão e sua agonia se fortalecem no diálogo entre verbo e visualidade. Não por acaso estamos diante de Goya: seu trabalho com o *chiaroscuro* nos permite aproximá-lo, em certa medida, de Artemisia Gentileschi – aquela que figura em *Las Otras* e que se faz carne no modo compositivo, por vezes, de *Visiones*. O cão e seus olhos solitários também nos fazem acercar-nos de Bosch, cujas bestas não nos deixaram de interrogar com o passar das páginas.

Mas não só a retrocederes nos leva essa instauração: também permite, nos poemas que virão, a incursão de outras formas de arte, o encontro com outros dizeres. Nos poemas que sucedem “El perro” em *Sombra*, Dante e Rimbaud servirão à reflexão do sujeito sobre sua própria solidão. No tocante ao amor, manifesta-se Francesca, a amante de Paolo, sobre quem já falamos aqui: o casal do segundo círculo do Inferno devolvendo o leitor aimesiano a *El libro de Maat*²¹². Por fim, a transfiguração da voz feminina se dá a partir de um olhar sobre uma escultura à entrada da Catedral de Notre-Dame de Paris. Ademais, a própria plasticidade de alguns poemas, como pudemos discutir aqui detalhadamente com “Vislumbre”, insere elementos da pintura – ou da visualidade – como constituidores de uma poética. Nesse sentido, nos deparamos com diferentes linguagens, diferentes espaços e tempos que vão se entrecruzando na escrita de Aimée, compondo em *Sombra* um mergulho possível: o da palavra que vai buscar, em outras formas de dizer, uma tentativa de exprimir o inexprimível.

²¹² Francesca, afinal, era como se intitulava a segunda seção de poemas dessa obra. Como Francesca, Santa Teresa de Ávila, cujas palavras constam em epígrafe em *Visiones*, também dera nome a uma dessas seções – a terceira –, sob o pseudônimo de Senhora da Sétima Morada.

Contemplar



Fragmento de *El jardín de las delicias*, Hieronymus Bosch

Figura 9 – Fragmento de *O jardim das delícias* que encerra a sessão Sombra, em *Visiones*²¹³

Belerofonte encontra a Quimera

Em grande parte das narrativas, teria sido como num relâmpago: de um só golpe, ele vence a morte – que o espreita, e que outros desejam –, matando. Pouco ou nada se diz sobre esse encontro. Sabe-se que ela é pega de surpresa, e que talvez seja atingida por uma lança ou por muitas flechas. Sabe-se que ele, a caminho e por meio da morte, restaura a vida. Sabe-se que foi rápido: num só golpe.

O encontro, sobre o qual efetivamente pouco se sabe, demarca para sempre as duas partes: no imaginário popular, quem é que sabe de seus antecedentes? Quem sabe do porvir de Belerofonte? Quem sabe que seu nome nasce da morte? Uma morte anterior à do animal, que passa a ser também a morte de outros sujeitos: da esposa que lhe é entregue por obrigação, do pai que aposta a filha, daqueles cujos caminhos se encontram com o seu por capricho de um rei. Quem é Belerofonte? Aquele que matou a Quimera. Ponto. Sua existência reside no e por causa do encontro. E talvez nisso ele seja apenas mais um herói mitológico como tantos outros: Perseu, por exemplo, também se apaga no encontro com a Medusa; Teseu, com o Minotauro, resolve seu dilema. Mas, diferentemente de Belerofonte, esses dois heróis vivem na nossa

²¹³ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 31.

memória para depois das mortes das quais são algozes: mesmo o parco conhecedor de mitologias saberá que, com a cabeça decapitada de sua adversária, Perseu vencerá outros inimigos, ou que Teseu abandonará Ariadne à própria sorte em uma ilha qualquer.

O mesmo se passa com a Quimera. Diferentemente de outros monstros que compõem pares herói-bestialidade²¹⁴, como a Medusa, por exemplo, ou como o Minotauro, ela não tem um passado: não há castigo para contar, não há pecado para expiar. Ela também nada tem de humano, à primeira vista, apenas pedaços de animais que se aglomeram. Assim como eles, porém, ela pulsa no nosso imaginar graças ao encontro com o seu algoz. E, no entanto, diferentemente dos outros dois casos, esse encontro é narrado também de um só golpe: uma frase e está morta, a besta.

Imagino então o encontro especular dos dois indesejados. Ele, estrangeiro, à deriva em busca de um lar. Ela, prisioneira, desejando a liberdade da deriva. Em ambos, o peso da morte dos outros. Em ambos, o peso do desejo de que morram. Nos dois, o vazio. Quem é Belerofonte, para além do algoz? Quem é ela, para além da besta? Quem são os dois, para além da iminência da morte?

Dizem que o golpe foi rápido, e que ela sequer teve tempo de encará-lo. Dizem que ele não poderia vencê-la se a encarasse. Mas, diante de um animal com três cabeças, seria isso possível? E se, por um milésimo de segundo, os seus olhares se entrecruzassem? Nesse instante, em que a eternidade suspende o contar do tempo, que terão visto eles enquanto o homem penetrava com a lança (ou com as flechas) as suas carnes? Que terão dito com os olhos essas duas marionetes das circunstâncias? Terão encontrado um no outro o vazio que os habitava mutuamente? Terá ela pedido pela morte²¹⁵? Ou terão ambos, diante do espelho dos olhos, sucumbido, feito um pacto: ele desviando a arma a raspar-lhe a carne, ela enfurecida – mas resignada – a buscar a liberdade de uma utopia.

Nas narrativas mitológicas, em suas inúmeras versões, um vazio habita também esse instante.

²¹⁴ Refiro-me aos pares em oposição, por exemplo, às doze tarefas de Hércules, nas quais os monstros surgem como episódios.

²¹⁵ Falando da Quimera, ecoo a leitura de Borges e sua humanização do Minotauro em “La casa de Asterión”.

A aparente transparência que oculta a escuridão das profundezas

À porta de entrada da segunda seção do livro de Aimée, somos levados, pelo seu título, diretamente à mitologia greco-romana: à Quimera, o monstro assassinado por Belerofonte. Dada a abertura da revelação inicial e a assunção do sonho e da sombra como possibilidade de trânsito, era esperado que nos deparássemos com o mito. Talvez o que não esperemos, enquanto leitores, seja a escolha mítica realizada: a desse monstro à primeira vista sem história. Conjugada com as reflexões de Fernando Pessoa e Alejandra Pizarnik²¹⁶, a palavra nomeada nos leva a imagens de esvaziamento e de esvaecimento de si e do amor²¹⁷. O fragmento de Bosch, na página seguinte, nos confirma: passamos de um eu que mergulha na Letra a um eu que mergulha – mergulha? – no outro.

Os treze títulos dos treze poemas – treze, esse número carregado de simbologia²¹⁸ – que compõem Quimera, diferentemente de boa parte dos poemas anteriores, estão formados por construções compostas, cujos núcleos pressupõem algum tipo de relação: “Sin historia”, por exemplo, instaura uma primeira tensão, dado que o primeiro elemento nega a possibilidade de existência do segundo; *oficio*, essa palavra que carrega consigo alguma formalidade, aparece em três títulos distintos, balizada por uma gradação de caracterizações que vão do divino ao humano (“Oficio de fe”, “Oficio de amor”, “Oficio de tejer”); “Furia feliz” congrega oposições e instaura a possibilidade do paradoxo. De todos, o único título gramaticalmente simples é “Jardín”, termo, no entanto, complexo, que, precedido por “Te me apareces”, nos leva, desde antes da leitura dos poemas propriamente ditos, à antecipação de um aspecto edênico atrelado à chegada da pessoa amada. A imagem do paraíso, sugerida pelos títulos dos poemas e pelo nome da obra de Bosch cujos fragmentos imperam no livro, se vê fortalecida pelo título “Poderes de la imagen”, essa potencialização que surge logo após “Oficio de amor”. Por fim, “Arte de la fuga”, também jogando com o poder da sugestão edênica de “Jardín”, nos remete à expulsão de Adão e Eva e ao fim do idílio de ambos. Da fuga é que se sucede a “Furia feliz” e,

²¹⁶ Dizem as epígrafes de Fernando Pessoa e Alejandra Pizarnik, respectivamente: “Somos ocós não só por dentro, / sendo também por fora, / párias da antecipação e da promessa”, “Haberse muerto en quien se era / y en quien se amaba”.

²¹⁷ Segundo o dicionário eletrônico da *Real Academia Española*, o termo, ademais de referir-se à figura mitológica, remete a “Aquello que se propone a la imaginación como posible y verdadero, no siéndolo”.

²¹⁸ Arcano da Morte, no tarô, o número treze seria, desde a Antiguidade, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 902), símbolo associado ao fim, “evolução fatal em direção à morte”. De acordo com os autores, “esse número corresponderia a um recomeço, com essa nuance pejorativa de que seria antes um refazer do que um renascer de algo”. Estaria, assim, mais atrelado a um esvaziamento do que a uma renovação, o que vem ao encontro da Quimera aimesiana, esse amor que, após inúmeras tentativas de habitação, culmina na morte do amado.

então, uma gradação de “Quimera” – I, II e III – que culmina na “Lamentación por la muerte del Amado”.

Somos devolvidos, então, pela disposição dos poemas, ao cão *semihundido* de Goya: como ele, tudo indica que o sujeito lírico partilha conosco, também, sua solidão amorosa.

Gradiente

Sin historia

A ti llegaré en la sombra
todo será creado
en la casa del amor
con los ritos del placer
interminable.
Mi mano irá a tu encuentro
mi mano de fuego blanco.
Caverna umbría es tu casa.

Juntos encenderemos el fuego.²¹⁹

Com um título que já indicia o aspecto cosmogônico do poema, “Sin historia” reafirma, em sua construção, a constituição de um ponto zero amoroso. Diante do caos que representa o nada, a primeira estrofe, constituída quase que exclusivamente de verbos no futuro do indicativo, anuncia o encontro dos amantes, do qual nascerá, então, o mundo. Esse encontro, no entanto, não se dá a partir do acaso, ou de uma dupla movimentação, mas por meio de um só mover-se, que é o do sujeito lírico. Diante da escuridão, é o eu quem se move em direção ao amado a fim de que, juntos, eles possam iluminar as trevas.

A instauração do mundo, que pressupõe uma espécie de expansão, contrasta com a estrutura do texto, que converge para o íntimo. Estando situados em um “antes do tempo”, deparamo-nos com a instauração primeira do amado: *a ti* institui, como ponto de partida do poema, o ponto de chegada que deseja o sujeito. Todo o mais, entretanto, até a aparição do primeiro ponto final, diz respeito ao eu, que se derrama em certezas de futuro, repleto de luminosidades: *todo será creado – fiat lux!* – na casa do amor, com ritos de prazer interminável. Essa cosmogonia, que tem espaço e modo para ocorrer, na plenitude que o sagrado pressupõe – um sagrado que só contempla a necessidade do eu de preencher um vazio –, essa cosmogonia

²¹⁹ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 34.

encontra um tensionamento na própria manifestação do sinal de pontuação, que contraria o significado do adjetivo. Assim, o verso que carrega a infinitude do sentido morre breve, com um ponto final que encerra os encadeamentos sugeridos pelos versos que o antecederam.

Esse processo de tensão entre a luminosidade do universo em vias de criação e seu iminente desabamento continua se estabelecendo até o fim da estrofe, com o desejo de união do sujeito lírico e a apatia do ente amado. As mãos, duas vezes presentes, podendo estar entrelaçadas, são apenas uma mesma mão a martelar-se presente, indo ao encontro do outro. A mão criadora – daí o fogo branco²²⁰ – está só nessa busca. Nem a possibilidade do encadeamento, sugerida pela ausência da letra maiúscula ao começo do penúltimo verso dessa estrofe, efetivamente se dá:

[...]
Mi mano irá a tu encuentro
mi mano de fuego blanco.
[...]

O encontro com o tu, que o sujeito lírico afirma, desemboca num retorno ao eu, a possibilidade do encadeamento – que poderia muito bem realizar-se com a presença de um vocativo – frustrando-se na repetição da mão que se estenderá. E, diante do fogo branco infinito da criação, novo ponto final: não há expansão possível. O verso final da estrofe é categórico e imperativo: fala de essência, afirmando a escuridão vitoriosa do outro. A imagem da casa, que dantes se iluminava com o amor e os rituais do prazer, transforma-se em caverna escura, a escuridão antecedendo o próprio nomear da casa. Assim, mais um *chiaroscuro* se forma na página aimesiana, numa espécie de transição que implica no escoamento da luz – e dos encadeamentos, e das estruturas frasais que compõem os versos.

Contudo, ainda que a primeira estrofe se encerre com o breu impenetrável do outro – escuridão que não dá espaço ao sonho, pois impede a chegada do eu –, o sujeito lírico mantém a esperança assertiva, abandonando o par eu-tu e instaurando um nós capaz de definitivamente realizar a cosmogonia desejada. *Juntos*, diz, *encenderemos el fuego*: o verbo se mantém no futuro, como predição, e o fogo surge ao final. Não havendo nada para além dele, o ponto final

²²⁰ Na Cabala, o fogo branco está associado, enquanto imagem, a Keter, a “Verdade”. De acordo com Crowley (2011, p. 71), a Cabala, baseada no Zohar, apresenta dois princípios que se complementam: o da Verdade, Keter, e o da Paz e da Sabedoria, Daat. Isso porque a Verdade só pode ser alcançada pelo Conhecimento, conhecimento que precisa ser encontrado, antes de tudo, dentro de nós mesmos, para apenas depois reverberar fora de nós. É por meio da busca do conhecimento de si que chegamos a uma espécie de comunhão com o divino, caminho que, depois de percorrido, não pode mais ser desfeito, já que nos transforma.

aqui encerra uma imagem última: o germe da possibilidade luminosa que, frustrada durante o poema, se vê resistir.

O aparente da superfície

A cosmogonia amorosa iniciada por “Sin historia”, constituída de uma mulher em movimento e um homem imóvel, quase que em uma espécie de *Odisseia*²²¹ ressignificada, se vê reafirmada no poema “Oficio de fe”, cujo sujeito segue em movimento, em busca do corpo amado, divinizado:

Oficio de fe

Voy por senda errática.
Descreída te busco
quiero llegar a tu cuerpo
espiritualmente humano.
Sé que en la sétima morada
me esperas desnudo de mundo
habitado por las aguas.

Amor
es oficio de fe
fin del extravío.
Amado
eres mi casa.²²²

Aqui, explicita-se, por primeira vez em Quimera, o sujeito lírico feminino (“descreída”) e a constância de sua busca. Se, no texto anterior, predominava o tempo futuro como assertivo prenúncio de porvir, agora prevalece o tempo presente, a busca do sujeito amante ocorrendo diante dos nossos olhos. Dirigindo-se outra vez ao amado, a mulher que fala no poema se impõe, transita, deseja e sabe que o outro a espera. Instaura-se certa onisciência por parte daquela que ama, paradoxalmente “descreída” e sabedora de que o homem a aguarda “en la sétima morada”, uma referência direta a Santa Teresa de Ávila e ao amor que triunfa sobre todas as coisas – de novo, também, o poema levando o leitor aimesiano a recomençar, pela memória, seu ciclo de leitura, a referência transportando-nos a *El libro de Maat*.

²²¹ Lembremos que Penélope, enquanto mito, realiza também seus movimentos: realiza trânsitos físicos, até o casamento com Ulisses; tece e destece a mortalha do sogro, adiando o jugo dos pretendentes. É, no entanto, personagem silenciada nas tessituras de Homero, praticamente não fala, aprisionada por séculos ao epônimo de “mulher fiel”. Por esse motivo, tornou-se rica imagem para as mulheres escritoras, quem, reescrevendo Penélope, ressignificaram seu lugar na História. Sobre essas diversas penélopes falei em minha dissertação de mestrado.

²²² BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 35.

Assim, o sujeito ergue, por meio do que sente, um altar ao amado, tido como divinizado, despido de mundo. A participação desse ser sagrado, no entanto, prossegue nula: todas as construções da língua nos permitem presenciar a ação unilateral. O agir e a vontade partem apenas da figura feminina, e a ela estarão associadas todas as expressões de busca e de movimento – “voy”, “senda errática”, “busco”, “quero llegar”, “sé”. Não à toa o poema se intitula “Ofício de fé”: apenas ela pode garantir a perenidade dos afetos, posto que o amado permanece como desejado, não como desejan-te. A ele resta a imobilidade de uma espera que não é sua.

A segunda e última estrofe, formada de versos curtos, acompanha a expectativa de encontrar no outro um porto seguro: se o amor representa o fim do desatino, o amado é, então, a casa pela qual o eu anseia, o ponto final de seu caminhar. O verso, nesse sentido, vai perdendo também sua mobilidade, os verbos migrando das ações e dos desejos para o ser. De tanto buscar, o eu chega a definições, quer estabelecer de uma vez por todas o que é o amor e o que constitui o amado. Em ambos os casos, manifesta-se o desejo de que o outro faça-se casa para a habitação. O segundo verso retoma o título: é de fé que se trata, e a fé prescinde de bases. Apesar de amar, essa mulher demonstra já vestígios de cansaço.

Eco, Layla, Obá, Teresa

No entrecruzamento transcultural das palavras de Aimée, reverberam em mim essas quatro mulheres, marcadas pela entrega. Eco acompanha Narciso até a morte de ambos: ele, habitado pelas águas, se oculta de si mesmo na autocontemplação; ela responde-lhe com as ferramentas que tem até que, nada mais restando-lhe do corpo humano, fique sua voz nas pedras gravada. Layla não pode viver o amor porque, tendo vencido seus obstáculos, é incapaz de vencer à versão de si mesma que habita o amado. Tendo guardada dentro de si uma versão da amada, Machnún já não necessita daquela que lhe despertou os sentires. Vive, então, ensimesmado com sua própria criação.

Obá vem dissimulada pela letra aimesiana: carrega o cuidado das águas de Iemanjá e a revolta partilha com a ventania de Iansã. Diferentemente das outras duas, não figura explícita na materialidade do poema, a letra que nomeia o sagrado feminino iorubá, tão presente no imaginário cubano quanto no brasileiro, essas terras que com a autora trocam abraços. Obá dá

tudo o que tem a Xangô, que pouco ou nada lhe retribui. Entrega-lhe todo o amor devotado que a constitui e, ingênua, cai nas armadilhas de Oxum, em prol do bem-amado *obá*²²³, que a rejeita.

Teresa escreve, questiona, resiste aos demônios humanos que contra ela praguejam em nome de uma dada fé. Carrega consigo o êxtase de um Cristo anunciado, com quem aprende a ver beleza no padecimento. Aprende e professa a comunhão divina como partilha à qual se chega quando o corpo físico se torna, por fim, um invólucro vazio, deixando a alma livre para unir-se a Deus.

Por caminhos diferentes, em todas elas reside a entrega. Diante de todas, instalam-se obstáculos. Mas em todas habita o germe da reinvenção.

O que se esconde sob a superfície

Caverna umbría.

Te busco. Quiero llegar. Fin del extravío. Casa.

Blanco y perdido. Oculto de ti en ti. Las alas arrancadas.

Preso en un instante. Sin respirar el cuerpo. Estremecida alma.

Desierto. La vida procurando. Agonía de ti. Inalcanzable.

Huida. Errática Quimera. Alma deshecha. Se fuga.

Vacío.

Figura monstruosa. El huracán y el fuego.

Identidades foscas. Falta.

Se ha deshecho.

Perdió.

Esencia²²⁴.

²²³ O termo *obá*, em iorubá, além de, como nome próprio, aplicar-se à *iabá* que corta a própria orelha, é, enquanto nome simples, um sinônimo de “rei”.

²²⁴ Eis aqui uma proposta de bricolagem de imagens dos poemas de Aimée em Quimera. Na operação de recorte e recomposição dos versos, a percepção de uma significação que se reúne em torno de um mesmo centro, o estabelecimento de campos semânticos voltados para a ausência, o vazio.

Saltar

Convocado como casa, o amado aparece, mas para sinalizar sua ausência: os poemas que seguem ao “Ofício de fe” aimesiano transitam entre a constatação de que a casa eleita não pode ser habitada e a tentativa vã de, pela ilusão, tecer um mundo edênico no qual as almas de ambos possam gozar da liberdade amorosa.

Em “Te me apareces”, a visão do ente amado confirma sua imobilidade: qualquer possibilidade de movimento e de vida lhe é arrancada. Vislumbrado pelo eu lírico – o título o anuncia –, o outro é descrito a partir de imagens de movimento castrado: ele não tem direção, está preso fora do tempo (onde nada acontece, portanto), as asas lhe foram arrancadas, o corpo não respira. Este, alvo de desejo do eu no poema anterior, torna-se apenas um invólucro morto, transformado em uma alma fragilizada. O amado não é capaz sequer de reconhecer a si mesmo: como Narciso, ele não se reconhece no próprio reflexo.

Ao perceber o amado que se desabita, corpo vazio, alma perdida, o sujeito lírico tenta novamente um movimento em “Jardín”. Diante da tentativa vã de encontrar, no outro, um refúgio, o eu decide despir os corpos para que as almas se encontrem. Ocorre uma dupla transformação no intento do corpo-casa amado: ao utilizar-se da imagem do jardim, o sujeito nos remonta à simbolização idílica do Éden, espaço pelo qual transitarão as almas identificadas e livres, os amores sem sombras. Em oposição ao corpo-casa fechado e talvez claustrofóbico, causa da fuga do ente amado, coloca-se um jardim aberto, sem barreiras, sem limites (nem mesmo o tempo aí habita), onde tudo o que encarcera se dissolve e é abandonado em prol das delícias desse espaço. A figura do “jardín delicioso”, transcrita em verso, remete ainda ao *Jardim das Delícias*, de Hieronimus Bosch, cujos fragmentos estão distribuídos por todo o livro. Entregue aos prazeres, talvez o amado se encontre. Ou, despidos de toda carne, talvez eles encontrem, um no outro, o êxtase prenunciado por Santa Teresa.

Em “Ofício de amor”, o corpo do outro ressurgue uma vez mais como espaço a ser explorado. Ainda que o sujeito lírico busque enfatizar a liberdade feliz do percurso, seus apelos não encontram eco no ser amado, transfigurado em deserto. A busca incessante do sujeito lírico se vê confirmada pelos verbos de movimento: andar, percorrer, atravessar, e procurar são ideias que se presentificam no espaço do poema. O amado, no entanto, em nada modifica sua condição de imobilidade: enquanto espaço, é deserto, vazio inalcançável ao eu por mais que este o busque. Ainda que tangível porque corpo – o que se confirmará no poema seguinte, “Poderes de la imagen” –, o outro é permanente ausência e agonia. Não há reciprocidade, toda ação parte

do eu, como ocorrera já no primeiro poema. O que Quimera vai nos apresentando é, sem cessar, uma busca cujo retorno é vazio.

Mas a esperança, essa resiliente, só abandona a voz feminina no poema “Poderes de la imagen”, no qual, repassando todos os seus esforços, ela enfim dá termo a sua peregrinação amorosa solitária:

Poderes de la imagen

Hablo contigo
a través de nuestros cuerpos
diálogo tangible de almas.
Devueltas a la vida
las palabras restallan.
Ya no escribimos metáforas
ellas nos escriben
y tornan reales.
En el espacio del deseo
existimos más allá
de las frágiles envolturas
temporales.
Juntos creamos la forma
del amor constante
Amado y Amante reunidos
en Uno inagotable.

Imaginaba.²²⁵

Desde a promessa-prenúncio de felicidade que encerra “Sin historia”, é no poema acima que, pela primeira vez, se instaura uma comunhão entre amante e amado através do verbo. A primeira estrofe, que constitui quase que a totalidade do poema, está repleta de verbos no presente e de marcas de um “nós” que se realizam tanto na conjugação verbal quanto em outras categorias de palavras. Efetiva-se o toque, o diálogo, a transcendência do corpo e do tempo que em alguns poemas anteriores se colocava apenas como desejo ou vislumbre do ser amante. Através do corpo e da palavra, amado e amante podem finalmente unir-se e estabelecer o contato de almas que em “Jardín” surgira como possibilidade em terceira pessoa.

A segunda estrofe, entretanto, é arrebatadora: com um único vocábulo, ela acaba com toda a possibilidade de realização amorosa que a primeira pressupunha. O uso do verbo “imaginar”, conjugado no imperfeito, termina de desmoronar as ruínas que vinham se deteriorando pouco a pouco através da imagem impassível do amado imóvel. Quase como que

²²⁵ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 39.

num *insight*, o sujeito lírico finalmente está convencido de que não há possibilidade alguma de sentir-se pleno ao lado daquele que ama, já que seu amor constitui uma entrega solitária.

Diante disso, o eu poético passa então a, em um processo de certa forma terapêutico, admitir a ausência do outro e a, aos poucos, abandoná-lo, concebendo-o como sujeito ausente de si mesmo e, portanto, incapaz de amar. Os títulos restantes são expressivos desse processo: “Oficio de tejer”, “Arte de la fuga”, “Furia feliz”, “Quimera I”, “Quimera II”, “Quimera III”, “Lamentación por la muerte del Amado”. Neles, vai-se elaborando a consciência de que o outro é criação utópica e que a impossibilidade de amá-lo e ser amada por ele advém de uma questão, em certa medida, espacial: não se pode habitar alguém incapaz de habitar-se.

Enfrentar esse primeiro embate com o líquido

Inicia-se um processo inverso de movimentação e estagnação: se, antes, a amante se movia em direção ao amado imóvel, agora é ele quem se move em fuga. As imagens de fuga, então, atravessarão cada novo poema. Em “Oficio de tejer”, começa a elaboração daquilo que “Poderes de la imagen” constatara: não há movimento possível do sujeito lírico que seja capaz de mobilizar no outro algo que não seja a fuga. Mesmo com todas as suas tentativas, o sujeito não alcança impedir que se reproduza o amado como Quimera em fuga. Símbolo de utopia e de irrealização, o monstro mitológico também carrega com ele marcas de confusão, um turbilhão de imagens díspares que se concatenam numa harmonização forçada. Apresentando tantas faces e promessas no exterior, o amado, convocado a ser casa, nada pode aportar desde dentro. O outro constitui-se, assim, como um enigma indecifrável e não desejante. Diante disso, o eu lírico conclui que é impossível a correspondência amorosa porque o amado está, ele mesmo, em ruínas. “Alma deshecha / que sin cesar se fuga”, nos dirão os versos finais de “Arte de la fuga”. A tentativa de habitar o outro, portanto, revela o seu mais íntimo vazio.

Resguardado por duas quimeras, o poema final do segundo círculo nos leva ciclicamente ao primeiro, opondo-se a ele com a expressão de um futuro negado:



Quimera de Arezzo

Cuidado!, "quimérico" no quiere decir "falso", puesto que cada elemento es cierto pese a darse en un animal que no existe. Una quimera es una recomposición de elementos que existen, lo que explica que la quimera no exista en lo real, pero que no obstante levante el vuelo en la presentación de lo real.

Boris Cyrulnik

Lamentación por la muerte del Amado

*Amei-te em verdade e transparência
E nem sequer me resta a tua ausência*
Sophia de Mello Breyner Andresen

No velaré tu vida.
No podré pastar
tus desasosiegos
ni darte las palabras
que en el amor refulgen.
No te prestaré los sueños
del amanecer juntos.
Reposarás inerte
en el desvalido espacio
donde te deshabras.
Dejarás esta memoria
sin invocaciones
sin quebranto.
Ya no habrá más dolor
ni quimera ni milagro.

Te has ido solo
llevando tu propia
ausencia.²²⁶



Quimera. Plato griego

Figura 10 – Fotografia da Quimera de Arezzo, sucedida de descrição do monstro por Boris Cyrulnik

Figura 11 – Fotografia de prato grego com a Quimera nele inscrita,

A Quimera em fuga, forma sob a qual se desvela o amado, vai se corporificando no decorrer de cada poema posposto a “Ofício de tejer”, numa diferenciação gradativa do sujeito lírico, de quem se distancia. Em “Quimera II”, a tentativa vã de habitar o amado ao nele mergulhar se faz evidente: “hacia el fondo de tu falta / descubro la secreta realidad / de mi visión de Quimera”. A escultura de Arezzo é quem corporifica visualmente essa frustração: voltada para a página futura, a figura mitológica, diferentemente dos animais de Bosch ou do cão de Goya, não nos encara. Pelo contrário, foge de nós: enquanto a cabeça de leão se volta para o porvir, a cabra e a serpente desviam-se dos nossos olhos. Enquanto uma nos dá as costas, outra se levanta em diagonal, à espreita. As palavras de Cyrulnik nos afiançam que não nos deixemos enganar com a perspectiva de que tudo se trate de ilusão: a Quimera, como mosaico impossível de díspares realidades, carrega consigo o peso dessas mesmas disparidades, ganha forma e levanta voo na realidade.

Prenunciada pela arte de Arezzo, a “Lamentación por la muerte del Amado” nos coloca ainda diante de Sophia de Mello Breyner Andresen, antes de começar sua enunciação. Na

²²⁶ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 47. As figuras 8 e 9 aparecem, respectivamente, nas páginas 46 e 48 do livro.

criação da poeta portuguesa²²⁷, uma voz, dirigindo-se a um tu que fora amado, contrapõe, perante sua morte, a crença de eternidade que lhe impulsionava o sentimento à efemeridade desse contato que, com o falecimento do outro, nada deixa – nem mesmo a ausência.

A lamentação se estrutura, então, a partir de futuros negados: todos os verbos associados ao sujeito lírico se instanciam sob essa forma. A escolha semântica é evidente: cuidar (velar), poder pastar desassossegos, emprestar sonhos, dar palavras de amor. A partir dessas escolhas lexicais, o sujeito revela sua posição de doação e entrega, seu intento de adentrar o espaço do outro para aí, tendo-o como casa, fazer-se, para ele, lar. Toda a beleza diurna e idílica das construções se vê antecipadamente negada, a certeza da realização que constava em “Sin historia” dando lugar à frustração certa, a impossibilidade do fazer antecipando a imagem do sonho.

Com relação ao amado, a estrutura se dá de modo reverso: os verbos afirmativos vão ao encontro de imagens de abandono. A tensão ocasionada pela articulação da ideia de que o outro repousa sobre um espaço onde se desabita carrega consigo a lógica da morte. O homem, dantes tão amado, vai deixando aos poucos também a página, esmaecendo como uma antiga fotografia. Com o seu fim, nada mais haverá: o eu já não nutre qualquer expectativa com relação a ele. Dor, quimera e milagre surgem como uma gradação potente, na qual se eliminam todas as possibilidades de resolução do amor dantes entregue, da mais evidente à mais sonhadora.

A estrofe final, constituída apenas de dois versos, expressa a realização do apagamento total desse outro, cujo esmaecimento se vê ocorrer gradativamente durante a primeira parte do poema. O verbo, agora inscrito no passado, instaura a partida definitiva do ente não mais amado. Trata-se de uma despedida, enfim. Concluído o percurso, o sujeito lírico se vê novamente diante do vazio. A Quimera, afinal, de fato partilhara algo com Belerofonte.

Na página que segue, uma outra representação da figura se coloca: inscrita num prato grego, ela se volta para trás, para o poema que a antecedeu. Enquanto o leão olha para o que acaba de passar, a cabeça de cabra se volta para a página seguinte. Diferentemente de sua porção felina, que tem o olho rabiscado, o que ocupa o espaço do olho caprino – sempre apenas um olho, estamos diante de um perfil – é uma mancha negra. Redonda e completamente negra. É essa pequena mancha quem nos causará certo desconforto, desconfiados que ficamos de que a

²²⁷ Trata-se do poema “Meditação do Duque de Gandía sobre a morte de Isabel de Portugal”.

Quimera ainda esteja à nossa espreita. Essa mancha, tão pequena quanto infinita, nos penetra as pupilas, como dantes faziam os animais de Bosch.

Alada

Asa é palavra feminina que nos remete quase que diretamente à ideia de liberdade, outra palavra feminina, ao menos no que diz respeito às línguas latinas – português, espanhol, francês e italiano compartilham essa característica. E é lamentável que essas duas palavras não tenham andado ao lado das mulheres, e que um adjetivo como o que propõe Aimée no terceiro círculo de seu livro seja motivo, apenas por estar no feminino, de estranhamento. “Alada” nos faz retomar a questão do título da obra, o adjetivo sugerindo uma eternidade à qual a capa do livro se contrapõe, ao caracterizar a mulher como alguém “con alas”, em lugar de alada. Enquanto a obra nos coloca diante de uma consciência de efemeridade, o terceiro círculo instaura a possibilidade de sonhar a eternidade no instante. A citação de Blake, amorosa, expressa esse flerte entre o perene e o fugaz, movimento que nasce – está inscrito na mesma página – de uma visita às salas egípcia e grega do Museu do Louvre. Assim, enquanto leitores envolvidos em ciclos, nos vemos acompanhando uma mulher que, a partir da consciência da própria solidão, buscara resolvê-la mergulhando no universo de um outro vazio, e agora, abraçando a si mesma, veste suas asas.

Falando de tempo, peço-te permissão para dizer que, tendo antevisto o que nos aguardava no círculo alado, lamentei a falta de alguém cuja presença o nome “Alada” me fizera antecipar: a Vitória de Samotrácia. Tendo presenciado a agonia desse sujeito lírico feminino sob os olhos de quem contemplamos e fomos contemplados por inúmeras figuras, partilhamos da solidão do cão de Goya, mergulhamos no vazio de um amado que nada podia dar como retorno, esperava que a enigmática estátua da deusa da vitória se fizesse presentificar, sobretudo numa visita ao Louvre, com ênfase na arte grega. Afinal – ao menos na minha imaginação – a deusa simbolizaria como ninguém esse voo-mergulho nas asas do tempo que diante de nós se propõe: apesar de ter sido construída por volta de 190 a.C., ela chega a nós apenas em 1863, descoberta por um arqueólogo. Resistindo às intempéries temporais, ela se oferta a Charles Champoiseau fragmentada em 118 pedaços²²⁸, para refazer-se e, vencendo o tempo,

²²⁸ Maiores informações a esse respeito podem ser encontradas em GIGNOUX, Sabine. Au Louvre, la Victoire de Samothrace se refait une beauté. **La Croix**. Paris, 22/01/2013. Disponível em: <<https://www.la-croix.com/>

resplandecer aos nossos olhos. O enigma reside na ausência de seus braços e de sua cabeça, a maior parte deles nunca descoberta²²⁹, motivo pelo qual, mais uma vez, eu esperava encontrá-la: falta-lhe a cabeça, o órgão que, fazendo-se e desfazendo-se no *Perro semihundido*, carregava consigo toda a dor do mundo. A Vitória talvez representasse esse refazer-se, esse olvidar-se da dor e do outro, invólucro vazio.

E agora, contando-te isso, talvez eu me dê conta da razão por que ela aqui não figura. Não é de apagar a dor que se trata.

Liberar-se de parte dos vestígios de pertencimento do antes

Como já dito, “Alada” brinca com a velocidade que a palavra pode sugerir, já que os nove poemas que compõem essa seção dialogam com sete fotografias pessoais que nos impelem à contemplação. Os títulos todos brincam conosco, portam consigo a leveza das asas: “Mujeres con alas”, “Ángeles”, “Variaciones” e “Bailan el tiempo” são exemplares, nesse sentido, pluralidade e movimento. Outros títulos, como “Interpretaciones” e “Almas eróticas”, nos colocam diante de um estar com: sugerem um olhar outro, uma troca. “Isis rosa” e “Eterna” são títulos que portam em si o “fora do tempo” inerente ao mito. “Mulas con alas”, por fim, restaura a harmonização – possível apenas na poesia, diria Glissant – entre leveza e peso, restaurando, pela sugestão, o *chiaroscuro* que fundamenta esse mergulho poético.

Passada a página que institui o começo de “Alada”, nos deparamos não com um poema à entrada do círculo, mas com a primeira fotografia:

[Culture/Actualite/Au-Louvre-la-Victoire-de-Samothrace-se-refait-une-beaute- NG -2013-01-22-902237>](#).

Acesso em 18 abr. 2019.

²²⁹ Em pesquisas arqueológicas posteriores, segundo o site do Museu do Louvre, foram encontradas apenas mais quatro partes da Vitória de Samotrácia, que permitiram aos investigadores recompor parcialmente a mão direita da estátua: em 1875, o polegar e a parte inferior do dedo anular; em 1950, a última falange deste dedo e a palma da mão direita.



Figura 12 – Foto que inaugura "Alada", em *Visiones*²³⁰

Em um *chiaroscuro* improvisado pelo *flash* evidente da fotografia amadora, a figura feminina, com toda sua leveza, contempla, como a quimera que a antecederá, o passado. Olha para as páginas pelas quais já passamos e ergue a mão direita, como que num aceno de despedida. Enquanto seu braço direito e sua cabeça se voltam para trás, o torso e o braço esquerdo buscam o porvir, evidenciando o afastamento²³¹. Dando adeus à Quimera, ela se voltará para o coletivo do qual se percebe integrante:

Mujeres con alas

Ojalá un hilo.
Quién sabe si un hilo.
Siempre un hilo y apenas.
Que nada las ate
en su vuelo.

Nada las sostiene
cuando se arrojan al aire.
Ellas aman el instante
en que son libres
y vuelan.²³²

²³⁰ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 50.

²³¹ Essa composição me leva a evocar *A criação de Adão*, canônico afresco de Michelangelo pintado na primeira metade do século XVI, na Capela Sistina. Nela, a figura divina, embora tenha os braços e a cabeça voltados para o primeiro homem, desloca seu corpo em sentido inverso, corpo acompanhado por inúmeras figuras celestes a se dirigirem em direção oposta à da criatura.

²³² BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 51.

O sujeito lírico fala-nos no plural, observando mulheres aladas. Aparentemente há outras – o confirmaremos no percurso – como a que acabamos de contemplar. É curioso como a transição do peso quimérico à leveza alada se reflete também na forma do poema: se, nas duas primeiras seções, tínhamos poemas que muitas vezes se iniciavam com grandes estrofes e se encerravam com estrofes mínimas, agora nos deparamos com estrofes que se equilibram em extensão. No que diz respeito a esse primeiro texto, a forma visual das estrofes chega a assemelhar-se mesmo a asas. Cada uma contendo cinco versos, elas se apresentam especulares: enquanto o verso de uma estrofe é desejo e incerteza, o da outra é asserção.

O mesmo se dá com os encadeamentos, aqui, que acompanham o voo dessas figuras. Os três primeiros versos repetem a expressão *un hilo*, carregando consigo a potência simbólica do fio²³³, e tecendo, com relação a ele, uma espécie de suspensão: as expressões que o acompanham expressam primeiro desejo, depois hesitação e por fim assertividade. O primeiro encadeamento se dá ao final da primeira estrofe. As mulheres aladas comportam-se, então, como a alma de asas translúcidas de “Del alma”, em Sombra: *Un pie hacia delante / y el outro detenido*, para depois saltarem. A primeira estrofe se encerra com o desejo de liberdade, concretizado na segunda, em que nada pode conter a eternidade do instante de voo dessas mulheres.

Aí, no que toca os encadeamentos, repete-se, primeiro, a estrutura final da estrofe anterior, para que o poema se encerre com a abertura de um duplo encadeamento. Em ambas as estrofes, uma certeza contida nos versos finais: há voo, no tempo presente, isto é, estamos diante desse instante de sonho – que também se opera na libertação do sujeito. Contemplando as figuras que vencem o tempo, a mulher também se liberta, pelo sonho e pela identificação com elas, das amarras do passado.

²³³ O fio – que aos amantes das mitologias é impossível dissociar de Ariadne, a efetiva possibilitadora da vitória de Teseu sobre o Minotauro, abandonada logo depois pelo amado, em uma ilha, ou das moiras, tecelãs do fio da existência – está associado simbolicamente, dizem Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 431) à ligação de “todos os estados da existência entre si, e ao seu Princípio”. Assim, o fio nos suscita imagens indeléveis: vida, morte, porvir, destino.

Aprofundar-se

A contemplação extasiada dessas figuras aladas que se instanciam diante de nós no *chiaroscuro* das fotografias se converte em sonho de amor realizado nos poemas “Interpretaciones” e “Almas eróticas”, como que elaborando o vazio de Quimera e apresentando a possibilidade de um amor que pode vir a ser. Em ambos os textos, a certeza de um amor pleno e pulsante. Em “Almas eróticas”, surge Eros, a figura masculina vestindo as asas, desta vez:

Almas eróticas

Leve todopoderoso
Eros se encarna a sí mismo
y Psique en el sueño imanta.

Sustentados por el aire
con las alas enhiestas
sus cuerpos se entrelazan.

Refulge la fogosa armonía
de las almas corpóreas
y los cuerpos alados.

Almas eróticas de mármol
más vivo que la carne.²³⁴

É interessante notar como as imagens do poema atuam na contramão da lógica racional, harmonizando dissonâncias constantemente: a divindade congrega leveza e potência em encarnação, enquanto a figura humana, feminina, atrai não pelo corpo, mas pelo sonho. Aqui não lidamos mais com a dicotomia amante/amado(a), mas estamos diante de personagens que assumem as duas posições simultaneamente. Esses amados amantes subvertem a razão e se sustentam pelo ar, enquanto os corpos se entrelaçam. A cada verso, a dualidade corpo e alma se dissolve na relação substantivo/adjetivo, a ponto de o amor se expressar por meio de um mármore caloroso, oxímoro que fundamenta a arte como possibilidade de sonho após o mergulho vazio de Quimera.

Em “Almas eróticas”, o sujeito dialoga com a estátua de Canova²³⁵ – que virá na página subsequente. Nesse diálogo, presencia um amor apaixonado, um amante que vem ao encontro

²³⁴ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 60.

²³⁵ Antonio Canova (1757 – 1822) foi um expoente da escultura neoclássica europeia. Nascido em Possagno, na Itália, teve sua vida marcada pelos trânsitos: viveu em Roma, Viena, Paris, e faleceu em Veneza, tendo voltado à terra natal. Começa a ganhar prestígio em 1781, graças à perfeição anatômica de *Teseu e o Minotauro*. Apesar disso, acredito que nenhuma de suas obras seja tão universalmente conhecida como *Eros e Psiquê* ou *Psiquê*

de sua amada, ambos vivendo a plenitude de seu sentimento. A harmonia erótica desse mármore vivo se reflete na forma do poema, composto de estrofes também harmônicas. As três primeiras, compostas cada uma de três versos, carregam consigo a potência simbólica e espiritual do número três, e se compõem de um único bloco de sentido que se derrama em encadeamentos. Começamos, na primeira estrofe, com o movimento de um amante em direção ao outro; acompanhamos o entrelaçamento de seus corpos na segunda e a comunhão fulgurante desses corpos espirituais e espíritos corpóreos que se entre-habitam. Esse amor pulsante se expressa com a beleza do oxímoro final, em um dístico também marcado pelo encadeamento: um só amor pulsando em dois corpos, uma só ideia expressa em dois versos.

Sendo rocha, flutuar



Figura 13 – Eros e Psiquê sob o olhar de uma fotografia inscrita em "Alada"²³⁶

Integrar-se à imensidão

A fusão amorosa de Eros e Psiquê abre espaço para outra manifestação do sagrado: Ísis, a deusa egípcia da magia e do amor, nomeia o poema seguinte. A forma e as imagens do poema

reanimada pelo beijo do Amor, conjunto esculpido entre 1787 e 1793, com riqueza de detalhes que permitem uma efetiva e demorada contemplação em 360°. Nela, somos levados ao beijo amoroso do deus Eros, quem, com suas asas anunciando ascensão, manifesta no mármore o fogo do desejo que tirará Psiquê de sua letargia.

²³⁶ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 61. Trata-se de uma fotografia da escultura *Psiquê reanimada pelo beijo do Amor*, de Antonio Canova, exposta no Museu do Louvre. Ver nota anterior.

acompanham essa atmosfera de fusão: não se fala mais de mulher com asas, mas sim de asas femininas, a deusa metamorfoseando-se nas próprias asas. Essa fusão se manifesta também nas estrofes, já que se retoma uma grande estrofe que antecipa uma estrofe menor, como no começo do *poemario*:

Isis rosa

Es dos alas infinitas
que se despliegan suntuosas
engarzadas en un tallo.
No es más que esas dos alas.
Su rostro a cada vuelta renace.
Sabe que eros y tanatos
son de lo mismo fases.
Madre de fallecidos y vivos
va juntando los pedazos
y cuando agita sus alas
el cuerpo desmembrado
en el amor rehace.

Después de la ilusoria vida
habita la casa real
de la vida verdadera.²³⁷

O renascimento cíclico expresso pelo rosto que dá voltas simboliza também o renascimento dessa mulher que nos fala. Assim como Ísis, que reconhece Eros e Tânatos como facetas do mesmo, o sujeito lírico chega conosco a uma consciência de si e dos ciclos que compõem a existência. Diante da deusa, a mulher reconhece a lição: depois do desmoronamento, vem a reconstrução. Cabe agora olhar para si.

Ísis e Psiquê dialogam

Uma nasceu imortal, a outra ganhou imortalidade com o tempo. Excetuando-se isso, os olhos de uma nos da outra, elas têm mais a partilhar do que suspeitam. Separadas pela geografia, Ísis e Psiquê são peregrinas amantes: ambas realizam suas viagens para recuperar os amados. A primeira, porque necessita fazê-lo para reconstruir o marido feito em pedaços; a segunda,

²³⁷ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 62.

para curar a dilaceração no peito do deus Amor. Em ambas, a perseverança; em ambas, o sentimento fulgurante.

Diferentemente de Obá e Layla e Eco, em quem habita o germe da reinvenção, mas há uma espécie de submissão ao pré-estabelecido, Ísis e Psiquê não se resignam: não só se reinventam como se insurgem contra o que diante delas promete se consolidar. Tecelãs de sua própria história, ambas buscam aquilo por que anseiam. O acaso, para elas, não existe.

Rastros do lá fora

Essas mulheres viajantes, com as quais o sujeito se identifica enquanto compõe as palavras que nos diz, levam-no gradativamente a um encontro consigo mesmo nas malhas do tempo: tendo contemplado o berço da civilização ocidental, reencontrando-se a partir das mulheres aladas com quem se depara em seu mover-se pelo Louvre, passa então a perceber-se também nos mapas das Grandes Navegações dos museus vaticanos. Dando um salto no tempo histórico, a mulher em movimento – movimento que é físico, mas também de autodescoberta – se autocontempla a partir da deriva e da memória. Esse transitar é breve, posto que enuncia um processo que se inicia desde o começo do *poemario*, essa espécie de “poesia de viagem” na qual se realiza o descobrimento de si. “Viajera” compõe-se, assim, de cinco poemas, em cujos títulos trânsito e memória se articulam: “Al partir”, “A la deriva”, “Arte de viajar”, “Arte de la memoria” e “Tierra firme”.

O quarto círculo de *Visiones de mujer con alas* congrega dois movimentos opostos: enquanto o tempo histórico emerge diante de nossos olhos – afinal partimos da revelação do sagrado de um tempo mítico antes da História à Antiguidade clássica e, agora, às Grandes Navegações –, mergulhamos no tempo pessoal da mulher que nos fala, quem partilha conosco da sua solidão, de seus descaminhos amorosos, de seus sonhos e, neste momento, da saudade de uma terra natal que carrega na memória e a quem deve, em certa medida, a sua condição de trânsito²³⁸. Se, em Alada, o sujeito aparentemente se distancia de nós para, servindo-nos como ferramenta, permitir-nos o autoconfronto na contemplação dos avatares alados, em Viajera ele

²³⁸ E é nesse momento que talvez o leitor ressignifique fortemente a construção da Quimera: ao dar-se conta de que a busca por habitar o amado pode ser resultado ou causa de uma solidão que é maior do que ele. Nesse sentido, o estar só se converte, ele também, num mergulho cíclico infinito, partilhado com outros tantos, como o poema “Al partir” sugere: “Y no se está más solo. / Allí están los otros / que eres tú / en el confuso desear / izando velas”. Uma solidão partilhada, portanto, garante – com o perdão do aparente contrassenso – que não estamos sózinhos.

retoma o protagonismo do verbo, falando de si e assumindo a deriva como constituição de si mesmo. Esse encontro da mulher consigo mesma se reflete na página, em poemas cuja forma predominante é a composição de duas estrofes de mesmo tamanho cujos conteúdos se contrapõem, fusão especular dos opostos. Além disso, aqui imagem e palavra partilham da folha em branco, do instante presente, em uma leitura quase que simultânea, já que nos é impossível transitar pelo verbo sem voltar os olhos constantemente ao azul pulsante que circunda um barco à deriva. O poema “A la deriva”, como o próprio título sugere, é expressivo nesse sentido:



Figura 14 – Fragmento de cartografia que figura em "Viajera"²³⁹

A la deriva

Llevada por el viento
perdí las referencias cardinales
mi brújula de mil viajes
hundida en el mar azul cielo.

Ahora a la deriva sé
que mi destino es errar
aunque el destino no existe
y yo no me canso de buscar.²⁴⁰

²³⁹ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 69.

²⁴⁰ Idem.

A imagem que se inscreve na página nos apresenta um sujeito solitário a navegar um barco a remos, na imensidão do oceano. De todos os barcos que figurarão em *Viajera*, apenas este não carregará suas velas içadas, em completa deriva. Acima dele, como que no plano celeste, duas pernas de forma humana – provavelmente pertencentes a algum deus mitológico – o acompanham, e talvez mesmo o guiem. A julgar por sua posição, a divindade planeja conduzi-lo para um lado oposto ao que ele se dirige no instante em que o flagramos. As oposições dicotômicas entre ser humano e ser divino são tensões que se exprimem na obra visual: uma figura no plano baixo, voltando-se para a esquerda; outra no plano alto – saltando mesmo da imagem –, num aparente movimento para a direita. São, no entanto, dissonâncias que se apaziguam, o mastro conectando humanidade e divindade, bem como as cores quase douradas que destacam essas figuras e o barco que as conecta em meio à imensidão marinha em verde e azul.

No plano da palavra, essa oposição conciliada também se faz presente. Na primeira estrofe, os verbos sugerem certa agonia, um sujeito que não tem o controle de seu navegar: o uso da voz passiva, no primeiro verso, bem como o campo semântico formado por palavras como “perdí” e “hundida”, esta última caracterizando uma bússola que se perde no mar, atestam isso. Estamos diante de um vento avassalador, que rompe com todas as certezas do sujeito. O mar se coloca como espelho: é azul-céu. Perdida no mergulho identitário aparentemente infinito dessa bússola afundada, a mulher finalmente se encontra: a segunda estrofe, toda constituída de tempo presente, afiança a aceitação da deriva como modo de tecer a própria vida. O destino então se tece pelas mãos de uma mulher incansável, que não cessa de buscar, mas que também não anseia por chegar a lugar algum. É no processo que ela se constitui, sem pontos finais – esses sinais de pontuação que tanto tecem fronteiras em seus poemas.

Buscando talvez o escape, enfrentar-se



Figura 15 – Fragmento de *O jardim das delícias*, de Bosch, que ocupa a página posterior à instauração de “Narcisa”²⁴¹

Amada

Imagino essa Aimée que se defronta com a própria criação na *myse-en-abîme* especular de sua poesia. A mulher que, mergulhada em memórias, mas aberta ao porvir, cria um avatar de si a quem sopra vida pela palavra. Esse avatar, transfigurado em voz, nos dá a mão e nos convida a com ele peregrinar pelo universo que se vai tecendo diante de nós e conosco. Nós, sem nos darmos conta, criamos também o nosso: e é ele quem, de mãos dadas com a voz aimesiana, realiza a busca identitária. A busca, que perpassa a partilha de uma solidão, não se dá, no entanto a sós: nas solidões partilhadas é que os avatares criados pela autora e os nossos, gerados na leitura, vão se fazendo integrantes de uma comunhão. Vamos acompanhando a irrupção sagrada de uma cosmogonia, vamos tecendo nós também nosso próprio percurso em direção ao mais íntimo de nós, em autoconhecimento.

Enquanto isso, uma Penélope amorosa faz, desfaz e refaz caminhos para que possamos navegar. Lança diante de nós um fragmento de Bosch, uma fotografia pessoal de uma obra de arte, um quadro que nos convoca a nele mergulhar. No navegar já cíclico de cada poema, somos constantemente lançados em jogos de espelhos em que nos identificamos com deuses da

²⁴¹ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 74.

mitologia, com animais solitários, com figuras anônimas a constelarem enigmas. Num mundo tecnológico como o de hoje, um jovem leitor certamente diria que Aimée nos coloca diante de uma galeria de *hiperlinks*; creio que ela, como boa leitora de Borges, nos abre portais a bibliotecas infinitas.

Com o percurso físico aproximando-se do final – o livro precisa, afinal, ter seu fim material –, insurge-se o inevitável: que a identificação com os avatares outros dê lugar ao espelho no qual a voz aimesiana enfrenta a si mesma, sem máscaras. Instaura-se, aí, certa teatralidade, a voz da ficção evidenciando o próprio fazer ficcional enquanto discute sua identidade. Ao final de tudo, que é o real? O leitor que tenha realizado a viagem dificilmente se fará essa pergunta.

Elaborar no entranhamento do líquido a sua própria escuta

As epígrafes que acompanham Narcisa evidenciam a única constância do *poemario*: a da transformação. Olhar-se ao espelho implica transformar-se – assim como o faz o mergulho, conforme refletíamos ao começarmos esta viagem. Assim, o fragmento de Bosch que antecede o primeiro poema deste círculo vem bem a calhar: duas mulheres-peixe se encontram, uma delas segurando a própria cauda, em uma alusão possível aos ciclos que a capa já prenunciara e pelos quais passamos a cada poema que se instaurava durante o percurso identitário. Nos poemas que se seguirão, estaremos constantemente diante de uma voz que se interroga a si mesma, seja interpelando ao duplo que criou ou dele tratando. A vida, ficará claro, se faz enquanto a voz aimesiana tece mundos pela palavra.

Os títulos dos dezoito poemas que compõem esse círculo evidenciam o processo: diferentemente dos círculos anteriores, que, em sua maioria, apresentavam círculos mais ou menos harmônicos, Narcisa congrega movimentos e imagens conflitantes, dando mostras de uma complexa busca. Logo de início, somos apresentados a “Dos figuras”, poema no qual se instaura o duplo aimesiano. A partir dele, os movimentos se iniciam com “Alada viajera”, e “Libresca” e “Araña”, se pode adivinhar mesmo pelo título, se voltarão para a palavra que se faz carne. “Lluvia en abismo”, “Ella me habita” e “Plenitud” propõem a reflexão sobre o eu que se faz casa de si mesmo por intermédio da ficção. Em “Herida lunar”, um duplo movimento: a recuperação da dor sugerida por “Lluvia en abismo”, por um lado, e a contraposição à plenitude que “Áurea” parece recuperar, por outro, os jogos de *chiaroscuro* se estabelecendo na

composição dos títulos que se intercalam. “Partida” e “En el camino” são puro movimento. “Imago”, “Renacida”, “Vuelo” e “Deseo” são renovação. “Sin mí” nos remete ao vazio solitário que nos fizer empreender a viagem. “Narcisa” e “Carpe diem” instanciam o olhar-presente. Encerrado o percurso, um “Epílogo” nos colocará diante das palavras de uma outra figura: Juana Rosa Pita, uma leitora como nós, que tece mundos pela palavra ao se deixar levar por Aimée.

Reencontrar-se

No decorrer dos poemas de Narcisa, chama a atenção a composição de “En el camino”:

En el camino

El verdadero camino es la caída
Marguerite Porete

La partida es regreso.

Desnuda desciendo.
Me deshago de las formas
que me fijaron ausente.
Las memorias verdaderas
recupero en el olvido.
Y la sombra va conmigo.

Al viaje iniciático
me entrego.
Arrojo uno a uno
mis pedazos.
Hacia la otra margen
anonadada camino.

Ya mi alma vive
dentro del amor
libre de mí.
Nada en este mundo
me separa
de lo que amo.

La caída es ascenso.

Prenunciado pela sentença mística de Marguerite Porete²⁴², o poema, composto de cinco estrofes, inicia e termina com monósticos assertivos. O primeiro, remontando à nossa incursão

²⁴² Símbolo de resistência, Marguerite Porete – de quem só se sabe dados sobre seus últimos anos de vida, posto que só restam documentações sobre sua condenação – foi uma mulher que, em plena Idade Média, época em que não era dado às mulheres o acesso à educação formal, escreve um livro em francês – acredita-se que uma das

por “Vislumbre” – que foi efetivamente o texto que nos iniciou em *Visiones de mujer con alas* –, afirma o que o sujeito, lá, pressentira: é de regresso que se trata a partida. O leitor que tenha, como nós, feito seu percurso pelo todo da obra, compreende e antevê o que se constrói diante de seus olhos: o desvelamento do próprio sujeito.

No que toca às três estrofes intermediárias, mantém-se a impressão de certo equilíbrio: cada uma está composta de seis versos, cada sexteto representando um nível no trajeto. O primeiro verso da segunda estrofe congrega as imagens dominantes de todo o poema: o despir-se e o mergulhar. Os versos que se seguem estão repletos de tensões que se articulam: formas que fixam ausências, memórias que se recuperam através do esquecimento. O paradoxo como imagem: o sujeito vai se fazendo enquanto se desfaz. A sombra, que desde o começo do livro ganha corpo, acompanha o sujeito em sua descida.

Na terceira estrofe, efetiva-se o desfazimento da mulher, quem se entrega à viagem enquanto se reduz a nada. Aqui, no bloco de versos que compõe o ponto médio do poema – e, portanto, do percurso dessa descida –, predominam os movimentos que convergem: a viagem, a entrega (um lançar-se), o arremessar, o caminhar. A quarta estrofe, na qual se efetiva a chegada da figura feminina “à outra margem”, já não há mais referência a corpo ou a fragmentos: há apenas uma alma liberta vivendo no amor, e dele inseparável.

É curioso notar que, à medida em que o sujeito vai se despojando de seu corpo, de suas máscaras ou, como ele mesmo diz, das formas que o fixaram ausente, as três estrofes que acompanham seu mergulho vão, também elas, despojando-se de sua composição. Primeiro, vão se encurtando os versos, na transição de uma estrofe a outra: a segunda grande estrofe sendo composta de versos mais curtos que a primeira, a terceira grande estrofe tendo maior predominância de versos menores que a segunda, sobretudo em seu final. Os blocos de sentido que se estruturam, delimitados pelas letras maiúsculas e pelos pontos finais, também vão sendo reduzidos em termos numéricos, mas se expandem em quantidade de versos: primeiro temos quatro, depois três e, ao final, dois blocos gramaticais, estes últimos constituídos de três versos

primeiras obras no idioma –, intitulado *Le miroir des âmes simples et anientis et que seulement demeurent em vouloir et désir d'amour*. Representante de uma ordem mística informal que reunia conceitos teológicos a questões do mundo secular, a ordem das *béguines*, Porete discute uma espécie de sagrado feminino e revela uma concepção de sagrado que destoa um tanto da concepção dominante no período. Por esse motivo, ela tem seu livro queimado em praça pública, em sua presença, pelo bispo de Cambrai, que lhe aplica uma advertência. Ela, ignorando a condenação de seu livro, continua disseminando sua palavra. Por isso, é condenada à fogueira em 1308, como herege. Sua obra foi traduzida para o português por Sílvia Schwartz e publicada pela editora Vozes, em 2008, com o título *O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*.

cada. Em uma analogia formal, podemos dizer que o sentido acompanha a alma que se liberta, enquanto o cerceamento gramatical representa o corpo que se despoja de si mesmo.

A estrofe final, constituída de um só verso, provoca em nós o que anuncia: a queda é ascensão. Chegados ao fim do poema, imediatamente somos levados a subir os olhos em direção ao primeiro, regressando, como ele previra. O ciclo, essa imagem frequente em todo o *poemario*, não só nos impulsiona a voltarmos sobre nós mesmos como também nos faz, pelo trabalho formal e pelas imagens tecidas, regressar constantemente a poemas anteriores, obras anteriores, olhares anteriores sobre a escrita de Aimée.

Reencontrar-se como o feto que aguarda o parto

Durante o percurso de Narcisa, as imagens visuais, que abundavam sobretudo em Alada e Viajera, vão dando lugar à palavra, num círculo em que predominam os poemas e não os recortes imagéticos. Apenas três imagens compõem essa seção. Na primeira, encontram-se as duas mulheres-peixe: uma, mais antropomórfica; outra, como na capa, de forma mais enigmática. A segunda imagem sucede o poema “Sin mí”:

Sin mí

Un demonio menor
me devuelve mi imagen
y se hace espejo.
A él me entrego
adormecida
en la deliciosa visión
de mí sin mí.
Porque a la sombra mía
no temo más en el sueño.²⁴³

Composto de uma única estrofe, o poema instaura curioso espelho: olhando para o demônio, a mulher nele se enxerga. Diferentemente do esperado, a presença demoníaca não lhe assombra, não lhe inquieta. Estamos diante de uma figura serena, que se deleita tranquila com seu lado sombrio. Tendo completado a viagem iniciática que com ela começamos, essa mulher nos diz não mais temer sua sombra, no sonho. A imagem completa, então, na página seguinte, o sentido do poema:

²⁴³ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 90.



Figura 16 – Fragmento de *O jardim das delícias*, de Bosch, que figura na página posterior à do poema "Sin mí"²⁴⁴

Mesmo que dela tenhamos partido ao começar a leitura, regressa a nós a sombra bestial de olhar inquietante. Vista, agora, sob um recorte ampliado, ela vem para revelar o enigma que nos impusemos quando com ela nos defrontamos: trata-se afinal, da sombra da própria figura feminina a nos espreitar. Dantes temido, agora seu abraço é conforto e deleite, talvez o fim do extravio que a mulher tanto desejara ao iniciar sua tentativa de habitar a Quimera. Corpo e sombra se fundem, no espelho monstruoso que diante deles se instala. Resolve-se o conflito dos *chiaroscuros* de Artemísia. Não há mais disputa entre luz e escuridão.

Renascer

Abraçando-se a – ou deixando-se ser abraçada por – sua sombra, a mulher pode enfim ver-se, no mergulho, renascida. A queda é ascensão, ela mesma nos dissera. Os dois poemas finais, “Narcisa” e “Carpe diem”, conjuram esse abraço, agora luminoso. Se cair é ascender, abraçar a sombra é reverberar a luz.

²⁴⁴ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 91.

Narcisa

Miro a la otra ardiendo
en mi pecho-espejo.
Y amo su rostro
que es todo amor
fulgurante
y ciego.²⁴⁵

Convertida em amor – esse sim, a beleza da alma²⁴⁶ – ela pode, então, irradiar o presente. Tendo aprendido com os ciclos do tempo, Aimée – o sujeito se nomeia, enfim – agora deseja viver o dia, sem as amarras do passado, sem as angústias do futuro. Despida de todas as máscaras, de todos os avatares:

Carpe diem

Teresa no existe más.
Sabemos que Layla está muerta.
Queda Aimée amando el día.²⁴⁷

Horizonte

O amor aimesiano, que é o que nos resta ao final do livro, não se encerra em “Carpe diem”. O ciclo dos ciclos, que se iniciara pela instauração de uma imagem, também se encerrará pelo mesmo processo – para poder recomeçar, afinal. Primeiro, a conciliação com a sombra que se opera pela ampliação do recorte visual ganha mais uma expansão; depois, uma carta-epílogo de Juana Rosa Pita nos faz lembrar que nós também realizamos, com o sujeito aimesiano, nossa viagem iniciática – é graças ao leitor, afinal, que a palavra cobra vida; por fim, então, o amor irradia sua luz, devolvendo-nos ao encontro das mulheres-peixe que iniciara o círculo de Narcisa e à mulher sobre o peixe-alado, responsável por nossas primeiras inquietações, nosso primeiro olhar perante a obra. Instaurada a harmonia, podemos regressar ao percurso, renovados.

²⁴⁵ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 92.

²⁴⁶ Expressão que conjuga imagens de dois dos poemas iniciais de *Visiones*, “De la belleza” e “Del alma”, nos quais essas duas abstrações ganham cor e corpo.

²⁴⁷ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 93.



Figura 17 – Fragmento de *O jardim das delícias* posposto ao poema "Carpe diem"²⁴⁸

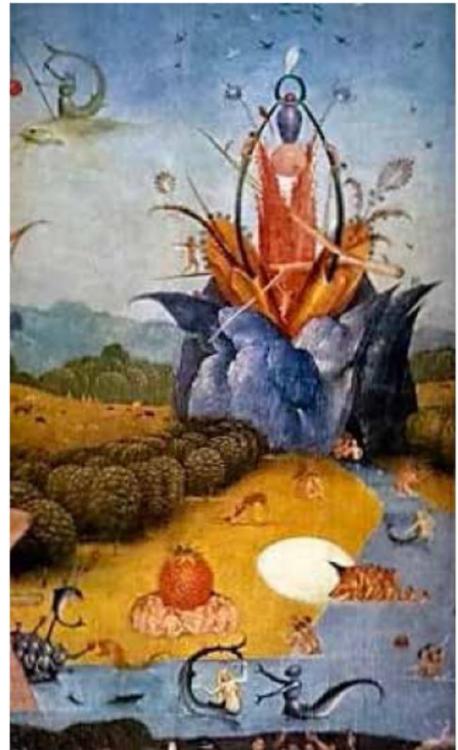


Figura 18 – Fragmento de *O jardim das delícias* que encerra o livro²⁴⁹

²⁴⁸ BOLAÑOS, Aimée G., op. cit., p. 94.

²⁴⁹ Ibid., p. 96.

4 VULCÕES

Mais cette chambre n'est plus la sienne: il éprouve l'impression pénible et inexplicable d'être soudain rejeté de ce lieu où il a toujours pu circuler les yeux fermés; un univers familier qui ne peut plus désormais le protéger et qui se transforme peu à peu à ses yeux en un labyrinthe menaçant²⁵⁰.

(Marie-Célie Agnant)

Despontar

Percebo o movimento de erupção como simetricamente – se é que se pode determinar alguma simetria nesses movimentos – oposto ao mergulho: enquanto este implica um mover-se de fora para dentro, aquele pressupõe um dentro que se expande e extravasa em direção ao exterior. É curioso que a própria noção de erupção não possua um verbo particular que a nomeie, e que a expressão que assume esse papel, na língua portuguesa, se baseie em um vocábulo de sentido, *a priori*, antagônico ao seu: falamos, afinal, de “entrar em erupção”, o substantivo a determinar um estado ao qual se chega.

Etimologicamente, a palavra partilha das mesmas origens de “irrupção”, ambas carregando consigo uma carga significativa de caráter explosivo e repentino. Movem-se, entretanto, graças aos prefixos, em sentidos opostos. Academicamente, o termo se desloca quase que exclusivamente para a área da saúde, tornando-se objeto de estudo de dermatologistas e dentistas. Nos dois casos, trata-se de uma “saída”: a pele que externaliza um incômodo, um dente que deseja ganhar a superfície. Mas, outra vez, não há verbo que sinalize a ação: o substantivo é quem condensa em si mesmo a potência explosiva e movente desse processo. Por vezes, o verbo “aparecer” (e suas variações, como “surgir”) dá as caras, tentando de alguma forma complementar a energia pulsante da erupção; mas, sendo mais débil que ela, muitas e muitas vezes ele também acaba sucumbindo à substantivação. Num intento de suprir essa falta, há quem utilize o neologismo, o verbo “eruptir” ganhando algum – ínfimo – espaço em páginas e dicionários informais na internet.

A beleza da erupção, essa explosão candente que a palavra suscita, não encontra no vocábulo forma de reverberar: o uso da palavra-instrumento, já tão associado às questões

²⁵⁰ Tradução minha: “Mas este quarto não é mais o seu: ele experimenta a impressão dolorosa e inexplicável de ser repentinamente rejeitado por este lugar onde ele sempre pode circular de olhos fechados; um universo familiar que não pode mais, de agora em diante, protegê-lo e que se transforma, pouco a pouco, diante de seus olhos, em um labirinto ameaçador”. A citação é retirada da obra *Alexis d’Haïti*, de Marie-Célie Agnant.

sanitárias, impede-lhe o extravasamento. A possibilidade polissêmica escapa, então, para outro substantivo: vulcão. Diferentemente da erupção, cuja nomeação nos oferece um produto, um processo realizado e já sem vida, o vulcão carrega a latência potencial do extravasamento. Nele, habitam o ocultamento, o mistério, a ameaça, a surpresa, o medo e o encantamento. Ele nomeia a montanha, mas também modela a imaginação, aponta a singularidade de um sujeito, acompanha o voo de uma borboleta²⁵¹. O vulcão é quem possibilita à palavra a explosão.

Em meu percurso de sujeito, o vulcão, desde muito cedo, suscitava dor, indiferença e solidão. Ardia em chamas com o sofrimento de um jovem Ikki de Fênix²⁵² que tentava se refazer de suas próprias cinzas, na primeira infância; depois, com o mundo alfabetizado e o encantamento pela mitologia, acompanhava um deus aleijado, obrigado a se casar com o amor do irmão e a testemunhar a rejeição e a preterição da mãe, do pai e da esposa. Hefesto habitara, com Obaluaiyê, os meus temores ocultos. É no entrecruzamento desse percurso de dores que a leitura de Agnant, também ela carregada de feridas abertas, me fez crer que o vulcão seria uma forma interessante de conceber sua poesia.

Vulcão

Antes de tudo, mover-se. Ainda que exteriormente estagnado, agitar dentro de si o que se oculta no mais profundo do eu. Remexer na densidade do submerso. Experimentar o acúmulo até a exaustão. O despontar da revolta e da indignação. O borbulhar da lava candente a desejar

²⁵¹ Dentre as possibilidades significativas do verbete *vulcão*, o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (meio eletrônico) aponta os sentidos figurados de “abrasamento” como “imaginação ardente”, de “gênio impetuoso” e, por fim, apresenta a possibilidade do vulcão como nomeador de uma espécie de borboleta: “borboleta diurna (*Vanessa atalanta*) da família dos ninfalídeos, com asas marrons, com manchas pretas, alaranjadas e brancas”.

²⁵² Aqui sou transportado às memórias da infância e ao nascimento do meu amor às mitologias: quando criança, por volta dos meus cinco anos, eu assistia, na extinta TV Manchete, ao *anime* japonês *Cavaleiros do Zodíaco*, cujo enredo se centra em torno das aventuras de jovens órfãos que, tendo sido treinados em diferentes lugares da Terra, batalham para proteger Saori Kido, a encarnação da deusa Atena. Com ela, os cavaleiros batalham para proteger o mundo daqueles que o querem destruir – figuras mitológicas que se modificam a cada saga, evidentemente. De acordo com o *anime*, todo guerreiro é guardado por uma constelação, razão pela qual a chegada de uma nova figura à história implicava, sempre, a instauração de um novo mito. Os cinco protagonistas do *anime* são regidos pelas constelações de Pégaso, Cisne, Dragão, Andrômeda e Fênix. O cavaleiro de Fênix, Ikki, encarna a revolta e o autossacrifício: para proteger o irmão caçula, que havia sorteado a Ilha da Rainha da Morte como local de treinamento – local de onde, segundo o *anime*, ninguém retornava –, Ikki vai para lá, onde se consagra como o cavaleiro de Fênix. Para tanto, paga um alto preço: vê Esmeralda, a mulher amada, ser assassinada pelo próprio pai, quem consegue enfim despertar o ódio do cavaleiro e é assassinado, contente com isso, por ele. O início da saga, então, se dá com um Ikki revoltado, odiando a tudo e todos, inclusive ao próprio irmão, sendo obrigado a lidar com seus próprios fantasmas. Esse irmão mais velho e revoltado com as imposições e com seus autossacrifícios, de alguma forma, reverbera em mim ainda hoje. O *anime* pode ser acessado, hoje, em várias de suas temporadas, na plataforma *Netflix*.

liberdade. A solidez da rocha a liquefazer-se. A pressão para que a efervescência ganhe mundo. O calor crescente. O sobreaviso vaporoso. Borbulhante. O escapar silencioso de uma rachadura. Aproximar-se da borda. Testar os limites. Silenciar. E então explodir. O vermelho ígneo a derramar-se brilhante. O escorrer ardente. A surpresa. A fuga. O despontar da ira e da dor. O medo. A devastação que decorre do extravasamento. A liber(t)ação das cinzas. O caos. O frio. A desolação que sucede a extrusão. A reconversão da rocha. A necessidade de recomeçar.

Mover-se

A potência vulcânica da obra agnantiana não se manifesta, segundo a minha percepção, a partir de *Femmes des terres brûlées*. Antes disso, seu primeiro livro de poemas, *Balafres*, já esboçara suas erupções: “Euménides”, por exemplo, é um verdadeiro vulcão – e sobre ele já falamos aqui²⁵³. Esse movimento que parte de dentro para fora, essa extrusão do sujeito em direção a um fora de si estrutura o fazer poético da autora, consolidando-se em seu terceiro *recueil* de poemas.

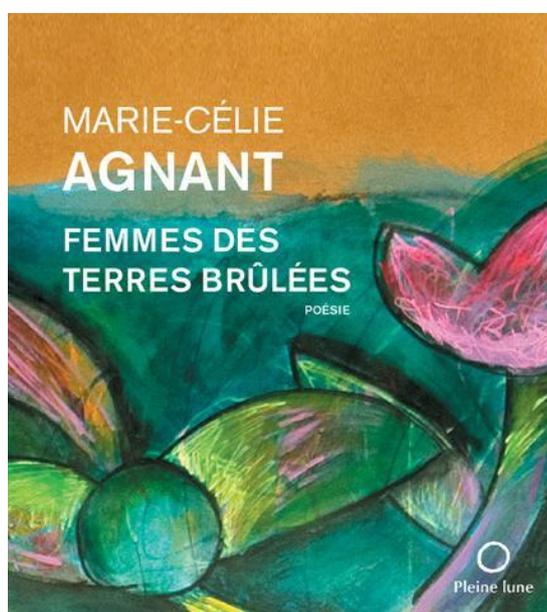


Figura 19 – Capa de *Femmes des terres brûlées*²⁵⁴

²⁵³ Essa discussão se encontra no capítulo 2, “Cosmovisões”, na seção 2.2, “As erupções *plongeantes* de Marie-Célie Agnant”, no texto “Vulcão”.

²⁵⁴ AGNANT, Marie-Célie. *Femmes des terres brûlées*. Montréal: Pleine lune, 2016.

A capa do livro, por si só, é um derramamento: transbordam cores pela página, que em branco contém apenas as letras que nomeiam autora, livro e editora. Destaca-se, no fundo em amarelo queimado, o nome de Marie-Célie Agnant, cujo sobrenome aparece em fonte maior que a do próprio título do livro. Este se coloca logo abaixo da autora, um pouco mais ao centro da página, acompanhado da demarcação de gênero literário (“poésie”), em letras menores. No canto inferior direito, um pequeno círculo estampa o logo e o nome da editora, Pleine Lune. Mas o que efetivamente nos inquieta o olhar é o desenho que se forma sobre as camadas de um verde escuro pincelado detrás das palavras do título. As formas circulares e elípticas, com seus contornos bem demarcados e seus traços contrastantes – que remetem a desenhos com lápis de cor –, delineiam flores a compor, possivelmente, um jardim. O preenchimento “rabiscado” dos vegetais com tons vibrantes – um amarelo claríssimo e um verde neon em meio à escuridão verdejante, um rosa infantil e um suave lilás a encontrarem espaço entre o rosa forte e os vestígios do fundo – atrai-nos a atenção, de modo que não podemos nos furtar ao movimento dos olhos pelo círculo que conforma o centro da flor, no canto esquerdo inferior e pela espécie de meia-tulipa cuja cor pulsa em direção ao miolo do livro, convocando-nos a virar a página.

Assim, o título constitui-se, ele mesmo, no centro de um movimento configurado, em termos visuais, pelas flores da capa e pelo nome de Agnant. A própria composição do título nos impõe um outro movimento, este de tensão: de um lado, o núcleo do sintagma nominal parece harmonizar com a beleza delicada da pintura²⁵⁵; de outro, o adjunto adnominal vem para desmoronar toda delicadeza sugerida superficialmente e nos colocar diante da morte. As mulheres de que tratará o livro pertencem a algum lugar: a terras queimadas, o adjetivo desacomodando qualquer possibilidade de atribuição de sentido que a palavra “terra”, sozinha, poderia nos aportar. Mais do que isso, a palavra ressignifica também toda a composição visual: se a ideia de terras que queimam nos faz, num primeiro momento, pensar no desfazimento da harmonia sugerida pela imagem vegetal, a percepção de que o nome de Agnant, em fonte destacada, se imprime na fronteira entre a solidez de um monótono amarelo queimado e as primeiras pinceladas de um verde cheio de matizes nos sugere a possibilidade de um recomeço após a destruição. É a mover-nos que Agnant nos convoca, portanto.

²⁵⁵ A história da literatura ocidental não nos poupa em exemplos da flor como símbolo do feminino e, sobretudo, do corpo e da genitália da mulher. A história da sociedade patriarcal não cessa de cultivar em nós a imagem da mulher como frágil e delicada, cultivo que vem sendo ressignificado pelos movimentos feministas há pelo menos um século.

Agitar dentro de si o que se oculta

Não há praticamente nada que antecipe nossa chegada aos poemas de Agnant, em *Femmes des terres brûlées*, após passarmos pela capa: para além do título, apenas informações técnicas. Em uma das páginas, o anúncio de que a imagem visual com que nos deparamos anteriormente é de uma tela de Ronald Mevs, o mesmo artista que ilustrara a capa de *Balafres*. Além disso, a certeza de que Mevs se fará presente durante todo o nosso percurso poético, já que, está dito, os poemas de Agnant estão acompanhados pelos seus quadros²⁵⁶ e por um posfácio de Françoise Naudillon.

Num percurso rápido pelas mais de oitenta páginas que compõem o livro, constatamos que apenas oito poemas conformam o volume. O derramamento que encontramos na capa parece, portanto, extravasar-se também pelo verbo: trata-se de poemas com grande extensão, a ocuparem entre quatro e nove páginas, cada. Os títulos transitam, como a tela da capa, entre uma doce ludicidade infantil e harmônica (“Enfance”, “Elles”, “Cantilènes”) e uma tensão dissonante que viaja da ameaça (“Dehors les chiens”) à resistência (“Une guitare dans la nuit”). Não há epígrafes, não há outros fragmentos de obras. Antecedendo cada poema, Mevs nos abrirá as portas²⁵⁷.

Remexer na densidade do submerso

A primeira tela de Mevs abre-nos o caminho para “Enfance”. Primeiro, ela se anuncia em sua totalidade para, logo abaixo, exibir dois fragmentos seus, pertencentes à metade esquerda do quadro. Contemplando o jardim de flores que o quadro sugere, reconhecemos nele o fragmento da capa. É interessante notar, no jardim de Mevs, a ampliação da sensação de transição que a capa já nos trouxera: sobre o fundo em diferentes tons de amarelo queimado, abre-se um panorama verde no qual se delineiam flores de diferentes cores e tipos. Nesse panorama, nos deparamos com flores inicialmente bastante coloridas, em que explodem os contrastes vibrantes, mas, à medida que vamos nos encaminhando da esquerda para a direita,

²⁵⁶ O leitor mais ansioso, como eu, folheando o livro e lendo a pequena ficha sobre os dois artistas ao final da obra, saberá que cinco telas de Mevs construirão sentidos ao lado dos poemas agnantianos.

²⁵⁷ É interessante dizer que o artista nos abre a porta a partir dos olhos de Louiguens Strop, com cujas fotos nos deparamos quando contemplamos Mevs.

vão se sobressaindo mais cores frias do que quentes, o lilás e o azul ocupando o espaço quando, dantes, sobressaltavam aos nossos olhos os tons fortes, o vermelho e o laranja.



Figura 20 – Foto capturada da primeira página de "Enfance", em que figuram fragmentos da obra de Mevs²⁵⁸

Os fragmentos que acompanham essa exposição da tela ampliam o terço inicial e o terço final da primeira metade, instaurando-se entre eles, diante da sequência que os precede, a sensação de uma ausência. Neles, destacam-se os contornos geométricos quase infantis desse “jardim de infância” que se manifesta perante os nossos olhos. A assimetria entre os dois fragmentos delinea, num primeiro instante, uma flor solitária; depois, duas flores que se comunicam, com uma incidência maior de luz sobre elas do que sobre a primeira. Após isso, sabemos, as áreas luminosas da tela, com suas cores claras, irão perder espaço e se tornar mais pontuais.

Ao virar a página, nos deparamos, no plano verbal, com um processo inverso: dividido em três partes cujas fronteiras se demarcam pela presença de três ou quatro asteriscos, o poema instaura, antes de tudo, uma infância partilhada. Culmina, ao final, em um percurso solitário. Em comum com a montagem dos fragmentos, o seu “entre”: uma ausência sentida na imagem, uma infância esvaziada na palavra.

²⁵⁸ AGNANT, op. cit., p.7.

Eis a primeira parte de “Enfance”²⁵⁹:

Rien de plus beau que cette maison
des jours d’avant
dans son jardin le vent
de branche en branche
se promenait
démésure – folie douce
Les cheveux en bataille de la vigne
où les enfants jouaient à se cacher
Les raisins acides
sur nos lèvres
avaient aussi un goût de flammes
le pied de fruit à pain
ses feuilles en éventail
et dans le grand bassin
nos rêves remorqués
par la chevelure
des sirènes

Nos rêves pur-sang ailés
dans ces nuits plus que ténèbres
voyaient défiler des caravanes de mystérieux secrets

Puis l’orage
les arbres bruissaient leur tristesse
le vent n’était plus qu’une effroyable brûlure

Dans cette maison des jours d’avant
je n’avais pas encore appris
à avoir peur de ma propre ombre

Instaura-se, aqui, o tempo da memória: na primeira estrofe, todos os verbos postos no imperfeito, de modo afirmativo, corroboram para a tessitura de uma infância edênica, o jardim concebido como uma espécie de pequeno paraíso. Nele, efetiva-se uma cosmogonia natural, uma mitologia do jardim: num tempo “de antes”, num espaço quase imemorial, o vento, princípio masculino, passeava pelos ramos; a vinha, com seus longos cabelos, convertida em princípio feminino, manifestação da terra-mãe, acolhia as crianças que brincavam sob ela, davam-lhes suas uvas ácidas como alimento. Instituído o Éden, o sujeito pode enfim colocar-se, o possessivo denunciando a sua presença e a sua pertença a uma coletividade: os “nossos lábios”, os “nossos sonhos”.

²⁵⁹ AGNANT, Marie-Célie, op. cit., p. 9-12. Em virtude da grande extensão dos poemas agnantianos, referenciarei sua localização no livro assim que adentrar na discussão do poema, motivo pelo qual não repetirei a referência a cada apresentação de excerto.

A harmonia do paraíso congrega os quatro elementos da natureza: o ar e o fogo, masculinos, como princípios de movimento; a terra e a água, femininas, como continentes. O feminino acolhe e nutre não só as necessidades físicas das crianças, mas também lhes resguarda os sonhos. A função protetora se manifesta nos cabelos, ora da vinha, ora das sereias²⁶⁰, que parecem revelar uma negritude partilhada com o sujeito lírico, os cabelos em batalha e a cabeleira remetendo às ondulações e volumes característicos da ascendência africana. Enquanto o masculino se move pela superfície – é vento que passeia, é chama que se revela no saborear do fruto –, o feminino é potência de transformação, propiciador de movimentos lentos, de duração, de gestação e geração do porvir. O universo do jardim, que se desenha, tem por dimensões a extensão do vegetal: o pé de fruta-pão²⁶¹, conectando céu e terra, oferece à imaginação a verticalidade necessária para se conceber a grandiosidade do espaço edênico, delimitado horizontalmente pelos encontros entre a casa, a vinha e o lago. É graças a essa constituição vegetal que o vento encontra espaço para se deslocar. É, também, graças à nutrição da terra-mãe que uma espécie de chama se acende nos lábios do sujeito lírico e daqueles que partilham com ele do jardim. Como no paraíso bíblico, o fruto aporta a consciência: nessa primeira estrofe, uma consciência de si que se demarca pela aparição primeira de uma marca de subjetividade em *nos lèvres*.

O vento que passeia de ramo em ramo também transita pela constituição sonora da estrofe, em cujos versos ressoam as fricativas labiodentais e as nasais em sílaba tônica. O tempo sem medida da infância se derrama em dezessete versos²⁶² livres e brancos, que contam vez ou outra com rimas internas, com repetições, com reverberações fonéticas e partilhas, por vezes, de radicais que nos levam, enquanto leitores, a reconvocar imagens que se instauraram versos antes. Este é o caso, por exemplo, de *vent* e *éventail*, e de *cheveux* e *chevelure*, palavras cuja similaridade fonética e morfológica nos leva a uma espécie de anáfora da imagem, processo

²⁶⁰ É curioso que, aqui, as sereias sejam tomadas como figuras protetoras, carregando os sonhos das crianças – dentre as quais se encontra o sujeito lírico. Tomadas costumeiramente pelas mitologias como figuras de encantamento, perdição e morte, no poema agnantiano elas se ressignificam.

²⁶¹ É Marie-Célie quem, em conversa durante um jantar, me conta, indagada por mim, sobre a imponência do pé de fruta-pão em sua obra: dizendo que não sou o primeiro a apontar essa coincidência sobre a qual ela nunca havia pensado, a autora revela que, no jardim de sua infância, havia um grande pé de fruta-pão. Além da imponência da imagem, ele carrega consigo a memória de histórias: ela recorda da avó a utilizar-se da fruta-pão para fins diversos, bem como lamenta que tantas pessoas desconheçam a versatilidade do fruto e sua possibilidade quase infinita de uso em receitas culinárias. A fruta-pão representa, então, para ela, creio, uma espécie de alimento infundável. A fruta-pão alimentou, ao menos, uma noite interminável de histórias em sua presença.

²⁶² A título apenas de curiosidade, partilho a coincidência: o número de versos que compõe a estrofe primeira, num apelo às imagens da infância, corresponde à idade em que Agnant, a autora, deixa a terra natal para viver no Canadá.

que não se encerra nesse primeiro bloco de versos, mas que se faz recuperar na relação de sentido que ele estabelece com as estrofes que o sucedem.

A unidade imensa da primeira estrofe não se vê repetir: as três estrofes que complementam a primeira parte são, todas elas, constituídas de três versos. A harmonia edênica instaurada no jardim cosmogônico também se vê quebrada nas estrofes seguintes, que se organizam como que num tríptico. No primeiro quadro, luz e sombra contrapõem-se a partir do contraste estabelecido entre a luminosidade dos sonhos puros e alados e a escuridão das noites de trevas, espaço-tempo dos segredos. Tendo comido o fruto flamejante do jardim, o sujeito lírico e os sonhadores que com ele partilham a infância passam a ter consciência de que fora do onírico espaço vegetal em que brincam há mistérios e segredos ainda não desvendados.

A revelação do que se desconhece se instaura no segundo quadro, em que se estabelece um tom de denúncia: primeiro, a beleza quase inocente – não esqueçamos a acidez das uvas – do espaço da infância se transforma em tempestade; depois, as árvores abandonam sua acolhedora maternidade para bradar sua tristeza e denunciar a violência assustadora de um vento incendiário. Aí, no plano sonoro, estabelece-se também uma transformação, *brûlure* evocando, pela terminação morfo-fonética comum, a *chevelure* da primeira estrofe. Ambas, por partilha fonética ou morfológica, ecoam palavras que as antecedem em suas respectivas estrofes, formando pares de vocábulos que comungam de uma construção de sentidos em movimento, cujo percurso vai da proteção à devastação. A partir da associação entre *cheveux* e *chevelure* e, depois, entre *bruissaient* e *brûlure*, urde-se não só uma expansão significativa no interior dos pares, como também um encadeamento entre a gênese de um jardim edênico e a tempestade apocalíptica advinda do conhecimento daquilo que antes se mantinha enquanto mistério. Se, no poema, *cheveux* e *chevelure* fazem parte de movimentos suaves e estão associados ao zelo pela infância e pelo sonho, *bruissaient* e *brûlure* propagam a denúncia da violência, da dor, do medo – não à toa a fluidez das fricativas do primeiro par dão lugar ao embate entre oclusiva e líquida, no segundo. A harmoniosa relação entre masculino e feminino, na inocência infantil da primeira estrofe, converte-se, então, em desvelamento, a partir da denúncia, de uma relação desigual, na qual o princípio masculino – simbolizado pelo vento – apresenta-se como causa e eco da dor feminina.

O terceiro quadro do tríptico poético, sucedendo a consciência de um mistério e a denúncia, pelo desvelamento, de uma dor infligida, configura o encerramento de uma contemplação do passado e a constatação de sua presença no tempo do agora. O primeiro verso,

arrematando esse ciclo, retoma as primeiras palavras do poema, recupera a casa da infância. Mas a relação entre o sujeito e a casa não se dá mais a partir do imperfeito: no último bloco, o tempo verbal converte-se, em uma única ocorrência, em mais-que-perfeito, distanciando ainda mais o sujeito desse tempo superficialmente edênico. O nós coletivo também se apaga – desaparece desde a estrofe anterior, na verdade, com a instauração da tempestade – dando lugar ao surgimento de um eu solitário, cujo medo alcançou a própria sombra. Nessa extrusão da infância à idade adulta, uma Eva desconfiada de tudo se faz tecer.

Eva

De início, ela não tem nome. É mulher, e isso basta. Vem como item acessório, resposta para a solidão do homem. Partilha com ele de sua inocência, mas não de sua volição. Não pode, como ele, nomear as coisas: sua sina é ser nomeada, a voz passiva apegando-se-lhe à carne. Em meio à harmonia do Éden, ela vale tanto quanto qualquer outro animal subordinado a eles (ao homem, mas a Ele também e antes de tudo). Na cosmogonia do Jardim, aliás, talvez ela tenha sido o último animal.

Chamada tão somente de mulher, porque “do homem foi tirada²⁶³”, ela é conduzida por seu criador aos braços de seu senhor, de cuja matéria foi gerada e a quem somente escuta. Aparentemente, tudo o que lhe chega é de segunda mão: as palavras d’Ele provavelmente lhe tenham sido repassadas por Adão, o único a ter nome de gente. Afinal de contas, um Deus tão ocupado não perderia o seu tempo a repassar instruções já dadas.

Da boca dela, nada nos chega. A não ser quando, questionada pela serpente – outro falo – ela lhe responde. Dos seus lábios e da sua língua não sai mais do que o anúncio de uma proibição e, ainda assim, a essa mulher é dada apenas a possibilidade de reproduzir um discurso direto – pássaro aprisionado, condenado à repetição das palavras de Deus. Por isso a proibição se coloca, em sua boca, como anúncio, não como ciência: a ela não é dado saber, eco que é apenas de outra voz.

Seduzida pela serpente e pela árvore do conhecimento, cujo acesso lhe foi interdito, a mulher age por primeira vez: toma o fruto proibido, prova-o. Está acompanhada do verborrágico Adão, quem curiosamente silencia, nada fazendo para garantir a permanência da

²⁶³ É essa a expressão utilizada por Adão, ao nomear a mulher, no livro do Gênesis.

ordem que lhe foi dada. Cercada pela santíssima e fállica trindade do Éden – a serpente, o homem e a árvore, essa presença da ardileza de Deus –, a mulher, instada pelas palavras e silêncios da criação masculina, faz o que lhe fora ensinado: diante do convite-questionamento e da não-interdição do marido, obedece àquilo que lhe pede a criação divina, à sugestão da serpente, à irresistibilidade do fruto. Sacia assim a sua fome e a sua curiosidade reprimida. Tendo sido criada para a partilha, ela, generosa, comunga com ele da revelação, sacia-lhe o desejo não verbalizado.

E ele, entretanto, na inocência gritante de seu silêncio, recupera a voz com facilidade diante da presença do Outro, diante da interpelação d'Ele. De sua honestidade inquestionável, nada pode sair a não ser a denúncia, uma denúncia não só honesta como generosa, capaz de atribuir à mulher, enfim, voz ativa. Afinal, fora ela quem dera, fizera, decidira, escolhera, comera, repassara, sugerira, ordenara. A ela é dada a possibilidade de se defender apenas em segunda instância, dado que Deus sequer falaria com a extensão de Adão, não tivesse ela se apropriado da ação.

Indagada em segunda instância, punida também em segunda instância. Mas não porque a ordem e a medida do castigo seguissem a ordem e a medida da interpelação divina: Adão é o primeiro a falar, mas o último a ser punido. A serpente, a quem não é dada a possibilidade de defesa, dá-se o primeiro castigo. E, no entanto, apesar de tudo, sua sentença é mais branda do que a da mulher, embora ambas sejam duplamente punidas²⁶⁴. Última a ser ouvida, primeira a conhecer efetivamente a dor: à companheira de Adão caberá a multiplicação do sofrimento na hora do parto, o esmagar eruptivo de seus órgãos até que nasçam seus descendentes, o extravasar do incomensurável através do grito a que ela será submetida múltiplas vezes durante toda sua existência. Mas não só de partos se fará sua existência, marcada também pela submissão exponencial ao marido. Ao homem – àquele que, conhecendo todas as regras, fez-se mudo diante do erro, mas eloquente para a denúncia – caberá o vasto sofrimento do trabalho, essa maldição do solo, que passa a entranhar espinhos e ervas daninhas. Adão, no entanto, pode combatê-los e deles desviar-se; ela nada pode fazer contra a explosão dolorosa que lhe assola internamente a carne. Ele, cansado de arar a terra, conta não só com uma mulher, mas com uma escrava – o silêncio tem suas benesses.

²⁶⁴ Sabendo da argúcia da serpente, Deus a condena, no Gênesis, duas vezes: primeiro, a rastejar eternamente sobre a terra; depois, a ter sua descendência para sempre inimiga da descendência de Eva. À mulher, no entanto, há uma dupla dor imposta, esta sentida na carne: a dor terrível do parto e a submissão ao jugo masculino.

Ambos, contudo, por culpa da mulher, são expulsos do paraíso. Sabendo que ela foi feita para multiplicar-se infinitas vezes, em infinitas dores, Adão, o justo, não admite que essa mulher-mártir se perca no anonimato de sua falta de falo. Nomeia-a, então: a mulher errante passa a chamar-se Eva, “a mãe de todos os viventes”, senhora de uma genealogia amaldiçoada, a primeira a viver na carne a diáspora.

Graças à verborragia generosa de Adão, hoje todos conhecemos a história de Eva e as causas das desigualdades de gênero. A palavra divina, na contemporaneidade, peregrina com força por todo o mundo, o Livro impera sobre tudo o que há. As pessoas contam as histórias de Deus, a peregrinação da humanidade e de sua descendência, a maldição que nos acompanha desde a desobediência de Eva, a morte de seu filho mais puro e o exílio de Caim como punição. Nascemos, como humanidade, do exílio, e a ele fomos constantemente condenados, dizem as Escrituras. E hoje odiamos os imigrantes como se nunca tivéssemos saído do Jardim.

Experienciar o acúmulo

A tempestade instaurada no jardim da infância, na primeira parte do poema, abre uma fissura no espaço-tempo, brecha pela qual somos arremessados do passado edênico da alienação a um aqui-agora que se desvela cruamente diante de nós e conosco:

Loin des attachements magiques de l'enfance
Ici le carrousel
Ici aussi la panoplie perfide des masques
et la faim

Le sable dans la gorge
dociles sous les éboulis
stoïques fermons les yeux
courbons l'échine arrondissons le dos

La rage au ventre parfois
écrasés sans une plainte
léchons nos blessures
pour trouver la force d'en infliger

Le long du chemin poursuivons le chemin
nul moyen de tricher
faut cacher ses larmes
taire les gémissements

Les enfants de l'enfance refusée
de toutes petites carpes

noyées dans un fleuve dément
avec leurs muettes prières
Petites toutes petites carpes
perdues dans le gigantesque manège
d'une rue sordide de Bangkok-Kuala Lumpur
Katmandou-Pokhara-Islamabad-Manille
Brazza-Port-au-Prince-Medellin-Rio
et ici et là-bas

L'enfance confisquée
une énigme inutile
Qu'importe le lieu
Ici là-bas
l'enfance se vend

A segunda parte de “Enfance” se inicia com a demarcação conflituosa de um espaço-tempo atual. A primeira palavra a seguir a fronteira delimitada pelos três asteriscos que dividem uma parte da outra é *loin*, a quem contrapor-se-á um *ici*, nos versos subsequentes. Esses dois demarcadores espaciais situam-nos em uma viagem temporal que contrasta a beleza inocente da infância vivida pelo sujeito no jardim que acabamos de conhecer – apesar daquilo que ele ocultava – e a crueldade de uma infância negada. Tendo abandonado o seu Éden após comer do fruto da árvore do conhecimento, o sujeito se vê diante de um mundo desigual e repleto de dor.

A primeira estrofe antecipa algo que perdurará durante todo o nosso percurso por esse mundo do “aqui”: o embate conflituoso entre o que pulsa dentro do sujeito e o que se lhe impõe desde o exterior. Não há verbos na tessitura desse cenário, as construções nominais articulando, a partir de seus advérbios e adjetivos, as tensões entre o passado e o presente. De forma elíptica, a efemeridade de um estar acompanha a palavra “carrossel”, imagem que se derrama pelas memórias da infância, mas também pelo transitar incessante da vida adulta. À infância que presenciamos anteriormente, associam-se a magia e os afetos, esse componente de plenitude que nos habita desde dentro. Ao presente, esse tempo da efemeridade e da incerteza, associam-se o carrossel, recuperado posteriormente, as máscaras e a fome. As máscaras são, ainda, definidas como “armadura perversa”, as palavras todas corroborando a denúncia de um esvaziamento da subjetividade: se as máscaras e as armaduras protegem contra ameaças exteriores, a fome delata um interior vazio. À magia da entrega de uma plenitude vivida em ingenuidade, sucede-se, então, o engano de se guardar o invólucro vazio de uma existência.

Nas três estrofes seguintes, impõe-se a austeridade, ecoando o medo que finalizara a primeira parte do poema. Essa severidade, no entanto, se manifesta sub-repticiamente, deixando-se entrever pela conjugação verbal em modo imperativo. Enquanto imagens de incômodo são tecidas no interior do sujeito – a areia na garganta, a raiva no ventre –, o imperativo conjugado em primeira pessoa do plural convoca-nos à submissão, tramando a conformação de sujeitos esvaziados, como o antecipara a estrofe anterior. Os adjetivos, nesse sentido, vêm a serviço dessa desumanização: dóceis, estoicos, esmagados sem queixa. Os imperativos vão ao encontro do esculpir das máscaras, destituindo-nos²⁶⁵ de qualquer humanidade, retirando-nos a possibilidade de percepção das coisas: é preciso fechar os olhos, curvar-se – por duas vezes, no mesmo verso, o sujeito lírico nos dirá isso – e lambe as próprias feridas, como animais, para podermos também infligi-las²⁶⁶. Qualquer manifestação exterior de uma existência deve ser calada: estão proibidas as lágrimas, estão impedidos os gemidos. Aqui, abandona-se a conjugação no modo imperativo em prol da tessitura de uma ideia de necessidade, a construção impessoal demarcando o esvaziamento como forma de sobrevivência. A ideia de encadeamento, sugerida pela quase inexistência de maiúsculas iniciando alguns versos, se vê quebrada, muitas vezes, no plano da enunciação: com pouca exceção, cada verso se fecha sobre si mesmo, mônada solitária. Ao final da quarta estrofe, quando há a possibilidade do *enjambement*, ela se faz pela recuperação elíptica, no plano da significação, de estruturas dantes já dadas. Aqui, o encadeamento é então evocado pelo que se silencia, não pelo que se diz.

Opondo-se à estoicidade defendida pelos versos que a antecedem, a quinta estrofe abre os olhos para o mundo e se derrama num olhar à infância violada. A possibilidade de um eu, que dantes se inseria no imperativo de um nós, se apaga em detrimento da terceira pessoa: calada toda possibilidade de manifestação interior, o eu se abandona a observar o outro, deixando suas marcas – essa subjetividade proibida – no uso abundante dos adjetivos. As crianças que não tiveram a possibilidade de viver a infância são metamorfoseadas em carpas, o peixe que se alimenta de tudo o que encontra pela frente, inclusive dos detritos deixados por outros. A imagem da fome, que encerra a primeira estrofe da segunda parte, é dor multiplicada

²⁶⁵ Falo em nós compreendendo que, no plano do discurso, o uso do imperativo em primeira pessoa do plural acaba por envolver também a nós, leitores, no plano da enunciação, fazendo-nos, ao adentrarmos o poema, acompanhar e sofrer também a metamorfose dessa coletividade que aí se instancia. Ecoamos, de novo, as palavras de Zumthor (2005).

²⁶⁶ Recordo aqui Frantz Fanon e *Os condenados da terra* (1968), obra em que o autor martiniquenho discute a violência dos processos de colonização e aponta, também, a tendência do colonizado a desejar assumir o posto de seu colonizador. Ao invés de lutar para modificar o sistema, o colonizado, não concebendo outra forma de governo, deseja muitas vezes apenas encarnar a figura do colonizador.

diante da presença dessas crianças, que nos fazem recordar o jardim edênico a guardar infantes cuja única fome era a do sonho. Sem voz, os pequenos estão perdidos e mergulhados no caos, somando-se à sua turbidez, como as carpas o fazem nas águas. O mundo é qualificado pelo sujeito lírico como rio demente, carrossel gigantesco de uma rua sórdida. O atropelar da infância dessas crianças anônimas se materializa não só pelas imagens de movimento que suscitam o rio e o carrossel gigantesco, mas pelos encadeamentos consecutivos que se estabelecem nessa estrofe: diferentemente da anterior, aqui não há não-ditos, a denúncia se faz explosiva e veloz – as pequenas fendas de antes se expandindo incontroláveis. O turbilhão do mundo potencializa a insignificância desses sujeitos cujos direitos – mesmo o direito à existência – lhes são negados.

No desvelamento da inocência perdida, a sordidez do capitalismo que não concebe humanidades é denunciada de forma concreta: dez metrópoles asiáticas, africanas e latino-americanas são nomeadas como continentes da infância negada. São berços da morte da infância: terras marcadas pelo trabalho infantil, pela prostituição de jovens, pela escravização e pelo tráfico de crianças²⁶⁷. Terras pelas quais passam milhares de pessoas, moradores e turistas, todos os dias. Pessoas que vestem suas máscaras, fecham os olhos e não veem a morte indigna que assola cotidianamente as ruas pelas quais transitam. Infelizmente, as metrópoles denunciadas são apenas exemplos, como alerta o sujeito lírico ao finalizar a estrofe com *et ici et là-bas*. A estrofe final revela a resignação do eu e a constatação de que o mal denunciado é invencível: a infância é vendida por todo lugar.

Com isso, o poema vai encaminhando a materialização do final de um processo eruptivo: se, na primeira parte, nos deparamos com a vastidão de um jardim edênico que ruma para a ruína, ilusão que se apaga a partir do conhecimento; na segunda, a tensão entre a imposição de uma submissão e o desejo entranhado nos sujeitos leva à extrusão verborrágica da denúncia. Isso se reflete também na forma do poema, que começa com uma grande estrofe de dezessete versos e, à medida em que as tensões advindas da consciência de uma condição vão se formando, passa a constituir tercetos e depois quartetos, acompanhando a evolução dos conflitos. Exausto de calar, o sujeito explode numa denúncia global da violência contra a infância, derramamento verbal que esfria e se transforma em uma pequena estrofe de cinco versos curtos nos quais se evidencia uma triste resignação. A parte final do poema, constituída

²⁶⁷ Todas as cidades apontadas por Marie-Célie Agnant, neste poema, são citadas em reportagens inúmeras, na internet, por trabalho escravo infantil, exploração sexual ou tráfico de crianças.

de uma única estrofe, representará o retorno da rocha magmática à terra, e o frutificar, talvez, de alguma esperança.

Da exaustão

Tandis que l'aïeule égrène ses prophéties
les étoiles se posent sur les lèvres
de la petite fille
celle qui refuse les tutus l'organdi
le marché aux illusions des marionnettistes
À la tombée de la nuit
elle dérobe les masques confondus
les fait voler en éclats au bas des falaises
Comme chaque animal
elle fait confiance à ses antennes
à ses côtés nul corps céleste
nul ange gardien
Elle va dans l'espérance de ses semelles
et dans la lumière de l'instant

Na terceira e última parte do poema, os tempos, diferentemente do que ocorria anteriormente, não se distanciam, mas andam lado a lado. A noção de simultaneidade proposta por *tandis que* articula e harmoniza passado e presente, que enfim se encontram. Qualquer vestígio de subjetividade se apaga, por aqui: não há eu ou nós que nos permita entrever as marcas do sujeito lírico. A simultaneidade, assim, se materializa a partir de duas personagens: a *aïeule*, avó, e a *petite fille*, expressão que no plano sonoro evoca a ideia da neta, mas que, sem a inscrição do hífen, constitui apenas uma jovem adolescente. Quando a avó, essa figura cara à cultura haitiana, desfia o rosário de suas profecias, antevendo futuros, as estrelas se põem nos lábios da menina. A metáfora da morte cala ambas as figuras – que, afinal de contas, eram faces do mesmo sujeito –, e a avó, agora invólucro vazio, dá lugar à jovem idealista que recusa toda imposição. As imagens dos marionetistas e seu mercado de ilusões²⁶⁸, bem como das peças de vestuário associadas ao *ballet*, vêm ao encontro de uma outra forma de venda da infância, diferente daquela que se expunha ao final da estrofe anterior. À menina, no entanto, nada disso interessa: desfeita de todas as suas máscaras, desfeita de sua armadura, a mulher constata, no

²⁶⁸ *Marché aux illusions: la méprise du multiculturalisme* é o título da tradução, para o francês, de uma obra de Neil Bissoondath, escritor de origem trinidadense radicado no Québec. Nela, o autor discute as políticas do multiculturalismo no Canadá, passando por temas como imigração, identidade, integração e racismo. Escrita originalmente em inglês, a obra, publicada em 1994 e traduzida em 1995, suscitou bastante polêmica no país. A tradução francófona é obra de Jean Papineau.

limiar último da vida, a certeza de sua solidão. Não há mito que se materialize para acompanhá-la ou para guiá-la. Apenas os próprios passos poderão conduzi-la aonde quer que seja. Às imagens de desfazimento, sucede-se uma abertura luminosa, inaugura-se o instante como eternidade. Eva, tendo partilhado dos suplícios de sua inalienação, parece ter provado, com a morte, da árvore da vida. Está liberta: já não há falo que a subjogue.

O despontar da revolta e da indignação

A solidão feminina apontada na parte final de “Enfance” se faz presente também em “Elles”, como denúncia. Assim como no primeiro poema, instaura-se, aqui, uma espécie de cosmogonia. Tece-se, entretanto, uma criação diferente: não há mais um jardim edênico perdido na lembrança de um passado, mas a arquitetura de um muro opressor que se alimenta e é erguido por seus oprimidos. Os fragmentos de Mevs que acompanham esse segundo texto pertencem à mesma tela que precedera “Enfance”:



Figura 21 – Floto capturada da primeira página de “Elles”, em que figuram fragmentos da obra de Mevs²⁶⁹

Aqui, os dois terços finais da segunda metade da tela se fazem presentificar, separados apenas por um recorte que aparta a última flor luminosa dos vegetais escurecidos que a sucedem. Na fronteira entre os recortes, é possível perceber duas formas a se dividirem e a partilharem de ambos os espaços: para além do pequeno pedaço de folha que se despede de uma espécie de tulipa, uma cobra se camufla entre a vegetação, quase imperceptível. Trilhando o Éden, nos aproximamos da árvore do conhecimento do bem e do mal, aparentemente. Explica-se, assim, o fim do nosso percurso pelo jardim infantil.

²⁶⁹ AGNANT, op. cit., p. 13.

Aberto o portal, nos deparamos, pela palavra, com a nova cosmogonia. O poema, composto de quinze estrofes, tece a construção de uma espécie de muralha – construção que se inicia com o advento de uma presença feminina:

À croire que la nuit de leur venue au monde
elles avaient reçu le matériau rocheux
pétri
irréremédiablement façonné

À croire que fées et sorcières
accourant
leur avaient fourni le bois pour les poteaux
le ciment
les soufflets exhalant la mort
pour durcir le liant

Avec leurs cris d'encouragement
leurs acclamations assassines
pour assurer
la pérennité des murs²⁷⁰

Diferentemente do discurso mítico padrão, aqui o sujeito lírico estabelece um pacto de crença conosco, “à croire que” anunciando a convenção de um ponto de partida. Não há uma imposição da verdade, mas a consciência da apresentação de uma perspectiva. Nessa construção dos sentidos, a repetição de estruturas e vocábulos é uma escolha que acompanha toda a tessitura do poema: para além da convenção inicial, a retomada constante do pretérito mais-que-perfeito demarca a distância entre o tempo da enunciação e o daquilo que se narra; ademais, o uso frequente do possessivo – por vezes reforçado, no plano sonoro, pela homofonia do pronome complemento –, bem como a repetição do pronome em terceira pessoa do plural, impõe a presença feminina, da qual já falamos.

Junto a ela, vão se erigindo os muros, imagem central do poema, que se constroem não só a partir do que diz o texto, mas também da forma como ele o faz. Os versos curtos, nomeando, nessa primeira parte, as ferramentas e materiais necessários à construção, vão se tornando cada vez menores no decorrer do poema, imprimindo-lhe um ritmo rápido que opera a instalação dessas paredes e, ainda, a passagem veloz do tempo histórico:

Si vite et à peine étonnées
elles avaient vus dressés
infranchissables

²⁷⁰ AGNANT, Marie-Célie, op. cit., p. 15-9.

Invincibles ils perduraient
aveugles
hostiles
hérissés de tessons
défiant le temps

Gracieusement généreusement
on leur avait donné
barres et tiges de métal
pour élever les colonnes
garantes de la rigidité des murs

Au long des années
elles avaient
elles aussi
aidé à la récolte des pierres
au long des siècles
masses de pierres
compactes et brutes
rocs
amas de pierres
cailloux gallets

Vai se desenhando, assim, a construção de uma espécie de fortaleza pelo espaço e pelo tempo. Enquanto todos os verbos relacionados às mulheres são verbos de ação que, de alguma forma, colocam-nas numa posição passiva ou secundária – elas “tinham visto”, “tinham ajudado a”, “lhes haviam dado” –, o único verbo associado aos muros carrega, consigo, protagonismo e permanência: “perdurar”, estabelecendo relações com os adjetivos que o precedem e com a gradação hostil que o sucede e encerra a estrofe, abre espaço para a ironia de uma construção sem fim, na qual essas mulheres não cessam de trabalhar. Quanto mais crescem essas paredes, mais versos se somam à rigidez da fortaleza, na tessitura de um vasto campo semântico que se materializa a partir dos versos-pedra que se sobrepõem, uns aos outros, no erguer-se da estrofe.

O sem-fim do trabalho se materializa não apenas nas repetições de palavras e estruturas, como já apontado – na última estrofe apresentada, por exemplo, *pierres* aparece por três vezes – mas também no espectro sonoro do verso: para além do ritmo, a presença massiva de consoantes oclusivas reforça a solidez agressiva que vai sendo arquitetada em conjunto com gradações, superposição de sinônimos, sequências de imagens de construção.

O borbulhar da lava candente a desejar liberdade

Em meio à crescente consolidação das paredes, vai-se também instaurando uma espécie de consciência da opressão. Se nós, leitores, o vamos percebendo lenta e gradativamente, a partir sobretudo da obscuridade dos adjetivos e da ironia de alguns advérbios, essas mulheres o percebem no próprio trabalho de construção, pelo medo:

Elles avaient vu au travail les plus zélés les plus purs
hommes femmes
vestales orthodoxes
Effrayées par la fureur des conformistes
les flammes des intégristes
elles s'étaient aussi rebellées
contre celles et ceux
qui ne sont
ni ceci ni cela
ne veulent être
ni ceci ni cela
ne savent point
s'ils sont ceci ou cela
mais contribuent au désastre
assidûment
à la manière d'une racaille sournoise

Elle s'étaient parfois ruées contre les murs
s'étaient battues
écorchées
blessées contre le tranchant des pierres

Énormes
monstrueuses pierres
pour les soulever les empiler
elles savaient qu'il fallait les mains de tous
[...]

Dá-se, aí, a primeira explosão: o medo das mulheres, suscitado pelas imagens do furor e das chamas evocadas pelos conservadores, leva-as a uma primeira revolta. Não somente contra o conservadorismo, mas também contra todo aquele pretensamente isento, incapaz de se posicionar e que, ao fazê-lo, contribui com o opressor²⁷¹. Essa flutuação de posicionamento se materializa nas repetições dos pares *celles/ceux* e *ceci/cela*, flutuação que, no ritmo, vai abrindo caminho para a chegada de versos longos, a revolta feminina escorrendo em meio ao choque

²⁷¹ Não estivesse escrito em francês, suspeitaríamos tratar-se do Brasil.

das pedras conservadoras. O uso do termo *racaille*, inclusive, referindo-se a uma “gente desprezível”, que o sujeito qualifica como hipócrita, recupera a etimologia do seixo (*caillou*).

A crueldade da pedra – metonímia dessa sociedade que a mulher ajuda a construir, mas que não a reconhece e que lhe cerceia a liberdade – ganha carne no embate travado entre mulheres e muros, embate desigual do qual apenas elas saem transformadas: machucadas, escarpeladas, feridas. Tendo contribuído com a construção dos muros, as mulheres têm consciência de que apenas com um esforço coletivo elas poderão subverter a fortaleza que as encarcera, impassível.

Já a crueldade do tempo se materializa na mudança de tempo verbal: da décima primeira à décima terceira estrofe, o pretérito mais-que-perfeito desaparece para dar lugar ao *passé composé*, que aproxima mulheres e muros do momento da enunciação. Esse avanço temporal, entretanto, longe de oferecer liberdade, parece consolidar o muro e o cerceamento do feminino:

Figées au bas des murs
en jupons raides et crinolines
momifiées
juchées
sur les amas de pierres et les certitudes
au long des siècles au long des années
courbées
cueilleuses de pierres
elles ont transporté
charrié
avec complaisance
opportunisme et bêtise
se sont attelées à la taille

Glaneuses de pierres
devenues maîtres à leur tour
adroites elles ont appris
boutisses
claveaux voussoirs
Ouvrières émérites
rompues
elles sont oh si habiles
à boulonner poutres chevrons et madriers
pour assurer la pérennité des murs

Elles ont surtout appris
à se détourner des chemins interdits par les murs
des routes bloquées par les pans des murs
des injustices criantes permises par les murs
des blessures profondes causées par les murs
des existences empêchées par les murs

A décima primeira estrofe se inicia com um adjetivo derivado de particípio. O sentido desse adjetivo, bem como daqueles que virão no decorrer da estrofe, vem ao encontro do processo de nominalização do verbo, isto é, transforma a ação verbal em passividade, imobilizando a possibilidade de atuação do sujeito adjetivado. No que toca às mulheres, imagens de submissão e morte se fazem presentificar, a partir das ideias de fixação, de mumificação e de obediência que os particípios suscitam. Às pedras, se associam as certezas e a dureza das vestes – pesadas castradoras de movimento, supõe-se. A única ação possível às mulheres é o transportar das pedras, conjugado, com sinônimos, no *passé composé*. A inversão da sequência anos-séculos, que já aparecera no poema em ordem diferente da de agora, contribui para que pensemos a passagem do tempo: dantes, os anos convertiam-se em séculos; agora, os anos repetem o que, há séculos, vem ocorrendo, a opressão perpetuando-se no longo poema tanto quanto ao longo da História. A estrofe encerra com alguns encadeamentos significativos: ao nomear essas mulheres como “colheitadeiras de pedras”, o sujeito lírico diz que elas carregaram, com a complacência, oportunismo e estupidez. Os encadeamentos que se fazem presentes nos três últimos versos da estrofe nos permitem, aí, duplicar, pela ideia, esse último par de substantivos, ressignificando a carga: oportunismo e estupidez se agarraram a elas, que carregavam pedras com complacência, ou seja, no intento de agradar, de tentar alcançar um espaço, as mulheres foram ainda mais subalternizadas por seus opressores, que as desej(ar)am fixar aos pés dos muros.

Se essa estrofe se dedica à subalternização do feminino, a décima segunda denuncia a hipocrisia e oportunismo sociais, a partir da exaltação irônica das habilidades dessas mulheres. Os versos transformam aquelas que colhem pedras em mestres de obras, o tempo presente se manifestando pontualmente no verbo como que para recuperar um discurso direto no qual se enaltece o trabalho dessas mulheres, o *si* potencializando a ironia de um pérfido discurso. O último verso, no entanto, faz cair a máscara: o enaltecimento serve apenas para a manutenção perene dos muros. Durante o elogio do trabalho, mesmo a sequência de três ferramentas, a cada menção, faz retomar o ritmo das obras. Não há espaço para a mulher para além de sua função mantenedora de uma ordem que a oprime.

Denunciados os oportunismos, revela-se o verdadeiro aprendizado dessas mulheres, o *surtout* potencializando o valor significativo do porvir: é a desviar-se que elas aprendem, mais do que tudo. A estrofe, um sexteto, apresenta, nos seus cinco últimos versos, cinco alternativas de complemento para esse “desviar-se de”, a estrutura da estrofe tecendo, também ela, a possibilidade do desvio. Em todas as respostas, no entanto, a mesma estrutura repetindo-se,

assim como as pedras que construíram, uma após outra, os muros da opressão. Em três dos cinco versos, tentativas de aberturas que se frustram: caminhos interditados, rotas bloqueadas, existências impedidas. Nas outras duas, a mesma tensão, mas em ordem inversa, a partir de castrações que se expandem: feridas profundas, injustiças gritantes. Em todas as alternativas, substantivo e adjetivo se tensionam na configuração de uma perda para as mulheres. Em todas elas, também, o mesmo agente da passiva: os muros, ecoando *ad infinitum*. E, no entanto, apesar da profusão de interdições que ocupam quase toda a estrofe, um único verbo – desviar-se – é capaz de vencer toda castração: é no desvio que estão os caminhos possíveis, é nele que residem as possibilidades de existir.

A solidez da rocha a liquefazer-se

Apesar do desvio como possibilidade de existência, a repetição do muro como agente da passiva em cinco versos consecutivos fortalece a imagem de consolidação e impenetrabilidade da fortaleza construída. Eles preparam também, no entanto, o tensionamento que antecipa e provoca o derramamento eruptivo do presente que encerra o poema:

Pourtant certains jours
une impulsion saisissante
poussée implacable
dans la chair profonde
vient

Elles réclament à grands cris le soleil
au creux de leurs mains
pour rejoindre la vie
comprendre cette mécanique sans nom
qui les a happées et clouées
au bas des murs
pour vivre
au bas des murs
le sang et l'âme pétrifiés

A penúltima estrofe, iniciando já com um advérbio²⁷² que demarca oposição, reúne, contrariando a pretensa perenidade dos muros, a demarcação temporal efêmera de “alguns dias” e a intensidade de uma implacabilidade comparável à característica fundamental da muralha

²⁷² Em francês, os equivalentes a “entretanto”, “no entanto”, “todavia” são considerados advérbios de ligação, também conhecidos como conectores lógicos. Apenas *mais* é tido como conjunção, no que toca ao uso das adversativas.

construída estrofe a estrofe, fonema a fonema. Essa intensidade, contudo, como antecipa o advérbio, vem de encontro à solidez da pedra: desde dentro, ela sai da carne das mulheres e reverbera, na última estrofe, em grandes gritos de reivindicação.

Assim, enquanto o quinteto instaura o choque contra a pedra e a sua efetiva possibilidade de ruptura, a estrofe final, composta de nove versos, denuncia novamente uma tomada de consciência, agora no presente, que se constitui enquanto reivindicação: as mulheres oprimidas – e essa opressão se faz também pela repetição do verso *au bas des murs* – reclamam a possibilidade de viver e de compreender aquilo que as assola. O verso *pour vivre*, cerceado pelas paredes que se estabelecem nos versos entre os quais ele se coloca, reforça a ideia de opressão que a repetição já provoca. O vestígio disso, então, é o resultado-acúmulo de todo o erigir dos muros: alma e sangue, constituintes dessas mulheres, petrificam-se também. Apenas a força implacável e efêmera que ainda pulsa em sua carne e reverbera em sua voz, por vezes, é capaz de quebrar aquilo que os séculos construíram. Erguer a pedra, ver-se vencido pelo seu peso, resistir à força contrária e retomar o trabalho, vencendo-o, às vezes, pelo desvio: é de resiliência que Sísifo sobrevive.

Sísifo

Habilidade e sabedoria circunscrevem-lhe o nome²⁷³: é preciso empregá-las, afinal, para empreender o desvio. Sísifo: o homem hábil e sábio que desvia da morte. Convertido em figuras femininas, ele ganha anonimato, pluralidade, intensidade e força. De um homem que carrega a pedra a mulheres que erguem muros e contra eles lutam: eis o mito reconfigurado que nos propõe Agnant. A esquiva da morte as acompanha também: às mulheres de almas petrificadas, resta ainda um pulsar capaz de romper com a imobilização imposta, a manifestação do grito como possibilidade vulcânica de extravasar descontentamentos, de rebelar-se contra a opressão, de abrir fissuras no sistema e reivindicar espaços.

Por mais que se passem os séculos com a aparente consolidação da pedra, o carregar de Sísifo, ininterrupto, garante, também ele, uma subterrânea subversão: a pedra, que repete

²⁷³ Brunel (2005, p. 840), no *Dicionário de mitos literários*, aponta a origem onomástica de Sísifo: “Em grego, com efeito, esse nome chama a atenção pelo duplo emprego do *s*, sem a variante sonora que o francês permite (bem como em português). Hesíquio de Mileto, no seu *Onomatologos*, conhece-o pelo nome de Sesefos. Salomão Reinach observa que *si-sufos* sugere ‘uma espécie de redobramento da intensidade do *sophos*’. Sísifo, portanto, o muito hábil, muito sábio, ou antes, muito sutil”.

incessantemente sua ascensão e queda, se desgasta. O desgaste da pedra a acompanhar o desgaste do sujeito, duas resiliências a competirem, talvez duas opressões partilhadas. Converter-se na própria pedra que se carrega, aprender com ela o caminho do desvio sob os olhos do carrasco: enquanto se regozijam os deuses com o infligir do castigo, Sísifo acompanha feliz o lento esfacelamento de sua pena²⁷⁴.

A pressão para que a efervescência ganhe mundo

Encerra-se o primeiro ciclo dos desviados: Eva e Sísifo, reconfigurados, abandonam enfim o jardim de Mevs. Os tons pastéis e o traço infantil das flores edênicas dão lugar à sanguinidade das cores vibrantes. O calor do vermelho e de sua gradação até o amarelo vivo adornam o protagonismo de um rosa forte que se alastra pela tela. O verde que dantes se impunha é substituído, agora, por um azul real quase oceânico, sobre o qual flutuam as figuras florais e as formas foliares já apartadas do quase-realismo mimético da primeira tela, mais preso a formas e cores pré-definidas.



Figura 22 – Foto capturada da página de abertura de "Cantilènes"²⁷⁵

²⁷⁴ Em seu *O mito de Sísifo*, originalmente publicado em 1942, Albert Camus relê o mito clássico e nos coloca diante de um Sísifo que aceita a pedra como integrante de si. Em 2019, o *rapper* Emicida nos faz reviver um Sísifo a revoltar-se contra sua própria definição, na canção "AmarElo": "Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes / Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes / É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir". A presença do mito, para o leitor de Agnant, também não é nova: em *Et puis, parfois, quelquefois...*, ele nomeava um poema cujo verso final carregava, em si, espécie de missão de vida: sobreviver a todas as errâncias.

²⁷⁵ AGNANT, op. cit., p. 21.

À porta de “Cantilènes”, a tela se revela, primeiro, em toda sua extensão, para depois, logo abaixo, ordenarem-se dois de seus fragmentos, em sequência diferente daquela que acompanhara a tela edênica: os fragmentos agora recuam, já que começamos da metade de uma totalidade e regressamos ao seu começo. Esse recuo abrirá, posteriormente, espaço para o derramar-se de “Dehors les chiens”, em cuja abertura se colocam fragmentos que correspondem à segunda e à quarta parte da tela.

No que toca especificamente aos fragmentos que se pospõem à tela, é perceptível uma transformação: passa-se da pluralidade de formas florais ao protagonismo de uma única flor, uma espécie de esfera do particular erguendo-se diante da coletividade que constituíra os poemas anteriores. Se o primeiro quadro apresenta uma predominância do rosa forte e dos tons escuros, o segundo dá destaque ao vermelho e ao amarelo, que ilumina partes das figuras e compõe o fundo sobre o qual se desenham as formas. A flor em destaque, mais à esquerda do quadro, se assemelha a uma rosa em botão, inscrita sobre uma folhagem predominantemente vermelha cujo formato se aproxima bastante do de um coração humano. Ao lado dela, um pequeno coração rosa claro reforça, pelos seus contrastes, as possibilidades de significado suscitadas pelo coração vermelho. Associadas ao título que as precede, essas imagens antecipam o que nos espera no campo da palavra: é o amor quem ganha materialidade no verbo.

O calor crescente

Acompanhando o recuo que sugerem os fragmentos imagéticos de Mevs, o sujeito lírico de “Cantilènes”²⁷⁶ não propõe um deslocamento ou uma ação própria, mas convoca o amado a fazê-lo. É esse outro quem deve (re)descobri-lo. Diz o poema, em suas estrofes iniciais:

Aborde ce corps
tel l’archéologue
dépoussière le joyau enseveli
parcours vallons collines grottes et jardins
ici nul plumage trompeur
les arbres portent fleur et flambeaux
ici tant d’effervescence de splendeurs tues
les morsures sont de cristal
j’ai tissé un linceul pour l’égo
et dans le silence des nuits

²⁷⁶ AGNANT, Marie-Célie, op. cit., p. 23-31.

j'écoute le chant des étoiles

J'ai la nostalgie de l'abandon
tremblante rivière détournée de son lit
je poursuis ce rêve d'un lointain royaume
sans décombres ni escaliers achalandés
Un royaume rien que pour moi
sans portes ni fenêtres
pour accueillir toute la lumière du monde
et celle de tes yeux
Me manque cet orage qui au mitan du jour
démembre les corps
me manquent le poids du baiser
nos souffles engloutis par les sables du désir
dans les vallons de nos draps

Ouvre-moi une porte dans les nuages
je veux la franchir
accéder aux îles fabuleuses
où vivent chercheurs de rêves banquistes illusionistes
J'ai faim de délires de trémolos
offre-moi une ligne plus loin que l'horizon

Je voudrais tant pour une fois
être femme sans armure
sans autre histoire
que celle de ta bouche
Berce mon cœur avec un conte de fées
où tu joues tous les personnages
je te laisserai cueillir mes songes et saisir à pleines mains
la fulgurance de mes désirs
puis de ma langue et de mes dents sur ton corps
j'écrirai
notre pacte secret

Aqui, o eu – que até então se havia enunciado como tal apenas uma vez, no primeiro poema, para falar do medo de sua própria sombra – é extravasamento. O poema inicia e se estrutura a partir, sobretudo, do modo imperativo, por meio do qual se estabelece a convocação do outro, aquele que desencadeará a erupção íntima de um sujeito resguardado do mundo. O papel arqueológico do amado ao perscrutar o corpo do eu vai, também ele, ganhando corpo, à medida que o sujeito lírico avança na expressão de seus desejos e daquilo que lhe falta. Ainda na primeira estrofe, estabelece-se como que uma geografia do aqui: as referências naturais como metáforas do corpo feminino, a flor e o archote simbolizando a efervescência silenciada de uma mulher que, acompanhamos durante todo o *recueil*, abdica de seu protagonismo para denunciar mazelas de uma coletividade cujas dores partilha.

O fazer silencioso da mulher se evidencia já desde a primeira enunciação do “eu”: ao dizer *j’ai tissé un linceul pour l’égo*, ela, ao mesmo tempo em que se nomeia enquanto dona da voz que nos fala, manifesta também a realização de um trabalho “de bastidores”, de um andar pela sombra, de uma irradiação de obscuridade que exige um olhar atento do sujeito amado para se fazer ver²⁷⁷. A imagem da mortalha de si mesma, tecida – sugere a proximidade dos versos – no silêncio da noite, abre caminho para a instanciação de uma espécie de Penélope reatualizada, o que na segunda estrofe torna-se ainda mais orgânico, a partir das referências à nostalgia do abandono, ao desejo de um reino sem escombros²⁷⁸ e sem multidões, onde só houvesse espaço para o encontro dos amantes. Nela, mesmo a imagem violenta da tempestade, que em “Enfance” suscitava dor e medo, evoca o reencontro amoroso com Ulisses a vencer pretendentes.

O que a mulher deseja – ela o explicita no flutuar de imagens entre o final da segunda e a quarta estrofe – é encontrar no amado a possibilidade de uma vida sem medos, uma vez que o mundo parece não lhe aportar mais esperanças. Nesse sentido, as fantasias verborrágicas de Ulisses permitem o sonho, o delírio, um horizonte móvel não limitado à crueza da realidade cotidiana. É esse movimento de saída do corpo petrificado – imagem que encerrara “Elles” – que o sujeito lírico deseja: a porta que transpõe a névoa, o extravasamento de que se tem fome. Na quarta estrofe, Penélope enuncia ordem uma só vez, por meio do verbo *bercer*. Ao desejar que o amado lhe embale o coração com narrativas, ela revela uma outra face feminina: a da mulher cansada de lutar, a da mulher desejante que sonha com a possibilidade de ver concretizado seu desejo de viver em paz, utopia de um mundo desigual. Senhora da palavra, ela ironicamente joga com o par criador-criatura, dizendo que permitirá, ao outro, o sorver e a escolha de todos os seus desejos, mas, ao fazê-lo, numa espécie de antropofagia, ela então assumirá a palavra, e ela escreverá o pacto dos dois. O que nos oferecem os poemas, afinal de contas: a voz feminina a reescrever a História.

²⁷⁷ Recordo o primeiro dos “Dez chamamentos ao amigo” de Hilda Hilst, originalmente publicados em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), em cuja estrofe final o sujeito lírico convoca o amado: “Olha-me de novo. Com menos altivez. / E mais atento”. O poema completo se encontra junto às traduções dos poemas de Aimée e Agnant, no capítulo “Habitar a língua”.

²⁷⁸ A Penélope homérica, afinal, vira seu reino ser gradativamente depredado por seus pretendentes.

Penélope

Cansada das virtudes cantadas por vozes alheias à sua, ela assume a palavra. Tece uma mortalha para si mesma, abandona-se ao desmoronamento da casa. Talvez o caos instaurado permita-lhe ser escutada. Senhora da criação silenciosa, tecelã de destinos, Penélope está esgotada. Deseja contrapartida. Não quer mais ser doação.

Grita. Entrega ao amado o timão de um novo barco. Que ele navegue suas mentiras e que crie também por e para ela. Compositor de destinos, que Ulisses se esqueça, por um momento, dos olhos e ouvidos dos outros e faça-se casa para os dela.

O sobreaviso vaporoso. Borbulhante

O progressivo escoar dos imperativos, em oposição a um emergir do indicativo em primeira pessoa do singular, processo já em construção na terceira estrofe, vai se adensando nas estrofes seguintes:

Invente-moi un rituel
je me ferai lune pleine
lune ronde
lune bleue
Ivre et curieuse
infatigable
j'épellerai tes cils
je nommerai tes pores
Mes bras mes seins mes cuisses
et la fleur de mon nombril
te rappelleront alors cette langue oubliée des humains

J'ai pour toi
un rire rivière de cristal
un chant pour toi
il évoque la splendeur des oiseaux et de la terre
au printemps
Je te garde aussi une danse
de peu d'importance certes
mais elle est sans fin
et sait tromper les nuits incertaines
elle te tiendra compagnie lorsque tarde l'aurore

Quels baisers quel feu pour mes lampes orphelines
C'est si facile de dire je t'aime
et si difficile d'aimer

O verso que inaugura a quinta estrofe se inicia a partir também de um verbo no imperativo – modo que encontra aí sua penúltima materialização. Abandonando a ação física – o abordar do arqueólogo, o percorrer geografias, o abrir portas, o ninar –, o verbo sugere a criação. Pela criação de um ritual, um culto à amada, o outro poderá fazer emergir o que nela se fez pedra. Mulher desejante, ela oferece ao “tu” todas as garantias da correspondência, os verbos no presente e no futuro do indicativo tecendo a plenitude efervescente a aguardar sua própria descoberta. O corpo, explicitamente exposto, atesta uma mulher cujo interior é lava candente – ou dança infinita, como ela prefere dizer, na sexta estrofe. Associadas à dança, as imagens dos pássaros e da terra, da primavera e do canto concertam uma espécie de recuperação do Éden que se perdera em “Enfance”.

A sétima estrofe materializa, por fim, o esgotamento do sujeito lírico, o que se manifesta tanto nas imagens que aí se tecem quanto em sua composição rítmica e visual. Diferentemente de quase todos os blocos anteriores, compostos por, no mínimo, dez ou onze versos – sequência que se expande na segunda estrofe e vai se reduzindo aos poucos nas seguintes, excetuando-se aí o sexteto em que se ordena a abertura de uma porta –, este se constitui de apenas três versos, os dois últimos iniciando abaixo da penúltima palavra do primeiro verso, como se derivassem, visualmente, das lâmpadas órfãs dantes enunciadas. A quebra rítmica que sugere essa tessitura visual já se via antecipada pela quarta estrofe, cujos versos, representativos do esforço frustrado de plenitude do sujeito lírico, já se colocavam extremamente curtos, rompendo com a fluidez dos longos versos que os precediam. A construção conflitante da lâmpada órfã, corroborada pelo uso dos interrogativos antecedendo as imagens dos beijos e do fogo, signos da realização amorosa, se vê desdobrada na oposição dos versos consecutivos: a lâmpada, invólucro iluminador, guardador da chama, está órfã, ou seja, sem fogo que nela persevere. Da mesma forma, dizer “eu te amo”, forma vazia, é fácil; difícil é efetivamente amar, alimentando o fogo da alma. Nesse sentido, inicia-se, na sétima estrofe, à sua maneira, o processo de tomada de consciência que, como nos poemas anteriores, instaurará a transformação eruptiva dos versos de Agnant.

Eco e Psiquê

Na ciranda dos amores, elas se encontram. Duas desenraizadas a tecerem os próprios percursos. Duas amantes entregues à espera do amado. Duas mulheres rechaçadas pelo egocentrismo de um homem. Certas de seus sentires, elas se permitem o extravasamento, a

hybris. Não encontram, no entanto, reverberação: o amor se lhes escapa por entre os dedos. Conviver com a ausência numa tentativa de recuperar o perdido parece ser sua sina. Mas elas também se esgotam. Também cansam de alimentar sozinhas a chama e a palavra. Aprendem a ser, sozinhas, canto e luz.

No ritual transcultural dos mitos revisitados, Eco e Psiquê se encontram e partilham. Bailam sob as videiras, no jardim portentoso das frutas-pão.

Aproximar-se da borda

Prie le ciel que la mélancolie et cette longue attente
ne me fassent oublier la saveur de ta langue
et jusqu'à ton nom
Mon amour c'est vrai
je hais les chaînes et crains les mensonges
ils m'effraient autant que les oiseaux de proie
Mon amour c'est vrai
je porte dans le regard mes faims innommables
toute ma misère
tel un linge moisi
une loque
je l'expose en plein soleil

Quel prix dérisoire pour ma solitude et toute sa splendeur

A oitava estrofe de “Cantilènes” nos leva a retomar o porquê de seu título: ao instituir a última presença do imperativo no poema – que conta, ainda, com outras catorze estrofes –, o sujeito enuncia uma longa espera, capaz de fazê-lo esquecer o homem amado. Essa declaração quase desesperada de amor, que beira a ameaça e que nos coloca diante do esfacelamento de uma dantes indubitável certeza do sentir, tomado como perene porque pleno, remonta às cantigas medievais europeias²⁷⁹. Nela, enquanto repete a veracidade de seu amor – a repetição do verso, estratégia também sonora, estabelecendo-se talvez numa tentativa de autoconvencimento –, a mulher declara sua repulsa aos aprisionamentos e expõe toda sua insatisfação. Fá-lo não a partir de uma deterioração da figura masculina, mas através da revelação de seu próprio desmoronamento, os olhos postos como espelho da própria miséria,

²⁷⁹ O sujeito poético feminino, falando ao amado ou à natureza, sobre ele, enquanto o espera, remonta às cantigas de amigo e, no nosso caso enquanto leitores lusófonos, às relações entre o Trovadorismo português e a literatura provençal. Em termos mais contemporâneos, recordo também o amor indelével da mulher que espera *En el muelle de San Blas*, canção interpretada e criada pela banda mexicana Maná, em 1997.

janelas de uma alma amorosa a reverberar no vazio. O linho bolorento, ao que se compara a miséria nomeada, carrega consigo marcas de passado: o bolor, ação do tempo, esboça a autoflagelação da espera.

Além disso, a oitava estrofe nos faz revisitado, também, o vivo tensionamento das cores de Mevs, na tela que antecedia o poema. Aqui, pela palavra, Agnant tece também o seu embate entre luz e escuridão, associando verbos como odiar e temer a imagens de correntes, mentiras e aves de rapina²⁸⁰, palavras cujo teor pavoroso, na perspectiva do sujeito, é exposto a sol aberto, a luz revelando a sombra e impedindo o esquecimento de um passado que desconhecemos. Toda essa imagem de desfazimento do eu se vê, no entanto, resignificada na nona estrofe, esse segundo monóstico a instaurar uma pausa significativa na leitura do poema, operando transformação: a solidão do sujeito, que a estrofe precedente colocava como chaga, é resignificada como escuridão esplendorosa, oxímoro harmonioso a constituir uma voz que, tendo dado tudo de si, assume enfim sua solidão como pulsão de vida.

Testar os limites

Abraçando a própria escuridão como substância, componente indissociável de si mesma, a mulher expõe, então, suas contradições:

Tu me demandes quelle femme dormait en moi jadis
Ne demeure sans doute que la mémoire des larmes
et le tempo fidèle de l'agonie guette
implacable
ce nom de femme
Sous la peau pourtant
calme apparent
j'attends que s'ouvre la danse
ce feu de joie pour embraser calciner les masques
Je te donne rendez-vous au jour de l'éclosion
de ce désir violent de larguer les amarres
pour cette fête
Alléluia
à la gloire de mon sexe et de mon âme
Tu retiendras à jamais mon nom de femme

Je sais bien tes morsures
véneuses et fatales
Mais tes morsures
j'ai le dos large
les épaules fortes

²⁸⁰ Campo semântico que nos remete, sem dúvida, ao mito de Prometeu.

J'entends aussi
j'entends le vent
maudire un nom de femme
sans mémoire
Est-ce le mien

Le vent assaille tous mes miroirs
j'entends ses pas
son galop dans mon dos
dans mon cœur le bruit des chaînes

Je te convoque malgré tout
amour
dans la splendeur de ma solitude je suis sourde
irréremediatement
je te convoque
avant que mon corps n'oublie
et que viennent les secousses
prélude au dernier naufrage
de ce nom de femme

Na primeira estrofe desse excerto, comungamos de um rito – o sujeito lírico já havia ordenado que se lhe inventasse um ritual – de libertação do feminino. A mulher, questionada pelo outro sobre sua mudança – essa mudança que acompanhamos no decorrer do poema, essa assunção da solidão como parte de si, e não como castigo impingido –, emerge diante de nós apresentando o triunfo do fogo do desejo sobre as águas do pranto. Se, no passado, ser mulher é viver sob ameaça da agonia e do sofrimento, o presente se revela fogueira na qual queimam todas as máscaras. Celebra-se, então, a festa sagrada da liber(t)ação do desejo e da alma, o rebelar-se contra as imposições. O despertar da mulher – não à toa o primeiro verso se utiliza do verbo dormir para referir-se ao passado – é resultado de um processo interno, turbilhão que se faz sob a pele. As oposições, no tecer da transformação, são constantes: interno/externo, água/fogo, estagnação/movimento, calma/violência se colocam a cada verso, constelando o rito. A mulher que surge, reconfigurada, ganha matizes de eternidade: seu nome será guardado para sempre na memória de seu interlocutor.

Esse tensionamento entre passado e presente reverbera nas estrofes seguintes, nas quais se evidencia também – sobretudo na segunda – um transbordamento do eu, o outro se fazendo presentificar pelas marcas enunciativas trazidas pelos possessivos ou pelos pronomes oblíquos, já que os verbos, em sua quase totalidade, são conjugados pelo sujeito lírico. No que tange às oposições de imagens, elas vêm, nessas outras estrofes, corroborar o embate entre, de um lado, a resistência feminina do presente e, de outro, a incessante ameaça masculina. Primeiro, opõem-

se as mordidas do amado, caracterizadas no âmbito do letal, à força da mulher amante que, ciente dos males que podem vir daquele a quem ama, enfatiza, por meio da repetição de palavras e pela sinonímia, sua própria resiliência. Depois, o medo ganha força por intermédio da personificação do vento, imagem que ecoa as queimaduras de “Enfance” e que ameaça o triunfo do sujeito durante todo o porvir do poema. A escolha lexical do verbo “assaltar”, associada à imagem plural dos espelhos, intensifica a violência e a dor suscitadas pelo passado e vivenciadas ainda pelo sujeito lírico, feridas não cicatrizadas de uma identidade que se (re)constrói a partir de e em relação com a dor. Posta em posição de passividade, a mulher ouve três sons: o do vento, a maldizer-lhe o nome; o do galopar desse mesmo vento em suas costas; o das correntes em seu coração. Três imagens sonoras, três maldições, três resistências. Identidade, corpo e sentir esfacelados.

Ainda no mesmo excerto, a última estrofe inicia pela topicalização de uma quase sentença de morte. Mesmo ciente de todos os males, a mulher convoca o amado e convoca-o porque sabe também que irá perdê-lo, o corpo solitário descobrindo um esplendor que cresce tanto quanto o esquecimento derivado da ausência do amor. A expressão *malgré tout*, seguindo-se à convocação – repetida convocação – da figura masculina, atesta o conflito entre o desejo de viver o amor e os medos antigos a pairarem sobre a possibilidade de realização dos sentires. Nessa batalha, o agora parece vencer o antes. O triunfo do amor que aí se sugere, no entanto, não perdura nas estrofes que seguem, que retomam a sensação de instabilidade do sujeito lírico.

Silenciar

A décima quinta e a décima sexta estrofe dessa cantiga contemporânea tecem, com mestria, a busca infrutífera do eu por novos caminhos para chegar ao amado ou, com ele, encontrar a realização amorosa:

J'ouvre les mains en vain
j'ouvre les yeux des yeux nouveaux un regard autre
pour arriver jusqu'à toi j'emprunte tous les sentiers
ils se ressemblent tous
les mêmes paysages
la distance seule n'est plus la même
et dans les arbres le murmure du vent
fait penser aux squelettes qui claquent des dents

En vain je traîne dans ce sentier à peine ouvert
chemin hostile en terres étrangères

que des masques grimaçants
je ne sais plus trouver le lieu où résident les pythies
ont-elles toutes perdu la vue
J'emprunte
entends-tu mon amour
toi accoucheur impénitent de fables pour filles nubiles
j'emprunte le pont tendu pour mes pas
Qu'importent les cadavres qui encombrant
tes tiroirs
tes placards
je prie pour arriver avant que ne s'enfuient les aubes

Ambas as estrofes se iniciam apontando frustrações, de modo quase que especular: na primeira, o verso inicial coloca, antes de tudo, uma ação representativa da busca do eu lírico, seguida, ainda no mesmo verso, pela expressão *en vain*, que revela o fracasso da tentativa; no verso que começa a segunda parte, ao contrário, o fracasso precede o próprio intento. A configuração proposta por esses versos conformará, em alguma medida, a construção de sentidos de suas respectivas estrofes.

Na primeira parte, constituída de uma única maiúscula iniciando verso, a composição da estrofe se alia à multiplicidade das imagens: assim como se acumulam os caminhos frustrados, as semelhanças monótonas, as mesmidades tediosas; da mesma forma os versos vão se agregando uns aos outros como peças de um mosaico em desarmonia, posto que a maior parte deles tem, em termos de significado, certa vida própria. Assim, a profusão de encadeamentos que sugere a ausência de maiúsculas iniciando novos versos da estrofe – procedimento utilizado por Agnant em outros poemas e em outras estrofes deste mesmo texto – se vê, também ela, frustrada, poucas vezes sendo necessário o *enjambement* como estratégia de composição dos ritmos e dos sentidos. Ainda corroborando o acúmulo, os versos finais instauram, uma vez mais, o caráter mortífero dos murmúrios do vento da infância.

Na segunda parte, o processo se estabelece de modo diferente: à frustração que antecipa a ação, no primeiro verso, agregam-se, nos versos seguintes, adjetivos de hostilidade. No quarto verso, o verbo conjugado pelo eu, estando acompanhado de um *ne...plus*, constitui-se, também ele, como ação frustrada, como irrepetibilidade. O quinto e o sétimo versos, por sua vez, instauram questionamentos sem respostas. Resta ao sujeito, então, apenas o próprio caminhar, a figura da ponte tecendo, de alguma forma, a solidão esplendorosa de um eu que não alcança reverberação no amado. Os quatro versos finais – que se destacam em bloco dos restantes, dado o uso da maiúscula – retomam, uma vez mais, imagens da morte. Aqui, no entanto, para retomar

o passado do outro e torná-lo ameno: ao eu não lhe importa o que foi, mas sim o que há de vir. A imagem da alvorada, urdida no plural e como complemento de *s'enfourir*, revive o medo, por parte da voz que enuncia, de um relacionar-se natimorto, isto é, da impossibilidade de encontrar no outro a reciprocidade necessária para, ao menos, tentar-se um começo²⁸¹.

E então explodir

Et ce désir
sans commencement ni fin
ce désir
comme le monde sur mes épaules
fait de moi
l'océan
plein de toi
plein du vent
plein du ciel du soleil
plein de tout
jusqu'au cri du noyé
Ce désir aux racines obscures
poing fermé contre le crépuscule
Je cherche en vain
son nom

Comme une prière alors
j'égrène des mots
incantation phrases-épouvantail
pour tromper la peur
Et je nomme

Légende
Erreurs
Perdre une guerre
En gagner une autre
Généalogie de femmes aveugles et dénudées
Amour
Folie
Poison pour l'âme
Piège fatal
Équilibriste en quête de quels vertiges
Ivrogne qui prend la lune pour un fromage
Passion
Cadavre de femme à la fenêtre sale
qui cherche on ne sait quoi
dans une rue borgne
Idiote en robe d'intérieur délavée

²⁸¹ É curioso também, aqui, perceber a inversão de atividade-passividade que se opera entre a mulher que fala e o homem a quem ela se dirige, mais especificamente no uso do verbo “escutar”. Se, durante o tecer do poema, é a mulher quem a todo mundo enuncia *j'entends*, agora o eu assume o protagonismo de diversas ações, convocando o outro a se colocar na posição de escuta.

debout aux portes du purgatoire
dans ses poches ses rêves décoiffés
Sulamite avec pour toute offrande
une cantilène esquinée

À quelle branche accrocher mon âme pour la récupérer au retour

Encaminhamo-nos ao final do poema. As estrofes derradeiras de “Cantilènes”, buscando mensurar o imensurável dos sentires, transbordam imagens e estratégias estilísticas. Na primeira parte desse último excerto, desejo e dor partilham do mesmo peso, o que faz, segundo aquilo que defendo ser a perspectiva do eu, valer a pena sentir. O turbilhão interno e impreciso da mulher amante move também os engendramentos da palavra. Começa pela repetição da expressão *ce désir*, cuja imagem confusa perpassa não só a estrofe, mas todo o texto. Os limites desse desejo que extrapola a tentativa de defini-lo a cada estrofe acompanham a tessitura final do poema, que nada mais pode fazer a não ser conciliar os opostos, aceitar a contradição: sem poder precisar começos e fins, o sujeito acolhe em si mesmo esse anseio que nasce da escuridão e contra ela se impõe. Isso, aliado ao acúmulo promovido pelos versos extremamente curtos e pela repetição quase sem fim de *plein*, transforma o sujeito em oceano: outra imprecisão. Plenitude e vazio, pulsão de vida e de morte, essa imagem situa a voz que fala diante de nós, eu errante a buscar a nomeação do não-nomeável que o constitui.

Suas tentativas de nomeação, ainda assim, se impõem por necessidade, são uma forma de tentar abolir o medo. A penúltima estrofe é abundante, nesse sentido: recorre a imagens que reúnem medida e excesso, razão e fantasia, terra firme e vertigem. Para cada palavra-espantalho – expressão que o próprio sujeito utiliza –, recorre a um par correspondente, que ora se opõe a seu significado, ora o potencializa. À medida que as estruturas oracionais vão tomando o lugar das expressões nominais, vai se evidenciando a busca do eu, busca que parece sempre frustrar-se diante de nossos olhos. O campo semântico estabelecido por palavras como *cadavre*, *borgne*, *purgatoire*, *délavée* e *décoiffés*, por exemplo, contribui para a concepção, no encerramento do poema, de uma voz desviada – agregando-se a Eva e aos outros componentes do ciclo que a antecederam. Por falar em personagem bíblica, Salomé, aqui, faz-se explicitamente presente, nomeada.

A estrofe final, monóstico-sentença, afirma questionando: tendo se perdido nos deslimites do imensurável, o eu deseja saber o que fazer para recuperar o prumo. A resposta, caminho sem volta, já fora tecida em vinte e uma estrofes. É interessante perceber, no entanto,

a transformação já operada no sujeito: se antes a voz ansiava e ordenava um percurso do outro por toda sua geografia, agora ela compreende a impossibilidade da empreitada. Tocar o ramo em vez da raiz é, afinal, dar-se conta, em alguma medida, da imprescindibilidade do mover-se numa busca sem respostas prontas.

Salomé-Atlas

Ela carrega o peso do mundo nas costas. Cheia de dores, faz-se, no entanto, maior do que elas, sem que seja necessária a robustez dos gregos a erguer planetas. Conhece na carne a necessidade de sobreviver. Desprendida das normas, aprendeu pela dor que a omissão cobra caro o seu preço. Não admite, desde então, o ocultamento.

Enigma diante do mundo, o seu corpo se abre ao porvir em meio à dança, irrupção do sagrado na carne. Ao abrir-se, faz vir à tona sua força, mas também suas debilidades. Recordase que destas últimas é que se fazem as primeiras. Sorri. Flerta com o instável, comunga do incerto. Admite na leveza dos dedos a contenção marcada das amarras que a ameaçam. Derrama-se, venturosa, zombando da morte.

O vermelho ígneo a derramar-se brilhante

Às reviravoltas suscitadas por “Cantilènes” e – completando o ciclo das erupções amorosas, que em nada se colocam como idílicas – por “Dehors les chiens”, poema que intensifica as imagens animais aterradoras, dantes prenunciadas pelas aves de rapina a rondarem a figura feminina, sucede-se uma breve insurgência luminosa: um quadro de Mevs, antecedendo um único poema, sem aparentemente deixar partes de si *a posteriori*, nos coloca diante de um amarelo vivo, fundo que se destaca tanto quanto as formas coloridas que se colocam no interior do retângulo azul que se abre em meio a essa espécie de dourado. Algumas figuras, embora bastante abstratas, remetem a uma espécie de natureza morta, já que legumes e cálices parecem aí esboçar-se. Os dois fragmentos que o acompanham na página, recorte e ampliação do centro da tela, parecem simbolizar – considerando nosso método padrão de leitura no Ocidente, horizontal e da esquerda para a direita –, um voltar para trás, o cálice do primeiro fragmento estando posposto ao tubérculo do segundo, na tela “total”.

Além das sugestões visuais que a arte de Mevs, neste ponto, nos suscita, o título do poema, “Poèmes sans âge II”, também nos provoca: primeiro, carrega em seu cerne uma pluralidade formal que destoa dos poemas que o antecederam, grandes textos orgânicos, cujas partes – quando há alguma espécie de subdivisão – se articulam de modo indissociável; depois, a qualificação dos “poemas” insinuados pelo título evoca a noção de perenidade que costumeiramente associamos ao discurso mítico²⁸²; por fim, os números romanos atestam a existência de uma primeira parte, evocando o “Poème sans âge” de *Et puis parfois quelquefois...* – um efetivo voltar no tempo, para o leitor de Agnant.

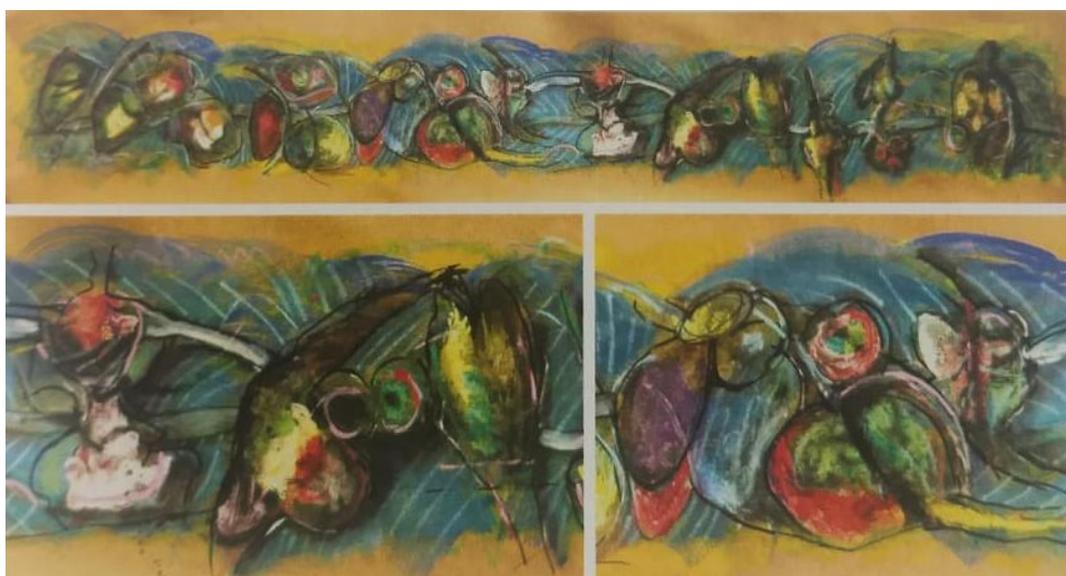


Figura 23 – Foto capturada da tela de Mevs que figura precedendo “Poèmes sans âge II”²⁸³

Composto de seis fragmentos curtos – cada um dos poemas que o título sugere –, “Poèmes sans âge II” configura uma espécie de ofício de escrita no qual vão se apresentando, de modo condensado e breve, imagens caras à poética agnantiana, sobretudo na elaboração de *Femmes des terres brûlées*. O primeiro poema-fragmento, por exemplo, institui um “tu” masculino reconhecível unicamente pelo adjetivo que abre o primeiro verso e se faz repetir ainda duas vezes, na primeira estrofe:

²⁸² Noção que o mito enquanto tal apenas sugere, por situar-nos, enquanto narrativa, em um tempo fora da História. A perenidade do discurso mítico, no entanto, se encontra intimamente atrelada aos movimentos históricos e às reatualizações que esse discurso sofre no decorrer dos séculos. Sobre esse tema, Gilbert Durand discursa, já dissemos, em “Perenidade, derivações e desgaste do mito”, texto presente na obra *Campos do Imaginário*. Também discuti de forma mais ampla a respeito disso em minha dissertação de mestrado. Ver referências.

²⁸³ AGNANT, op. cit., p. 39.

Las d'arpenter
sentiers raboteux
venelles tortueuses
et la géométrie sinistre de cieux pleins de hargne
tu voudrais partir
Las de toutes ces saisons démentes
de l'impossible clarté
du silence complice
et des bâillons plus appréciés
que le plaidoyer du poète
Las de ta terre prise dans les rets
des humiliations séculaires
terre où chaque nouveau-né
avec la première tétée
étrenne d'une fiole
dedans
ses cendres déjà refroidies

La révolte à portée de ta bouche
à portée de tes mains
le cœur atrophié
tu cherches à savoir
s'il existe un défaut de fabrication
dans le moule de la dignité
L'envie de vivre la tentation du monde
c'est pas pour les chiens dis-tu
L'envie de vivre ni lamentations ni nostalgie
L'envie de vivre Un sang debout
Entends-tu
Explosions
Ardeur
Éblouissements
L'envie de vivre
Décrocher l'avenir
Trébucher dans les sillons de la mémoire
Et se relever
Passer les portes des terres atteintes d'amnésie
Confondre douloureusement
l'aube et le crépuscule
mais poursuivre
Comme une torche allumée
ton regard fait
fi des mirages
Torche allumée
tu voudrais inventer
un autre réveil pour les oiseaux
une autre lumière pour jouer
innover
et créer²⁸⁴

²⁸⁴ AGNANT, Marie-Célie, op. cit., p. 41-42.

Nesse poema, mais especificamente em sua primeira estrofe, instaura-se um sujeito cansado da realidade que o cerca, vagando sem perspectiva. Nem mesmo a possibilidade de assumir a palavra lhe é dada: o eu é quem o apresenta a nós enquanto fala com ele. A instauração desse sujeito como “tu”, inclusive, nos coloca, enquanto leitores, em meio a uma tensão polifônica: declamando o poema, conversamos com o sujeito; lendo-o silenciosamente, percebemos que o eu poético fala conosco. O movimento possível, esse que se dá entre a assunção de uma voz numa modalidade de leitura e a interlocução com ela, em outra, não ocorre, no entanto, quando recorremos às imagens do poema, nas quais toda perspectiva de ação é frustrada. Nos seus primeiros quatro versos, as possibilidades de movimento suscitadas pela espacialidade dos substantivos se veem reconfiguradas negativamente pelos adjetivos, dificultando o mover-se. O único adjetivo que corroboraria o sentido de seu substantivo correspondente, em *cieux pleins*, contém uma falsa promessa: o complemento nominal a indicar a raiva como componente da plenitude celeste. O único movimento não frustrado, ao menos nesses versos iniciais, é o do desejo de partir – o que se realiza, repito, como desejo, mas não como ação.

Da imobilidade, a estrofe transita pelos cansaços: passa, primeiro, pelo silenciamento imposto, encarnado nas mordanças apreciadas, na cumplicidade clara e impossível do próprio silenciar. A imposição vem da raiva celeste – o céu, plano superior, oprime – e, por consequência, da humilhação secular da terra. A relação hierárquica e opressora estabelecida entre céu e terra não passa despercebida pelo leitor de Agnant: não é de agora que *Femmes des terres brûlées* metaforiza uma revolta social. A terra, manipulada pelo céu raivoso como rede de pesca, é fertilidade frustrada, dá à luz vidas natimortas, as cinzas de umas sendo o alimento de outras. A morte como cansaço e não como descanso.

Diante do quadro de estagnação que se instancia, a segunda estrofe prepara sua erupção. Mas ela não advém do sujeito a quem o eu se dirige: aquele tem já o coração atrofiado, diz o poema. Por mais que a revolta esteja ao alcance do corpo, esse sujeito cansado já se resignou, esvaziou-se dos sentires, não concebe possibilidade de transformação. Em termos formais, a serena e constante configuração de blocos de cinco a sete versos, demarcados pela presença da maiúscula no começo da construção – apesar da falta de pontuação, a letra vem também interferir no ritmo, já que tendemos a realizar pausas maiores ao defrontarmo-nos com ela –, se desmorona com a materialização, pela nomeação, de uma vontade de viver. Primeiro, ela aparece negada pelo “tu” em discurso direto, a metáfora do cão ganhando corpo como rebaixamento da dignidade humana. Depois, como realização do tempo presente,

diferenciando-se da estagnação de quem, preso ao passado, nada move. Por fim, como resistência, *Un sang debout* instaurando a maiúscula no meio do verso, a explosão acontecendo diante dos sujeitos.

A explosão não só é nomeada pelo sujeito lírico – a palavra constituindo, sozinha, um único verso – como se faz presentificar no ritmo do poema, na retomada dos versos curtos, na inserção de maiúsculas a cada novo verso, no trepitar das oclusivas que se manifestam a cada sílaba tônica. Sabemos que o romper dos versos de libertação que se desencadeiam em profusão está alheio ao sujeito cansado com quem o eu dialoga: os verbos todos no infinitivo não permitem identificar pessoa, apenas apontam para a possibilidade de seguir, de enfrentar o apagamento da memória e evitar que o esquecimento consinta com o *ad infinitum* dos muros de que falávamos em “Elles”.

A demarcação do “tu” aparece novamente apenas depois da tessitura de uma comparação: quando o seu olhar é comparado a uma tocha acesa. É no acender-se da tocha que se explicita o alheamento do sujeito à explosão impessoal dos infinitivos: conhecedor dos ciclos e dos séculos, o interlocutor do sujeito lírico não se deixa enganar pelas miragens, já sabe como se iniciam e se desfecham as ações que se repetem indefinidamente, com diferentes agentes, no girar do tempo. O quinto verso que antecede o final do texto reverbera, então, o quinto verso inicial, com a manifestação do desejo. Dantes, o “tu” desejaria partir; agora, ele desejaria inventar um novo despertar. Da comparação à metáfora, a tocha nos revela um Prometeu.

Prometeu

Senhor do fogo do conhecimento, ele não se deixa abrasar pelas chamas rasteiras. Esbraveja, grita, agita-se diante da ameaça-faísca, fogo condenado à morte de antemão. Incomoda-se, argumenta, desespera. Antevendo o fim, não impede, contudo, o dispersar-se dos corpos diante dos incêndios vazios.

Sabe que o futuro é desalento. Vê se repetirem, por eras, os mesmos ciclos. Cala-se, diante da inevitabilidade da ação, da inutilidade do alerta. Sobrevive dolorosamente às correntes que o atam, aos pássaros que o devoram. Mas espera, ainda. Esvaziado das perspectivas, ele alimenta, no mais íntimo de si, o afago de uma chama esperançosa. Desacreditar não é verbo possível para Prometeu.

A surpresa

A quarta tela de Mevs chega a nós causando dupla surpresa: primeiramente, porque se nos apresenta por meio de dois de seus fragmentos, e não por sua totalidade imediata; depois, por sua paleta de cores, mais voltada para o verde escuro, com uma ou outra área em que se intromete um amarelo frágil. As formas que nos alcançam a visão quando chegamos à entrada de “La dernière saison de désarroi” são mais abstratas ainda que as anteriores – algo entre a flor e a pedra, alguns contornos sugerindo mesmo uma primitiva forma humana.



Figura 24 – Foto capturada dos fragmentos de Mevs que figuram na página de “La dernière saison de désarroi”²⁸⁵

A tela como tal nos olha depois, em “Une guitare dans la nuit”. Ao observarmos os fragmentos, nova surpresa: além de, pela primeira vez, nos depararmos com ampliações de tamanhos extremamente diferentes entre si – uma ocupando cerca de dois terços da largura da tela total, quando antes havia uma relação mais equânime no que toca às dimensões dos fragmentos –, percebemos também, ao observar o que aí se desenha, uma repetição ampliada do primeiro fragmento que constava em “La dernière saison de désarroi”. Nesse sentido, encaminhando-se para o seu fim, o livro possibilita pensarmos, com a disposição diferenciada das obras de Mevs, o fechamento de um ciclo.

²⁸⁵ AGNANT, op. cit., p. 49.



Figura 25 – Foto capturada dos fragmentos de Mevs que figuram na página de "Une guitare dans la nuit"²⁸⁶

As cores apocalípticas da quarta tela de Mevs vão, como ocorrerá com as precedentes, ao encontro dos poemas que antecipam: em seu último ciclo, é às mazelas do mundo que se dedicará Agnant. Em “La dernière saison de désarroi”²⁸⁷, presenciamos o acercar-se da morte e a percepção de um sujeito preso a uma geografia natural – e social – bastante específica; já em “Une guitare dans la nuit”, o olhar se expande para uma geografia outra, a morte aí posta crua, à mesa, diante de nós, a globalização da desgraça ao alcance dos olhos.

A fuga

Il voyait venir la dernière saison
 cherchait ses souvenirs
 Mais n'existaient en lui que l'océan de la canne
 l'océan du ciel

Bleu du ciel vert de la canne

Il s'arrêtait cherchait encore
 marmonnait que ses souvenirs
 s'étaient sans doute érodés
 sur le fil du temps
 Ils s'effritaient
 pour se marier peut-être
 à cette terre sur laquelle il était né
 et qui ne savait rien de lui

²⁸⁶ AGNANT, op. cit., p. 59.

²⁸⁷ Ibidem, p. 51-57.

Surpreendente como o trabalho mevsiano que a antecede, a voz agnantiana se instaura de modo diferente, aqui, com relação aos outros poemas com os quais tivemos contato. Colocando-se como narrador em terceira pessoa, o sujeito lírico, em “La dernière saison de désarroi”, sem deixar marcas evidentes do eu no discurso, nos apresenta um “ele” que, pressentindo o fim da própria vida, busca recuperar suas memórias desgastadas pelo tempo. A oposição presente/passado, que é também configurada a partir de um duplo olhar sobre o tempo – o do sujeito lírico sobre aquele que com ele observamos, e o do sujeito observado sobre o escoar-se das próprias memórias –, se reflete na forma das estrofes iniciais, todas perpassadas por uma duplicidade. Aqui, se a primeira e a terceira estrofes podem ser divididas visualmente em duas partes equânimes, considerando-se os blocos iniciados por letras maiúsculas como demarcadores de um ponto médio no transcorrer dos versos, a segunda estrofe, constituindo um monóstico, apresenta-se ainda mais partida, dado o seu ritmo e seus sentidos, a primeira sílaba tônica marcando a cesura entre, de um lado, o azul do céu e, de outro, o verde das plantações.

As cores evocadas, paleta fria, vêm ao encontro do esvaziamento desse sujeito cujas memórias estão erodindo com a terra, sob a ação do tempo. À plenitude fria do verde e o do azul, evocados como oceano a constituir o sujeito cuja voz ainda desconhecemos – outro vazio –, contrapõe-se o negativo do resmungo de uma busca frustrada pela memória, cujas associações à terra nos levam à morte, o desmoronamento como possibilidade de casar-se o já perdido da memória com a estrangeiridade da terra *mater* que desconhece os próprios frutos. À repetição plena do oceano de cores, a gradação estéril da terra em erosão.

A partir da quarta estrofe, o aspecto espelhado das estrofes desaparece, concretizando a erosão das memórias. Em lugar de sua busca, estabelece-se a incorporação da terra esvaziada, o que se evidencia no decorrer dos versos que seguem:

Il disait aussi (une manière de rire)
il avait toujours aimé rire
du moins avant ce temps de désarroi
il disait que l'odeur âcre de la bagasse
est comme une odeur de fiel elle ronge tout

Elle avait pénétré en lui jusqu'à devenir une seconde chair
elle l'avait colonisé le dépouillant de sa propre chair
Elle lui avait tenu lieu de vie sa seule mémoire

Il se demandait quand même
si la vie pour certains êtres

peut se résumer
à cette seule et unique chose
un parfum une odeur
celle de la canne brûlée
la seule qui l'accompagnait
depuis toujours

Os versos acima, dando sequência à tessitura anterior, destacam a ilusão da sensação de tempo presente que o instituir da narração pressupõe: o uso do pretérito mais-que-perfeito para referir-se às memórias do homem retratado nos recorda que é também o pretérito – imperfeito – o tempo verbal que instaura, diante de nós, a figura sobre a qual se fala, o tempo presente manifestando-se apenas num agora da enunciação, num escoar para o passado que acompanha o silenciar das palavras no decorrer do próprio processo de leitura. O riso, marca de insurgência contra a subserviência que resulta dessa incorporação terrestre, é também rastro de um passado distante, parca memória de um antes da errância que se presentifica pelas palavras do sujeito, que nos chegam intermediadas, em forma de discurso indireto, pelo eu-narrador.

A fusão entre o sujeito esvaziado e o cheiro de cana queimada, que passa a constituir a identidade desse mesmo sujeito ao nele entranhar-se, provoca também o entranhamento de um questionar-se: ciente da corrosão de sua humanidade pelo fel que constitui o odor da cana a penetrar-lhe as carnes, ele questiona se o fardo dessa desumanização se tece também como fado, como destino do qual não se pode fugir, destino reservado especificamente a alguns sujeitos desgraçados como ele, quem, ao rir de sua própria desgraça, consola a si mesmo. A falta de perspectiva desse homem, que, ironicamente, é colonizado pela terra – não a coloniza – e a vê converter-se na própria carne, compõe um quadro de desesperança: lembrar para quê(m), afinal?

O despontar da ira e da dor. O medo

A consciência da corrosão do corpo leva o sujeito – esse eu cuja subjetividade é praticamente negada também no plano discursivo, já que nos chega, repito, por meio de discursos indiretos – a questionar a corrosão de sua alma:

Une terreur indicible grandissait en lui
lorsqu'il imaginait cette chose qu'il savait être son âme
(il avait quand même la certitude d'en avoir une)
elle aussi rongée
par ce parfum âcre de bagasse

son âme peu à peu érodée
soumise au même traitement
que son corps

Autrement
comment comprendre toute sa vie
hypothéquée
tout le long de sa vie un unique horizon
une seule saison la canne
et la honte

Toutes ces paroles l'assaillaient
mais pensait-il aussi
ces mots
ces pensées assurément
ne valaient pas grand-chose
n'avaient pas de sens
le monde était ainsi fait
d'un côté la fatalité
cette sorte de loi
immuable
comme les levers et les couchers du soleil
de l'autre les vainqueurs

Les vainqueurs dictaient
édictaient
régissaient
décidaient par exemple
que les bras qui ne servent plus à rien
comme au temps que l'on nomme temps jadis
et qui n'a de jadis que le nom
eh bien oui
ces bras
pouvaient être coupés
jetés aux porceaux
Tout comme jadis

Diante da possibilidade de uma certeza – a da existência da alma –, o sujeito procura razões que justifiquem sua estagnação: destino, corrosão, configuração imutável do mundo. No que diz respeito às escolhas lexicais, o uso dos interrogativos, dos advérbios e adjetivos vão instaurando, por sua vez, ao lado de uma espécie de esperança perdida, um sentimento de inconformidade e revolta com o estabelecido. Além disso, vão também instituindo uma gradação de tomada de consciência, cuja potência se vê, no discurso, potencializada pelas tentativas vãs de se justificar o indefensável, de explicar o abismo da desigualdade, por vezes, invalidando as próprias conclusões, negando o direito à própria subjetividade.

A banalização da opressão, encarnada na divisão do mundo entre uma lei imutável, de um lado, e os vencedores, de outro, ganha corpo ainda na comparação cotidiana do ciclo solar

e no retumbar dos pretéritos a promover retomadas constantes, pela elipse, da imagem dos vencedores. Os pretéritos não só ecoam pela repetição evidente de sua conjugação verbal, mas também, e principalmente, pelo aspecto de quase sinonímia a reger os sentidos dos verbos. Dessa forma, a manutenção das formas vem a serviço da manutenção da opressão social, os vencedores assumindo a postura de sujeitos verbais enquanto, aos oprimidos, não resta mais que aceitar a ação imposta ou agir subordinando-se às orações principais, governadas pelos mesmos sujeitos. No excerto acima, ainda, a desumanização do outro se realiza também pela imagem: reduzido a braços que trabalham e que podem já não ter serventia, o senhor a quem nos apresentar o sujeito lírico pode ser, a bel prazer daqueles que governam, descartado. A lógica capitalista, tão cotidiana fora das páginas, se expõe nua, em toda sua crueldade, na palavra agnântiana.

A devastação que decorre do extravasamento

Levado até o limite de sua desumanização, o senhor a quem acompanhamos recobra sua humanidade a partir de uma ampliação que se opera quando o eu-lírico, aos poucos deixando de reescrever suas palavras em discurso indireto, retrata a encarnação, no outro, de um novo corpo, marcado pelas experiências de vida, mas ressignificado pela oportunidade de assumir o protagonismo da própria existência por meio da narração²⁸⁸. Do discurso mediado, passamos à visualização de um sujeito que sente e que se faz renascer, nos olhos do outro, pela possibilidade de contar a sua história:

On le regardait avec étonnement
lui renchérisait
Du revers de sa main sèche
cette main inutile
il écrasait une larme
puis il ajoutait
que lui
n'avait jamais appris à lire ou à écrire
Faut croire que pour couper la canne
il n'en fallait pas autant

Mais il savait par instinct
que l'impuissance porte en son sein
sa propre culpabilité
engendre mépris et suspicion

²⁸⁸ Aqui percebo ecoarem leituras de Paul Ricoeur e seu conceito de *identidade narrativa*: constituindo-se enquanto sujeito no ato de narrar a própria história, o sujeito se situa em uma dinâmica entre o que lhe é próprio e o que lhe suscita o outro. Na alteridade, ele vai se constituindo como eu.

rage ou indifférence

À l'âge de poser ses vieux os à l'ombre
les vainqueurs les dépouillent
de ce qui lui restait d'existence lui
ses enfants
les enfants de ses enfants
toute sa descendance
aujourd'hui
plus de terre plus de lieu plus de patrie
Comme jadis personne au monde
aucune parole
à même de casser le verdict

On dit souvent que les choses
tout comme les êtres
ont un double visage
tout dépend de l'angle
du regard que l'on porte
Mais il a beau compter les années
l'angle demeure le même
le visage
celui de l'injustice amère

Assim, o poema nos instancia um momento de partilha, no qual nos colocamos à escuta do *griot*²⁸⁹, essa figura emblemática ancestral que, tendo realizado já boa parte do seu percurso de vida, reparte conosco sua sabedoria. A primeira estrofe do excerto acima revaloriza imagens desprezadas por aqueles categorizados como “vencedores”: as mãos, parte dos braços inúteis do ancião, aparam o escorrer de uma lágrima, consequência de um processo de escuta que permite, ao outro, a exposição daquilo que lhe dói. Mas as mãos também choram: convertidas em mera ferramenta, nunca lhes foi dada a possibilidade de criar, de falar pela escrita.

A sabedoria do ancião, de quem tudo foi tirado, se derrama nas estrofes que seguem, urdindo alertas. Ele sabe, pelo vivido, que a sua impotência não é acaso, mas projeto; sabe, ainda, que a manutenção desse antigamente revestido de presente se perpetua com a cumplicidade de toda uma sociedade. Falando evidentemente da manutenção contemporânea de um regime escravocrata, o sujeito denuncia, pode-se depreender, um racismo estrutural que conforma não só sua existência, mas a de seus descendentes. Despersonalizados, desterrados e desenraizados, esses sujeitos buscam, assim como o eu lírico de “Cantilènes”, um ramo ao qual

²⁸⁹ À figura do *griot* (em português, também grafado como *griô*) corresponde, na África ocidental – e, no Brasil, nas comunidades quilombolas – uma função de guardião de histórias, geralmente associada a pessoas idosas, geralmente, nas famílias, às figuras dos avós. O *griot* é responsável por guardar e transmitir histórias a seus descendentes, garantindo a manutenção do patrimônio cultural de um povo.

se agarrar. Dito isso, as duas últimas estrofes do excerto encaminham o depoimento do *griot* ao seu final e denunciam a hipocrisia dos discursos dominantes, discursos de mudança que se constituem como máscaras vazias de um sistema desleal. A leitura, então, se amplia, a denúncia podendo ser representativa das mazelas de outras minorias sociais – no caso agnantiano, sua obra atesta não poucas vezes o protagonismo das mulheres, dos negros, dos imigrantes. Encaminha-se, aí, a última transformação do poema, erupção valiosa a arder nas duas estrofes finais do poema.

A liber(t)ação das cinzas

Et il se tient aujourd'hui
ni plus ni moins courbé sur cette terre ingrate
ni plus ni moins accablé par les morsures avides du soleil
ni plus ni moins abusé par l'indifférence du monde
il se tient léger
dépouillé de tout
sauf des débris de son existence
enfermé dans son cœur
sans traces de haine
sans bruissement d'espoir

Tout passe comme est passée sa jeunesse
tout passe comme est passée sa vie
« Tout passe comme ont passé mes bras qui désormais ne servent
plus à rien
Et ma vie »
Il parlait ainsi
et quelque chose
un nuage lourd traînait dans son regard
De sa bouche édentée il souriait
ramenait sur ses épaules
les lambeaux d'une casaque
espérait draper un restant de dignité
et disait ainsi
Ma vie peut s'en aller cette nuit
comme s'en va le soleil
mais avant que cela ne s'accomplisse
il faut bien passer le restant des jours
Comment vivre quand on n'a plus de bras
plus de pays
plus de terre
plus d'avenir
plus d'espoir
Qu'il est sombre ce crépuscule de mon existence
qu'elle est triste ma dernière saison de désarroi

Na penúltima estrofe, o senhor efetivamente se move, colocando-se de pé, ativo. Embora a possibilidade de contar a sua história aparentemente lhe devolva parte de sua dignidade, não há espaço, aqui, para as utopias: a repetição de *ni plus ni moins* comprovando, aí, a manutenção de um sistema de silenciamentos maior do que o instante de que partilhamos. Não há espaço para a esperança porque não se pode apagar as marcas violentas do passado e porque não há, de fato, qualquer perspectiva de mudança. O direito à palavra se converte, assim, numa espécie de paliativo, pedaço de humanidade que ainda habita corpos já esvaziados de alma, de sentido, de vontade. Os olhos, aí, manifestam a dor que se oculta por detrás de um sorriso que ainda resiste, sorriso cuja ausência de dentes demarca a permanência, ainda que ínfima, de um pulsar a contrariar a morte imposta.

Na construção das duas últimas estrofes, é notável a repetição constante de estruturas relacionadas a imagens de totalidade e de negação. Em ambos os casos, uma constante: a perenidade da estagnação e da manutenção do sistema opondo-se à retirada de toda possibilidade de existência digna do sujeito. O ritmo se acelera, os versos curtos lembrando-nos, mais uma vez, que os muros de que nos falava “Elles” não foram destruídos, que muito ainda falta por fazer. Por fim, o fio de esperança que pode nos habitar nesse resto de poema se manifesta na conversão do discurso: na estrofe final, o discurso indireto converte-se, primeiro, em direto, as aspas demarcando a irrupção da voz do anônimo oprimido pela primeira vez, em lugar de falar por ele. Depois, quando as palavras já estão por se findar, o discurso direto aparece uma vez mais, sem, no entanto, qualquer sinalização: as vozes dos dois sujeitos que conosco conversam, durante o poema, entoando assim um coro dos explorados. E nós, leitores, chegando ao fim do poema, nos unimos a eles.

A desolação que sucede a extrusão

O livro chegando ao final, Mevs e Agnant se encontram, multidirecionais: a quinta tela do pintor a ecoar fragmentos de suas antecessoras, o oitavo poema dela a nomear a obra e a evocar, também, as imagens que foram sendo tecidas durante o percurso eruptivo do *recueil*. Precedido pelo aviso vaporoso de Mevs, o vulcão Agnant enfim explode: emergem mulheres, crianças, denúncias, migrantes, oprimidos dispersos pelo mundo, desigualdades. Hipocrisias, animalidades, mortes, dores, despertares, resistências.

Sendo remetidos constantemente de volta aos poemas percorridos e a nossas próprias dores, somos, ao fim e ao cabo, tragados também pelo vulcão agnantiano. Acumulamos olhares, sorrisos, ausências. Tensionamos crenças e leituras. Voltamos ao começo do livro, reavivados. Olhos abertos, esperamos que novas cores se insurjam na próxima erupção.

A reconversão da rocha



Figura 26 – Foto capturada dos fragmentos de Mevs que figuram na página de "Femmes des terres brûlées"²⁹⁰

Recomeçar

FEMMES DES TERRES BRÛLÉES²⁹¹

Autour du couffin déjà
les ténèbres
chaque réveil est un atterrissement
et revient la douleur
de la diffluence
fine précise
des eaux à jamais partagées
à cheminer de l'autre côté du monde
à escalader les parois d'une auge glacière
à patauger dans la bourbe
pour réapprendre chaque jour

²⁹⁰ AGNANT, op. cit., p. 69.

²⁹¹ Ibidem, p. 71-7.

que la vie n'est pas un jardin de pluie
que notre Terre n'a rien d'une fleur

Femme des Terres brûlées
vois ta Terre
sa Terre
ma Terre
notre Terre
notre Terre
comme on dit notre Mère
notre Terre
de l'autre côté de la vie
Ta Terre
sa Terre
concept vague

Et nous disons femme
et nous pensons à l'animal forcé dans ses taillis
aux oubliettes du monde
à l'alevin estropié dans la nasse
celui qui dans la masse
ne cherche plus son visage
notre visage
invisible
incertain

Nos Terres
où chaque pouvoir invente son propre cirque
et sans égards
et sans remords
éperonne
accule
condamne
repousse la nasse
jusqu'aux confins de tout dommage collatéral
aux limites des ossuaires

Il y eut le passé qui n'a de passé que les contours
puis l'Algérie et puis My Lai
puis la Bosnie-Herzégovine Visegrad Miljevina
puis il y eut
puis il y eut
Nous prenant pour des agnelles
il arrive qu'on nous tranche la gorge sans hésitations
En Algérie nous étions onze mille
peut-être plus
Puis Naplouse et Gaza
et il y eut le Rwanda le Congo-les Grands Lacs
chaque goutte d'eau semble échafauder une parabole
pour annoncer une horreur qui n'a pas de fin
et il y a
et il y a
cette chape de plomb sur les paupières du monde
et tout ce que dans le silence
et par le silence

nous ignorons

Depuis ces territoires interdits
depuis les siècles des siècles
de tous ces premiers peuples
aujourd'hui les derniers
du Nord au Sud de l'Est à l'Ouest
enfants perdus
sacrifiés sur les autels des conquistadors
dans toute cette folie qui perdure
nous perdons jusqu'à nos cris
l'âme elle-même n'a pas su en réchapper

Ne demeure-t-il qu'un souffle
nos souffles
vagues rescapées du plus loin des eaux dormantes
sur les sables mouvants qui engloutissent nos efforts
dans cette brûlure sans répit
dans ce mouvement perpétuel qui rappelle l'espérance
nos souffles flétris mais tenaces
nous crachons
nous écrivons
nous épelons
ce chant sans commencement ni fin

Dans l'attente d'une révélation
avec nos larmes en caravane
et cette encre couleur sang
notre espoir en accent muet
sur la face d'un monde qui obstinément nous ignore
nos larmes dissoutes dans l'air et dans le temps
évanouies comme de l'encens

Créatures sans nom sans territoire
sans pays sans patrie sans langues
sans avenir sans visage sans descendance
sans lendemain
la vie n'est-elle qu'imagerie démente de l'ossuaire qui hante nos pas
Le monde c'est bien vrai
n'est pas sur notre chemin
la route beaucoup trop longue
les récoltes d'avaries trop abondantes
Créatures sans lendemain sans visage
sans avenir sans langues sans patrie
sans descendance sans pays sans territoire
sans nom
n'existe-t-il aucun lieu nul moyen
d'abandonner cette vieille mue
Débusquer enfin
cette espérance qui nourrira notre marche

Comment faire mentir ce que l'on présente comme une prophétie
que ce monde n'est pas sur notre chemin
que la route est trop ardue
que la vieille mue

qui à chaque réveil
reprend forme reprend vie
que la vieille mue
est là pour demeurer
que nous avons reçu le silence pour héritage
consolation et testament

Ma vie ta vie sa vie
cette vie où nous ne pouvons jamais être la même femme
car nous sommes trop de femmes
nous sommes tant de femmes
avec notre vie depuis le premier jour en attente
dans ce désir de prendre part au monde
avec notre regard
plus embrouillé qu'un chenal
par lequel s'en vont
toutes les alluvions

Nous voilà aussi depuis le premier jour
les paumes tournées vers la terre
rien à semer rien à récolter que cette herbe maudite
qui a l'amertume de toutes les avanies
sans aucun espace où la douleur peut s'endormir

Décrire ce vide
cette absence au monde
réduire en un tas de cendres
le livre maudit
dont nous sommes les pages noircies
raturées du monde
pages arrachées
déchirées piétinées
avec la douleur et ses tenailles
chaque jour plus précises intenses obsédantes
et l'urgence de plus en plus muette
dans ce temps qui se fait trop vieux
ce temps
au-delà de l'usure

Despontar

Concluída a leitura, somos nós também terras devastadas: digerimos amargamente as erupções agnantianas, acionamos também nossos vulcões adormecidos, recobramos inquietações que a vida cotidiana nos impele a submergir. Do mergulho ao vulcão e do vulcão ao mergulho, vamos estabelecendo, assim, nossa dialética com o mundo, a partir das portas que se abrem com a palavra poética.

5 DO MERGULHO AO VULCÃO: TESSITURAS CONSTELARES

Da leitura

Antes de tudo, o vislumbre. Um esboço de horizonte móvel, um limiar. Mover a ideia que antecipa o salto e, ainda que exteriormente estagnado, agitar dentro de si o que se oculta no mais profundo do eu. Remexer na densidade do submerso. Experimentar o acúmulo da sensação vertiginosa, da falta de prumo e do incerto, da revolta e da indignação até a exaustão. A lava candente a desejar liberdade. A solidez da rocha a liquefazer-se. A pressão para que a efervescência ganhe mundo. O calor crescente. O sobreaviso vaporoso. Borbulhante. No ir e vir da respiração, aproximar-se da borda. Cogitar o abandono da terra. Testar os limites. Silenciar. E então explodir. Despir-se. Dar o passo. Contemplando a aparente transparência que oculta a escuridão das profundezas, derramar-se ígneo. Enfrentar o embate líquido. Experimentar a liberação de parte dos vestígios de pertencimento do antes. A surpresa. A fuga. O escapar silencioso de uma rachadura. O despontar da ira e da dor. O medo. A devastação que decorre do extravasamento. A liber(t)ação das cinzas. O caos. O frio. A desolação que sucede a extrusão. Buscando talvez o escape, enfrentar-se, elaborando a reconversão da rocha. A integração à imensidão. O entranhamento. A escuta. Reencontrar-se como o feto que aguarda o parto. Sentir a necessidade de recomeçar. Renascer.

Do desafio

Escrever entre mundos. Escrever e inscrever-se no desvio. Como homem, tomar a palavra ciente de meu lugar de fala²⁹² e ousar carregar comigo leitores sonhadores, curiosos e dispostos a mergulhar nas escritas de Aimée G. Bolaños e Marie-Célie Agnant. No processo, auxiliá-las, a partir da contribuição com a ampliação do acesso a sua obra, na instauração de epifanias, de denúncias, de autodescobertas. Acreditando no poder da literatura, crer que minha pequena contribuição seja capaz de aguçar, nos sujeitos, uma abertura ao indizível sagrado do

²⁹² Partilho, ao falar disso, das reflexões da filósofa Djamila Ribeiro, em *O que é lugar de fala?* (2017), obra na qual se estrutura este conceito enquanto tentativa de rompimento com uma concepção de mundo homogeneizante e opressora ditada por uma sociedade patriarcal que tem, no poder, costumeiramente, homens brancos e heterossexuais. Perceber os privilégios e particularidades de minha posição discursiva, nesse sentido, me permitem teorizar e discutir obras de mulheres e, mesmo de uma mulher negra, mas sempre a partir de uma postura política e ética ciente e transparente no que toca às configurações sociais que contribuem para a delimitação de meu ponto de vista.

poema. Concordar com Paz e estar ciente da intraduzibilidade do poema²⁹³, mas, estando também ciente dos meus privilégios, partilhar com os meus – aqueles que, como eu, se veem contagiados por certa *wanderlust*²⁹⁴ – da possibilidade de vislumbrar, nos versos dessas mulheres, novos movimentos; de percorrê-los; de, de alguma maneira, germiná-los em corações outros. Fazer perceber essa literatura de origem latino-americana como nosso patrimônio. Fazer mover em nós os trânsitos que nos habitam. Fazê-los emergir, no mergulho. Fazê-los extravasarem-se enquanto nos abandonamos ao porvir, entregues aos derramamentos da palavra. Pedir permissão a essas mulheres para carregar, comigo e em mim, seus poemas.

Do desejo

Encarando o pó das academias, sonhar leituras. Acreditar, talvez, na utopia. Desejar o acesso a quem não conhece da universidade mais que os seus nomes. Ciente da dificuldade da empreitada, aceitar que nem sempre isso se faz possível, mesmo quando – esquecendo-me, num intento idealista, das impossibilidades sociais múltiplas que se instanciam na vida de cada qual – a compreensão depende aparentemente apenas do meu tecer. Identificando, criticamente, em outros textos, mosaicos de citações, fugir a eles, talvez incorrendo em erros semelhantes. Buscar na palavra acadêmica uma beleza artística que diminua as distâncias. Crer na beleza do acessível. Crer no texto acadêmico vivo, pulsante, que deseja o seu leitor e não se converte em monólogo dos egos. Sonhador, ter a soberba de acreditar que – em alguns momentos mais que outros – cheguei a fazê-lo, convertendo a palavra-ferramenta em palavra-encanto. Tecer, como o sujeito de Agnant, uma mortalha para o ego, mas também destecê-la, reconfigurá-la como desvelamento de um eu que se partilha, que se doa. Aguçar curiosidades, atiçar outros desejos, incendiar a imaginação. Revelando meu percurso de sujeito e de leitura, convidar o outro a também fazê-lo, na troca.

Desmistificar o monstro de sete cabeças que a tantos paralisa nos percursos da leitura de poemas, da escrita acadêmica, do expor-se ao escrever. Decapitar uns temores, alimentar outros, conviver com eles. Encarar nos olhos a autossabotagem. Vencer a sombra do impostor.

²⁹³ Sobre a intraduzibilidade do poema, a respeito do que já discutimos em notas anteriores. Um poema não pode ser traduzido por um texto acadêmico, posto que se trata de linguagens diferentes e que, em alguma medida, as tensões dissonantes (conceito de Friedrich) que se operam no discurso poético não se reproduzem no discurso científico, pretensamente dado a comunicar, mais do que a expressar. Paz e Friedrich, nesse sentido, aqui se entrecruzam.

²⁹⁴ Termo de origem alemã que expressa uma sede de viagens, um desejo de deslocamento.

Conduzir, com cuidado, afeto e rigor, outros que, como eu, enfrentam seus próprios *chiaroscuros*. Vislumbrar, nos olhos de minhas alunas e alunos, a vibração fascinada e fascinante do *iyawô*²⁹⁵. Com o escorrer do tempo, acreditar que esse debruçar-se deu frutos, reverberou em outras gentes, encantou outros sujeitos. Sorrir.

Do método

Ler. Ler. Ler. Reunir apontamentos. Discutir teorias. Reler. Alimentar-se de e agoniar-se com as contradições. Lutando para ser o que não sou, sentir-me abandonado, Obaluaiyê a chorar feridas em meio à praia. Esquecido de mim, recuperar a humanidade pela poesia. Voltar no tempo para, enfim, aceitando que me faço no percurso, recuperar com Penélope os fios com que tramar a vida. Enxergar-me no poema, partilhar angústias e estórias com os mitos que, em me habitando, reverberavam nas palavras das autoras. Fazer ver as constelações míticas que me conduziam no trajeto. Nos entrecruzamentos, maravilhar-me com Artemísia, Iemanjá, Dante, Beatriz, Belerofonte, Quimera, Eco, Layla, Obá, Teresa, Ísis, Psiquê, Penélope, Eva, Sísifo, Salomé, Atlas, Prometeu. Divisar outros mitos ao longe, que não chegam a germinar na página. Acenar, pelo verso, a outras tessituras. Nunca perder de vista o amor à palavra, antes de tudo. Estagnar, vez ou outra. Sentir no rosto os ventos de Iansã a trazer alento para os sufocos. Recordar Juana e nosso primeiro poema. Revisitar meus fantasmas. Filho das águas, aceitar o mergulho como autodescoberta. Neto do fogo, fazer virem à tona os silêncios. Brincar com as palavras. Divertir-me com elas. Contemplá-las. Conjugando vida, trabalho de pesquisa, sala de aula e amor pela arte, criar a possibilidade de uma tese fluida que, sem perder em consistência, se faz desejo para o leitor.

Dos encontros

Eu tinha cerca de dezessete anos quando a vi pela primeira vez. Havia acabado de entrar na Universidade. Ela fluuava pelos corredores do pavilhão, carregando chaves. Sequer suspeitávamos, à época, que, quatro anos depois, abriríamos juntos as portas do mestrado, revisitando Penélope. Da palavra-instrumento da sala de aula, eu reconheceria efetivamente a

²⁹⁵ Termo iorubá para designar aqueles que acabam de se iniciar no candomblé.

palavra-encanto de Aimée e a veria reverberar apenas dois anos depois, quando, tendo já concluído uma jornada, a saudade me fizesse buscar por ela por meio de sua ficção.

Eu tinha cerca de vinte e quatro anos quando a primeira palavra-encanto de Marie-Célie me chegou aos olhos, me tocou os ouvidos. A busca por ela decorrera do encantamento com uma literatura muito diferente da sua, mas de geografia similar: os romances policiais de Gary Victor me fizeram buscar, curioso, por autoras haitianas. Queria ver o que habitava o imaginário dessas mulheres, inicialmente encantado com a possibilidade de ver mais de perto o vodu haitiano, um olhar quase que turístico a buscar o exótico. Quando o primeiro livro de Marie me chegou, a língua francesa se ressignificou para mim. Conheci a mulher por detrás da escrita seis anos depois, pouco antes de finalizar este texto. Partilhamos vivências, perspectivas de mundo, costumes culturais diferentes.

É curioso que apenas agora, estando em vias de concluir esta tese, eu perceba que os movimentos de mergulho e erupção – que tanto me fascinaram nos poemas dessas autoras – tenham sido também os meus movimentos com relação a elas. Aimée-professora chegou a mim antes da Aimée autora; a face pessoal de Agnant, depois da sua escrita. Os poemas de Aimée me convidaram ao mergulho; os de Marie-Célie me despertaram a curiosidade para conhecer aquela que segurava a pena por detrás das erupções.

Dos diálogos

Sabedor da impossibilidade de poder contemplar o indizível da poesia de Aimée e Agnant por meio da escrita tradicional acadêmica, tento encontrar, no entrecruzar de discursos diversos e me utilizando de fontes também diversificadas – pequenos diálogos com a música, com o cinema, com o teatro, com outras literaturas –, um modo de me aproximar das epifanias. Mesmo elas, em seu tear, parecem vivenciar essa sensação: Aimée recorre às epígrafes e às artes visuais; Agnant, às telas de Mevs. Em ambos os casos, vidas partilhadas: enquanto uma urde uma história própria de leitura e nos narra, pelo recorte do olhar, viagens que se nos apresentam em imagens, a outra acolhe a abstração e a intensidade da cor de um companheiro de vida, amigo a partilhar das geografias e inquietações políticas.

Em suas obras, as escritoras nos relembram a todo momento que a poesia não é um ato solitário, mas partilha.

Do indizível

Diante da sensação de impossibilidade da palavra, buscar outros caminhos de acesso ao indizível: o percurso realizado aqui por Aimée e Agnant, essa recorrência à imagem como tentativa também de dizer, atravessa os tempos e as línguas. Na América Latina, remonta a um passado longínquo, às 397 tentativas de Felipe Guamán Pomo de Ayala²⁹⁶. Aí chegando, cruzam as temporalidades para devolver-nos ao presente, a um poema de Daniela Delias²⁹⁷:

ALI

um minuto, alice

é o tempo
d'eu engolir o mar
d'eu molhar teus olhos

ali
onde nunca

Delias, que numa geografia próxima à minha também se interroga sobre o indizível do poema, esboça uma tentativa de representá-lo a partir da fotografia, apreendendo na imagem o que se lhe escapa à palavra: um escapar outro. Como o pássaro que perde o peixe em pleno voo e vê-se dividido entre a conquista e a perda, assim também se coloca a poeta. Meu eu leitor acredita que aí nos encontramos todos: nesse limiar efêmero-eterno do instante.

²⁹⁶ Felipe Guamán Pomo de Ayala (1534-1615) foi um cronista indígena de ascendência inca. Atuou junto à Coroa espanhola, realizando traduções do quéchua para o espanhol a serviço da colônia. Apesar de descender quase que diretamente do soberano Túpac Yupanqui, sucessor imediato do lendário Pachacútec, considerava-se mais latino que andino. Sua diferença, no entanto, não fora ignorada pela cultura branca, motivo pelo qual foi punido com o desterro por duas vezes, mesmo servindo à Coroa. Seu maior trabalho, a *Primer nueva corónica y buen gobierno*, aparentemente datada de 1615, foi uma tentativa de transmitir, ao rei da Espanha, a cosmovisão andina. Diante da impossibilidade do verbo, apesar de ter produzido 1180 páginas, Guamán Poma de Ayala também recorreu à imagem: teceu 397 gravuras na tentativa de dar conta de seu universo – por ele próprio negado – perante os olhos do outro que o oprimia.

²⁹⁷ Daniela Delias é uma poeta brasileira contemporânea, nascida na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. Tem três livros de poemas publicados: *Boneca russa em casa de silêncios* (2012), *Nunca estivemos em Ítaca* (2015) e *Alice e os dias* (2019). Não por acaso sua poesia vem ao nosso encontro e reverbera em mim nas tessituras finais: vivendo há muito em Rio Grande, Delias me oportunizou, em idos de 2008, tomar conhecimento de seus versos. Seu imaginário, bastante atravessado pelas águas do mar do Cassino, comunga com o meu das derivas. Partilhamos há muito do verso e dessa certa agonia do indizível. Se eu busco meus dizeres na contemplação da crítica, Delias descobriu-se no alçar das fotografias. O poema citado é o primeiro de *Alice e os dias* (2019, p. 23).

Do que nos escapa



Figura 27 – Foto de pássaro perdendo o peixe, de Daniela Delias²⁹⁸

Da estrangeiridade

Outro motivo de interesse pela obra dessas mulheres: sua estrangeiridade. Esse vivenciar o trânsito e nele constituir-se, essa antropofagia do movimento. O estrangeiro, já dizia Kristeva, “suscita uma nova ideia de felicidade”²⁹⁹. É ela mesma quem diz que o fogo que em nós, estrangeiros, habita, brilha justamente porque nos consome. Assim também se constituem os poemas de nossas duas autoras: ardem em nós enquanto se fazem ouvir.

Foi enquanto estrangeiro que tive meu primeiro contato com a poesia de Agnant. Mas certo sentido de estrangeiridade já me habitava desde antes desse encontro. Não à toa, no mestrado, orientado pela então apenas minha professora Aimée Bolaños, dediquei-me às tessituras penelopianas de Juana Rosa Pita. Fascinado pelas *Viajes de Penélope*, encarnei Ulisses, percorri distâncias e ausências, encontrei outras escritas e, no regresso, sentindo-me já

²⁹⁸ Arquivo pessoal. Reprodução autorizada pela poeta. O encontro entre essa imagem e a reflexão sobre o dito que se nos escapa também é da autora, a quem tive a oportunidade de ouvir na 47ª Feira do Livro da FURG, ocorrida em Rio Grande, em sarau do coletivo literário Palavreiros. Ali, Delias e Aimée retomaram a imagem da fotografia em analogia à poesia. A foto se encontra também no acervo que compõe o perfil de Daniela Delias no *Instagram* (@daniela_delias).

²⁹⁹ KRISTEVA, Julia, op. cit., p. 12.

estrangeiro em minha terra – Ruffato parece haver dito que, uma vez saídos da casa natal, nunca mais regressamos a casa – decidi estabelecer um pacto de movimento com Aimée e Agnant.

O movimento, que por vezes se configura como protagonista das obras de ambas, se constituiu, afinal, como presença constante nesta tese. Para além das erupções e mergulhos, o flutuar dos versos, o escorrer dos tempos: Aimée com a densidade dos poemas breves; Agnant com o derramamento desnudado de seus gigantescos versos e estrofes. Em seus escritos, mais especificamente em *Visiones de mujer con alas* e *Femmes des terres brûlées*, o movimento entre arte visual e palavra são uma constante, estabelecendo diálogos com obras canonizadas, como o *Jardim das delícias* de Bosch, ou praticamente anônimas para nós, brasileiros, como as telas de Mevs.

Do mito

Também o mito se reconfigura nas mãos dessas mulheres, penélopes a destecerem as mitologias e a dar-lhes nova vida, a partir do mergulho em figuras femininas e facetas pouco estudadas delas ou do rompimento com a referência clássica e por sua reconstrução sobre os rastros da nomenclatura e das imagens que a ela se associam. O mito feminino, nas mãos delas, deixa de ser o mito do Outro³⁰⁰.

Quando iniciei meus estudos de doutorado, recordo haver lido, em Elaine Showalter³⁰¹, a respeito da existência de três momentos relacionados à atualização dos mitos pelas mãos de mulheres. Ela dizia que houvera um primeiro instante no qual se instaurara uma mera reprodução do discurso masculino, e que, depois, o seu completo reverso – a subversão total da escrita clássica, numa inversão das polarizações aí presentes – se instanciara. O último

³⁰⁰ Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2009, p. 209), aborda, em capítulo dedicado exclusivamente aos mitos, essa condição da mulher como Outro: “Todo mito implica um Sujeito que projeta suas esperanças e seus temores num céu transcendente. As mulheres, não se colocando como Sujeito, não criaram o mito viril no qual seus projetos se refletiriam; elas não possuem nem religião nem poesia que lhes pertençam exclusivamente: é ainda através dos sonhos dos homens que elas sonham. São os deuses fabricados pelos homens que elas adoram. Estes forjaram para sua própria exaltação as grandes figuras viris: Hércules, Prometeu, Parsifal; no destino desses heróis a mulher tem apenas um papel secundário. Possivelmente, existem imagens estilizadas do homem enquanto preso a suas relações com a mulher: pai, sedutor, marido ciumento, bom filho, mau filho; mas foram igualmente os homens que as fixaram e elas não atingem a dignidade do mito: não passam, por assim dizer, de clichês. Ao passo que a mulher é exclusivamente definida em relação ao homem. A assimetria das duas categorias, masculina e feminina, manifesta-se na constituição unilateral dos mitos sexuais”.

³⁰¹ As discussões de Showalter, as encontrei em MUZART, Zahidé. *Feminismo e literatura* ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da Literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 261-275.

momento seria o da transformação: aquele em que, sem desmanchar-se de todo a versão clássica, projeta-se uma nova luz sobre as figuras nele silenciadas, reconfigurando os sentidos do discurso mítico. Acredito que, embora Showalter trate, em sua discussão, de um contexto histórico e social bastante restrito à escrita estadunidense da última metade do século XX, a forma como ela concebe a releitura dos mitos, sobretudo em seu último momento, reverbera ainda hoje na escrita de muitas mulheres. Na de Aimée e Agnant, percebo essa recorrência. Um efetivo trabalho de Penélope, portanto.

Das constelações

Por meio das literaturas de Aimée e Agnant, concordar com José Gil: “Narciso é uma multidão”³⁰². Deixar um pouco de lado os estruturalismos reconhecedores do mito formulados por Durand³⁰³, retomar a noção dinâmica do discurso mítico de Barthes³⁰⁴ e, unindo-a com os deslimites do rizoma, experimentar a flutuação da referência que se esvai e deixa seus pequenos rastros no poema. Perceber a constelação como um encontro. Perceber o conjunto como espiral que nos leva ao encontro com um centro, quer ele se configure no horizonte de leitura da autora, quer ele se configure na nossa experiência. Compreender que essas duas configurações não se excluem, mas, ao contrário, talvez seja justamente de sua reunião que se formem os vulcões da poesia. Entender que outro leitor, com outra bagagem, possa encontrar nesse universo outras referências, divisadas pelo mergulho em culturas que me são, por vezes, alheias. Conceber aí a riqueza do transcultural. Ver operarem-se, nos espaços obscuros, aqueles para os quais atentei e aqueles que me escaparam aos olhos, a possibilidade rica da troca, a realização da utopia que vislumbrara Glissant³⁰⁵.

³⁰² José Gil se utiliza dessa frase em *Movimento total: o corpo e a dança* (2005), defendendo que um corpo que dança cria, no espaço, a multiplicidade dos corpos, uma tensão dissonante que se estabelece entre o movimento do bailarino e a virtualidade possível de seu movimento no espaço, diante dos olhos dos espectadores. Em alguma medida, acredito depararmos-nos aí, na dança, com traços da *identidade narrativa* de Ricoeur: um corpo que se faz na dinâmica entre si mesmo e o outro, um corpo que se narra em movimento.

³⁰³ Sobre o que já falamos, no capítulo inicial, sobretudo no que diz respeito às dinâmicas associadas à perenidade, derivações e desgastes do mito. Vivendo na era dos *hiperlinks*, nós, leitores, bem como as autoras, somos arremessados pela simples referenciação em direção a universos outros, cada conjunto de símbolos nos possibilitando recuperar e ressignificar mitologias. Nesse sentido, perde espaço a noção de desgaste como elaborada por Durand, posto que não há o desejo de, no caso das obras estudadas, apropriarmos-nos de um mito e o reconfigurarmos em sua totalidade, mas sim de, jogando com a referência, abrir possibilidades outras, múltiplas, rizomáticas, de significação.

³⁰⁴ Para quem o mito é sempre esvaziamento e ressignificação, dinâmica incessante. Sobre ele também falamos brevemente no capítulo inicial.

³⁰⁵ Sobre o que discutimos no capítulo inicial.

Da escrita feminina

Compreendendo os problemas do adjetivo, as opressões e mazelas que ele carrega; concordando com Lobo³⁰⁶ quando nos fala dos reducionismos atrelados às possibilidades de se pensar uma literatura feminina carregada de conceitos retrógrados, ou uma literatura feminista reduzida por associação a movimentos muito específicos, compreender enfim uma Aimée – por muito tempo incompreendida – que se negou, por muito tempo, a ser tomada como autora feminista. Entender a “literatura de autoria feminina” – pequena mudança na escrita que expressa uma grande alteração em termos de concepções de mundo – como expressão da diferença, voz silenciada que se insurge contra a tradição e que se compreende, também, na troca com outras vozes, na denúncia de outros silenciamentos, nas brechas de uma História oficial que deixa, em seus muros, pequenas fissuras. Admirar e apoiar o levante da diversidade contra a hegemonia homogeneizante. Fazer-se pequeno eco a essas vozes outras, dentro das limitações do meu lugar de fala. Silenciar sobre o que não sei e não posso falar.

Dos eus do poema

Encontrar, em Agnant, um sujeito que se coloca e que se expõe enquanto infância. Perceber o processo de abertura desse sujeito ao mundo, e ao outro. Acompanhar suas dores e seus fascínios. Percorrer com ele o acúmulo das dores de gerações. Concebê-lo, em alguns momentos, como porta-voz de uma coletividade. Ver a encarnação do antepassado no eu presente, sangue ancestral de uma linhagem de oprimidos. Bradar contra os muros que se fizeram a partir do trabalho de corpos silenciados, e que também deles se utilizaram como matéria-prima. Acompanhar a expansão cosmopolita da dor a perfazer-se no mundo do capital, expansão que acompanha também os movimentos do nós ao eu, do eu ao elas, do elas ao ele, e de novo ao nós.

Em Aimée, perceber um processo diferente a se estruturar: o eu acompanhando, ao longe, sua sombra. No diálogo do eu com o outro, constante ir e vir, o encontro com o si mesmo. O sujeito, então, se conhece diante do espelho, vislumbrando no duplo a possibilidade de se enxergar no reflexo das águas do tempo.

³⁰⁶ LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em 20 nov. 2019.

Dos outros

Uma se movimenta para habitar o outro, abrigo vazio. A outra conjura promessas para evocar o outro, casa sem habitante. Os movimentos de mergulho e erupção, uma vez mais, se instauram.

Nos mergulhos de *Visiones de mujer con alas*, é na Quimera que a escrita de Aimée encontra a melhor expressão para a busca amorosa. A mulher que divisava sua sombra passa então a percorrer o corpo do amado e, diante da falta de reciprocidade ou da confusão opaca do outro, busca no encontro das almas uma saída edênica para os amantes. Mas, no percurso em que se faz habitante, a mulher reconhece a infertilidade de sua semente: não há espaço para abrigo em paredes vazias. Configura-se, então, o abandono da casa desabitada, morte do amado que representa um passo fundamental para o encontro do eu consigo mesmo, essa autodescoberta mí(s)tica de Narcisa.

Nas tessituras de *Femmes des terres brûlées*, o caminho inverso: um sujeito amedrontado pelos seus trânsitos convoca o amado a habitá-lo, faz-se casa para sua morada. Em “Cantilènes”, a mulher amante, Penélope a aguardar o marido que se ausenta, faz juras de amor, expõe suas dores, seus medos, seu corpo, suas lacerações, suas chamas. Desnuda a joia que se esconde sob a casca de um sujeito enrijecido pelo mundo. Recebe silêncios. Se reinventa. Faz-se casa para si mesma, recusa-se a morrer na espera. Mas expõe seus conflitos, o desejo conflituoso entre ser livre e aprisionar-se. Queima em contradição. Em “Dehors les chiens”, se parte em pedaços pelo corpo do amado, vinga sua morte diante dos predadores. Faz-se força, escudo e lança contra a crueldade do mundo.

Em ambas, a reinvenção de uma mulher. Em ambas, um amado que não reverbera, espécie de Ulisses esvaziado de sentido. Em todas, uma mulher que não admite migalhas.

Do espaço e do tempo

Agnant tece um mundo em expansão: do jardim da casa da infância a referências haitianas que reverberam, se desdobram ou simplesmente saltam para grandes metrópoles do mundo em meio a denúncias de violência, de opressão, de desigualdades sociais. O espaço se amplia com a desesperança: do íntimo e pequeno pomar familiar passamos aos grandes centros urbanos, à destruição das guerras, à solidão que se manifesta em espaços de multidão.

Com Aimée, acompanhamos um percurso pelos museus do mundo, senhores guardiães da História ocidental. Percorremos a Europa: Itália, França, Espanha. Pelas referências literárias e epígrafes, percorremos também outros universos: conhecemos a alemã Hildegard von Bingen, passamos pela latino-americana Sor Juana Inés de la Cruz, vemos referências cubanas e brasileiras se manifestarem no encontro das culturas, Iemanjá a carregar nos braços a poética de uma mulher que se fez enquanto sujeito no transitar de suas águas. No voar das asas do tempo e do espaço, essa mulher vai se ensimesmando, se reencontrando, num adensamento do múltiplo ao Uno interior.

Esses processos de expansão e adensamento do espaço também se refletem nos tempos, dois rios que desembocam no presente de maneiras distintas. Em Agnant, a nostalgia do imperfeito alienado da infância extravasa violenta e multidirecional: chega ao presente da indiferença e vai também ao passado longínquo, às raízes de uma cultura patriarcal, misógina, racista. Em Aimée, percorremos a História da arte ocidental em um processo de autoconhecimento que vai se impregnando dessas referências e chega ao presente, tempo ativo que não só interfere na autoconcepção do sujeito como o impele a modificar o olhar sobre o cânone que lhe chega aos olhos.

Em ambas, a memória se instaura como uma relação conflituosa entre a dor a utopia, provocadora de um desejo de retorno e uma ciência, ao mesmo tempo, da impossibilidade de regressar. Em Agnant, muitas vezes, o conflito desemboca em uma falsa desesperança, uma gota mínima ainda a pulsar verdejante no caos do poema; em Aimée, a memória ganha matizes de gratidão, e a abertura ao caminhar se instaura como missão.

Dos questionamentos

A ancoragem dessas poéticas em dois movimentos suscita-me a questão: haverá uma constante presença do mergulho e da erupção como fatores engendrantes de poéticas do deslocamento? Como essas forças se configuram na obra das autoras estudadas, quando lida em conjunto? Que outros movimentos elas possibilitam? Fugindo da possibilidade binária que o par mergulho-erupção possa suscitar, que outras imagens podem configurar novas poéticas?

A leitura do mito não como estrutura, mas como constelação, sistema luminoso que abre portas possíveis para o devaneio do leitor, também me inquieta. Para além de uma estratégia intertextual, essa multiplicidade inerente à constelação mítica não configura, também, uma

característica da contemporaneidade, em que somos todos arremessados pelos *hiperlinks* ao sem-fim das informações? O mito clássico, instaurando-se nessa dinâmica, o que opera?

Por fim, questiono-me sobre o modo como se constitui esta tese: o que e a quem se alcança com esse texto flutuante, que transita da escrita criativa ao discurso científico, e de ambos a discursos mais pessoais? O texto e as memórias pulsantes comungam com o texto analítico de uma vontade de leitura?

Voltando ao capítulo inicial, encerrando ciclos, indago: se a palavra se constitui como forma de habitar o mundo e como espaço no qual habitamos, a incursão que aqui se propõe é capaz de, instaurando uma quase irrupção sagrada da partilha no tempo e no espaço, proporcionar um habitar *entre* mundos, o leitor transitando entre a tradição acadêmica e a fruição estética de um texto ficcional? Onde habita o desejo, também habita a dúvida.

Do contexto político de uma tese

Este trabalho nasce e se desenvolve em meio a anseios políticos. Freire³⁰⁷ já dizia que não há educação sem política, e me é impossível, ainda que fosse o meu desejo – não o é –, distanciar-me de mim e de minhas crenças.

A escolha do tema desta tese é fruto da leitura e do fascínio pelas escritas de Aimée G. Bolaños e Marie-Célie Agnant. Mas é, também, mais do que isso: vem do desejo de aportar visibilidade a escritores pouco conhecidos no país, sobretudo escritoras mulheres; vem, também, da vontade de dar acesso, para as pessoas, a escritoras latino-americanas que não tenham grande circulação no país. A escrita dessa tese não se encerra neste texto, e isso é evidente: estudar essas mulheres me permitiu falar sobre elas em conversas de família, em situações de interação social diversas – dizem que os doutorandos somos monótonos –, de estabelecer diálogos com elas na sala de aula, com alunos de ensino médio, em palestras sobre leitura.

O método empreendido e a multiplicidade dos caminhos e discursos também vem de uma postura política: como já dito aqui, da crença na popularização da palavra acadêmica, e no

³⁰⁷ Toda a obra de Paulo Freire, sabemos, está embasada no questionamento político do ato de educar. Tomo aqui, como referenciais, minhas leituras de *Pedagogia do oprimido* e *Pedagogia da autonomia*, marcos importantes da obra dessa figura ímpar da Educação brasileira.

intento de promover uma ciência encantatória, espécie de leitura ritual que nos transporta com o pesquisador para um outro universo, ao ler poesia. A análise de poemas, mais voltada para os aspectos linguísticos do texto, embora possa soar um pouco como formalista, em alguns momentos, vem também ao encontro de um protesto contra as análises que se converteram em meros filosofares a encontrar no texto um pretexto para falar de coisas outras. Nesse sentido, ecoo alguns de meus professores de formação: percebo um apagamento da palavra nos estudos de literatura. Sabendo, evidentemente, do aporte sociológico possível para a leitura de ambas as autoras, escolhi um caminho diferente. Espero que ele tenha reverberado a contento.

Em termos externos ao texto, este trabalho ganha força sobretudo num contexto de país pós-golpe. Publicados em 2016, ambos os livros escolhidos refletem, de alguma forma, uma resistência aos silenciamentos e apagamentos promovidos neste país desde o *impeachment* armado contra nossa ex-presidente, Dilma Rousseff, bem como aos movimentos conservadores que vieram se engrandecendo e culminaram com a eleição de nosso atual presidente, há um ano. Falar de escritoras mulheres e migrantes, falar de uma escritora negra, trazer a público a escrita de mulheres de origem haitiana e cubana, ambas com um percurso profissional perpassado pela docência é, sem sombra de dúvidas, um eco de resistência em um país que derruba pontes para construir muros. Um país que mata o diferente, que declara ódio às artes, aos estrangeiros, à diversidade sexual, de gênero e religiosa. Colocar-me como autor, expondo meu processo de escrita, de pesquisa e, quando pertinente, de vida; colocar-me enquanto criador de textos autorais que dialogam com meu fazer acadêmico; constituir-me enquanto sujeito ciente de seus privilégios de homem branco, mas também expor-me como integrante de minorias sexuais e religiosas a dar as mãos a essas mulheres, configura, para mim, chama de resistência, exposição das feridas.

Assim, transformado pelos mergulhos eruptivos das literaturas dessas duas autoras, agradeço a ti, leitor(a), por topar comigo essa viagem.

Das epifanias

Enquanto percorria as pegadas dessas duas mulheres, fascinado aprendiz de suas epifanias, uma terceira se agregou a elas, e não pude me abster a essa imagem. Era Ofélia, aquela que se anunciara quando começamos os mergulhos, a fazer-se presente na despedida. Explico o percurso: eu acompanhava a apresentação dos trabalhos de encenação teatral da

Licenciatura em Teatro da UERGS, em Montenegro, há algumas semanas, quando, no dia 21 de novembro, fui presenteado com *Hamlet-Máquina: instalação cênica performativa*, trabalho dirigido por Jocteel Salles, uma releitura da releitura – a beleza dos palimpsestos – de Shakespeare elaborada por Heiner Müller.

No espetáculo – que se articula como uma instalação que, nas palavras de seu diretor “convida a(o) espectadora(or) a se aproximar do espetáculo como quem se aproxima de obras de um museu, chamando-a(o) a assumir um papel de ‘co-produtora(or)’ em um teatro transformado em laboratório de fantasia social” –, a atriz Bruna Johann, interpretando Ofélia, despe-se da máscara da personagem e, investindo na teatralidade como recurso, dialoga com o público sobre a condição que representa. “Será que Ofélia seria lésbica?”, ela questiona. Como na releitura de Müller, nos víamos diante de um Ofélia insurgente, que se recusa a morrer – no contexto político em que vivemos, um ato de bravura.

Hamlet, interpretado pelo bailarino Ricardo Tetzner, por sua vez, discute as aporias do gênero tradicional: quer ser mulher, ambiciona Ofélia, corre incessante em busca não sabemos de quê. Sofre na carne as lacerações da busca, o esgotamento, a exaustão. Quando cessa de correr, as cortinas se abrem diante dos nossos olhos e ouvidos, conjurando uma imagem quase sagrada: Ofélia, despida de mundo, a insurgir-se sobre as águas, cantando. O canto, canção de autoria da atriz Bruna Johann, fala-nos do tempo: “O passado já não existe / o passado está a um passo atrás / Esconde-se na pegada / Que somente se nota / Se deixada”.

Mergulho que arde em erupção, a Ofélia de Johann e Salles pareceu-me representar bem as faces desta tese: em meio ao rizoma possível dos encontros, apresentar a leitura dessas mulheres como mergulhos eruptivos e como erupções de adensamento interno que desembocam na expressão de mulheres que se desvelam, de vozes que abandonam seus silêncios. Colocar-me também, como autor, um pouco no papel de Jocteel em *Hamlet-máquina*: colocando luz sobre essas mulheres, contribuir um pouco para que o canto delas, transcendental, reverbere em outros corações.

Da partilha

Sonhar.



Figura 288 – Foto do espetáculo *Hamlet-Máquina*: instalação cênica performativa, sob direção de Jocteel Salles. Na foto, cena final do espetáculo, com o canto de Ofélia, interpretada por Bruna Johann³⁰⁸

³⁰⁸ Arquivo pessoal. Reprodução autorizada pela atriz e pelo diretor do espetáculo.

6 HABITAR A LÍNGUA: ANTOLOGIA TRADUZIDA

Eis aqui, para o nauta que necessite de auxílio com a decifração dos idiomas, uma pequena antologia traduzida, na qual constam versões de todos os poemas sobre os quais falamos no decorrer da tese. Advirto, desde já, que essas traduções são meramente instrumentais, tecidas para auxiliar com as dificuldades de vocabulário. Além dos poemas de Aimée e Agnant, incluo a tradução do primeiro poema de *Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita, que evoco na tese, e o primeiro chamamento ao amigo de Hilda Hilst, cujos versos finais também evoquei, em nota de rodapé.

6.1 I [*Viajes de Penélope*]

I

Deu-se-me por acreditar-me Penélope
bonita e amada:
tecelã sim, sou, para alentar
aqueles que haverão de morrer
e é meu o travesseiro
mais chorado do século

**Se eu fosse Penélope
solo que eu pisasse seria Ítaca:**
ao regressar Ulises
ficaria

6.2 Aimée G. Bolaños (Cuba, 1943) [*Las Otras*]

**Aimée G. Bolaños
(Cuba, 1943)**

me faço de retalhos
de inumeráveis trajes
vestida
já fui filha
de uma ilha
mediterrânea
e do continente
reclusa e anarquista
luxurosamente mística
todas as letras
me habitam
imóvel de tanto vento
de um porto qualquer
sempre agora
estou partindo
e partida

os pedaços que sou
me navegam
não me busco
na história
tela de fundo
patético
me busco
no transtorno
dos muitos esquecimentos
branca e negra cruzada
me olho
em um cristal irradiante
onde os rostos voam
meu discurso é uma rajada
que me desfaz
em infinitos fogos
minha língua viajante
estala
entre a ausência
e a espera

6.3 Denise Ieda Alves (Brasil, 1951) [*Las Otras*]

**Denise Ieda Alves
(Brasil, 1951)**

Eu/Iansã

Não sou um corpo.
Sou a caça feroz
aquela nau
e a memória partida
da origem para além
da origem.
Me cortaram a língua
me destroçaram o sexo
meus peitos de leite
e o prazer do prazer
me foram sequestrados.
Fecharam a cova úmida
onde para mim voltava.
Me deixaram vestida.
Discursante
mas muda
vazia.
Ai do meu cheiro de fera.
Ai do meu pelo furioso.
Ai dos meus lábios profundos.
Ai do meu ventre entumescido.
Sou um caminho dilacerado
sangrante.
Sou a as águas

que correm
a semente sem nome
e a liberdade de um dia.

Sou meu corpo veloz
com todas as cores
ornamentado
e o olhar absoluto.
Sou a esposa do trovão
a guerreira e a guerra
justa.
Sou o vento
fulminante.
Contra mim nada pode:
para além do medo
está a minha casa.
Estendido está o meu leito
de turbulentas águas.
E entre as minhas pernas
o prazer é um rio.
Nasci numa ilha
e a ela voltei dividida.
Sou dona dos mortos
embora meu lugar seja a vida.
Arrasante e rasgada
trago a renovação sem fim.
Sou a tempestade
e a harmonia.
Sou o caminho inconcluso
a memória aberta
e a liberdade de um dia.

6.4 Machnún [*Layla y Machnún*]

MACHNÚN

Machnún da alma estremecida
pomba sedenta e plena
jazes em meu peito
desplumado com leve peso.
No vale interior escuto teu grito.
Viaja até ti,
aí estou ao teu encontro.

Casa do alvorecer
e das sombras,
tua alma é morada
do escuro esplendor.
Para além do sonho
no teu espírito diáfano
existo amante.

Porque sou um si sem limites
no confim da vida
a ti me dou por inteiro.
E a partir de ti mesmo
respondo à tua voz
com um silêncio eloquente
que te habita de amor.

6.5 Morada [*Las palabras viajeras*]

Morada

minha nova casa é uma ponte
sobre um rio que passa
quando o atravesso
me sei em verdadeira morada

minha nova casa é um caminho
sobre uma terra alada
quando ando celebro
cada um dos meus passos

6.6 Euménides [*Balafres*]

EUMÊNIDES

Eu tenho no corpo maneiras
de torrentes em delírio
estrondos de terra em solavancos
rebelde

A revolta no corpo
ancorada
desde a primeira alvorada

na língua dos homens
nenhuma palavra
para pintar meus redemoinhos

Eu tenho no corpo palavras loucas
rebetam
cinzas enxofre lavas

e o tempo desde as Erínias
no meu corpo
não é mais tempo

sedes
montanhas

rochas incandescentes
explosões

6.7 Poème en détours pour une passion avortée [*Et puis parfois quelquefois...*]

POEMA EM DESVIOS PARA UMA PAIXÃO ABORTADA

eu não sei mais o tamanho das tuas palmeiras
nem reconhecer o sopro do vento tropical
seu curso no céu
seu canto na folhagem
um galho roça o teto
trêmula espio o animal
que tenta entrar na casa
é preciso te pedir perdão, oh, terra de minha mãe
lá onde seus ossos repousam
é preciso te regar com o que me resta de lágrimas
eu sou surda ao apelo de tua carne
do que resta desta carne
do que resta de retalhos
mas há tanto que chorei
eu não sei mais como
dispor sobre a minha língua as sílabas do teu nome
eu não sei
eu não sei mais
recolhida ao sofrimento mais profundo
era preciso que eu desprendesse a te amar
eu estou aqui, o coração cansado, o coração vazio
minhas mãos vazias batem o vazio
e meus olhos vazios
não sabem mais a altura de tuas palmeiras
e no entanto eu sonhei tanto contigo
tanto precisei de ti
tantas e tantas noites tantos e tantos anos
mas era preciso que eu deixasse de te amar
para descobrir enfim todas essas coisas
estes desvios indispensáveis
que me permitem anestésiar o exílio
esquecer a humilhação
trocar minha fome
de ti
por um mar de palavras
e tentar construir um abrigo
sobre os escombros da minha paixão
mas eu quero acreditar
acreditar ainda
que na balbúrdia da noite
a gente chega a ouvir novamente
os acordes dos gritos
sobre o sopro longínquo do tambor

6.8 Vislumbre [*Visiones*]

Vislumbre

Me vejo mergulhada
em um mar cíclico
de algas dormidas
e luminosos corais.
Avanço em direção ao fundo.
Ali peixes brilhantes voam
atados a suas invisíveis asas.
E há formas fantásticas
tão eternas como mutantes.
Ainda mais adentro se abre
a escuridão infinita
com seus acordes opacos.

Pressinto que regresso.

6.9 Revelación [*Visiones*]

Revelação

Quem fala?
Por que falas?
Quem te pediu que falasses?

O vazio se abriu
ouvi uma voz que disse
fala.
Da peregrina vocação
da viagem e do amor
imaginários.
Da frágil vibração
da alma.
E faz visões diáfanas
em enigma.
Visões do tempo
repartido em eternas
horas fugazes.
Visões que salvam.

Assim junto palavras
mudas
para não despertar
este mundo.

6.10 El perro *[Visiones]*

O cão

O cão negro
está sozinho sem remédio.
Sucumbe ou sobrevive?
Afundando-se se salva?
Toda a dor
cabe na sua cabeça
que se desfaz e faz
na tela desvaída
do universo.
Não tem mais corpo
o cão humano
apenas olhos solitários.

Sua forma é uma agonia
na qual entro
e sou
como em minha casa.

6.11 Sin historia *[Visiones]*

Sem história

A ti chegarei na sombra
tudo será criado
na casa do amor
com os ritos do prazer
interminável.
Minha mão irá ao teu encontro
minha mão de fogo branco.
Caverna sombria é tua casa.

Juntos acenderemos o fogo.

6.12 Oficio de fe *[Visiones]*

Ofício de fé

Vou por senda errática.
Desacreditada te busco
quero chegar ao teu corpo
espiritualmente humano.
Sei que na sétima morada
me esperas despido de mundo
habitado pelas águas.

Amor
é ofício de fé
fim do extravio.
Amado
és minha casa.

6.13 Poderes de la imagen [Visiones]

Poderes da imagem

Falo contigo
através de nossos corpos
diálogo tangível de almas.
Devolvidas à vida
as palavras rebentam.
Já não escrevemos metáforas
elas nos escrevem
e tornam reais.
No espaço do desejo
existimos além
das frágeis envolturas
temporais.
Juntos criamos a forma
do amor constante
Amado e Amante reunidos
em Uno inesgotável.

Imaginava.

6.14 Lamentación por la muerte del Amado [Visiones]

Lamentação pela morte do Amado

*Amei-te em verdade e transparência
E nem sequer me resta a tua ausência
Sophia de Mello Breyner Andresen*

Não velarei tua vida.
Não poderei pastar
teus desassossegos
nem te dar as palavras
que no amor refulgem.
Não te emprestarei os sonhos
do amanhecer juntos.
Repousarás inerte
no desvalido espaço
em que te desabitas.
Deixarás esta memória
sem invocações
sem quebranto.
Já não haverá mais dor
nem quimera nem milagre.

Te foste sozinho
levando tua própria ausência.

6.15 Mujeres con alas [Visiones]

Mulheres com asas

Tomara um fio.
Quem sabe se um fio.
Sempre um fio e apenas.
Que nada as ate
em seu voo.

Nada as sustenta
quando se lançam no ar.
Elas amam o instante
em que são livres
e voam.

6.16 Almas eróticas [Visiones]

Almas eróticas

Leve todo-poderoso
Eros encarna a si mesmo
e Psiquê no sonho imanta.

Sustentados pelo ar
com as asas eriçadas
seus corpos se entrelaçam.

Refulge a ferosa harmonia
das almas corpóreas
e dos corpos alados.

Almas eróticas de mármore
mais vivo que a carne.

6.17 Isis rosa [Visiones]

Ísis rosa

É duas asas infinitas
que se desdobram suntuosas
engastadas em um tronco.
Não é mais que essas duas asas.
Seu rosto a cada volta renasce.
Sabe que Eros e Tânatos
são fases do mesmo.
Mãe de falecidos e vivos
vai juntando os pedaços
e quando agita suas asas
o corpo desmembrado
no amor refaz.

Depois da ilusória vida
habita a casa real

6.18 Al partir [Visiones]

Ao partir

Ao partir se descobre
que a viagem era apenas
uma obscura vontade
de encher e tirar
uma aventura provisória
uma chegada ao sonho
uma chegada tardia.
E não se está mais só.
Ali estão os outros
que és tu
no confuso desejar
içando velas.

6.19 A la deriva [Visiones]

À deriva

Levada pelo vento
perdi as referências cardinais
minha bússola de mil viagens
fundida no mar azul céu.

Agora à deriva sei
que meu destino é errar
ainda que o destino não exista
e eu não me canso de buscar.

6.20 En el camino [Visiones]

No caminho

El verdadero camino es la caída
Marguerite Porete

A partida é regresso.

Despida descendo.
Me desfaço das formas
que me fixaram ausente.
As memórias verdadeiras
recupero no olvido.
E a sombra vai comigo.
À viagem iniciática
me entrego.
Arremesso um a um
meus pedaços.
Até a outra margem
desfeita caminho.

Já minha alma vive
dentro do amor
livre de mim.
Nada neste mundo
me separa do que amo.

A caída é ascensão.

6.21 Sin mí [Visiones]

Sem mim

Um demônio menor
me devolve minha imagem
e se faz espelho.
A ele me entrego
adormecida
na deliciosa visão
de mim sem mim.
Porque à minha sombra
não temo mais no sonho.

6.22 Narcisa [Visiones]

Narcisa

Olho a outra ardendo
em meu peito-espelho.
E amo seu rosto
que é todo amor
fulgurante
e cego.

6.23 Carpe Diem [Visiones]

Carpe diem

Teresa não existe mais.
Sabemos que Layla está morta.
Fica Aimée amando o dia.

6.24 Enfance [Femmes]

INFÂNCIA

Nada mais belo que aquela casa
dos dias de antes
em seu jardim o vento
de ramo em ramo
passeava
desmedida – doce loucura

Os cabelos em batalha da vinha
onde as crianças brincavam de esconder
As uvas ácidas
nos nossos lábios
tinham também um gosto de chamuscas
o pé de fruta-pão
suas folhas em leque
e no grande lago
nossos sonhos carregados
pela cabeleira
das sereias

Nossos sonhos puro-sangue alados
nessas noites mais que tenebrosas
viam desfilar caravanas de misteriosos segredos

Então a tempestade
as árvores ecoavam sua tristeza
o vento era apenas uma assustadora queimadora

Naquela casa dos dias de antes
eu não tinha ainda aprendido
a ter medo da minha própria sombra

Longe dos acessórios mágicos da infância
Aqui o carrossel
Aqui também a panóplia pérfida das máscaras
e a fome

A areia na garganta
dóceis sob os seixos
estóicos fechemos os olhos
curvemos a espinha curvemos as costas

A raiva no ventre às vezes
esmagados sem uma queixa
lambamos nossas feridas
para encontrar a força para infligi-las

Ao longo do caminho persigamos o caminho
nenhum modo de trapacear
é preciso esconder suas lágrimas
calar os gemidos

As crianças da infância recusada
todas pequenas carpas
mergulhadas em um rio demente
com suas orações mudas
Pequenas pequeninas carpas
perdidas na roda gigantesca
de uma rua sórdida de Bangkok-Kuala Lumpur
Katmandu-Pokhara-Islamabad-Manila
Brazavile-Porto e Príncipe-Medellín-Rio

e aqui e lá

A infância confiscada
um enigma inútil
Que importa o lugar
Aqui ou lá
a infância se vende

Enquanto a avó desfia suas profecias
as estrelas se põem sobre os lábios
da menina
aquela que recusa os tutus o organdi
o mercado de ilusões dos marionetistas
Na cala da noite
ela se despe das máscaras confusas
as faz voar em estouros contra as falésias
Como um animal
ela confia em suas antenas
ao seu lado nenhum corpo celeste
nenhum anjo guardião
Ela vai na esperança de suas solas
e na luz do instante

6.25 Elles [*Femmes*]

Elas

Supondo que na noite de sua chegada no mundo
elas tivessem recebido o material rochoso
petrificado
irremediavelmente fabricado

Supondo que fadas e feiticeiras
correndo
lhes tivessem fornecido a madeira para os postes
o cimento
os foles exalando a morte
para secar o verniz

Com seus gritos de encorajamento
suas aclamações assassinas
para assegurar
a perenidade dos muros
Tão rápido e quase surpresas
elas os tinham visto erigir-se
intransponíveis

Invencíveis eles perduravam
cegos
hostis
cravados de cacos
desafiando o tempo

Graciosamente generosamente
se lhes havia dado
barras e varas de metal
para aumentar as colunas
garantias da rigidez dos muros

Ao longo dos anos
elas tinham
elas também
ajudado na colheita das pedras
ao longo dos séculos
massas de pedras
compactas e brutas
rochas
pilhas de pedras
seixos cascalhos

Elas tinham visto trabalharem os mais zelosos os mais puros
homens mulheres
vestais ortodoxas
Assustadas pelo furor dos conformistas
as chamas dos integristas
elas também tinham se rebelado
contra aquelas e aqueles
que não são
nem isso nem aquilo
nem querem ser
isso ou aquilo
nem sabem
se são isso ou aquilo
mas contribuem com o desastre
assiduamente
como uma gentinha hipócrita

Elas jogavam-se às vezes contra os mouros
ficavam machucadas
escalpeladas
feridas pelo gume das pedras

Enormes
monstruosas pedras
para as retirar as empilhar
elas sabiam que eram precisas as mãos de todos
Mãos de homens de verdadeiros homens
movidos pela inteligência e saber-fazer
Mãos de mulheres sem desvios
mulheres-crianças sensuais lascivas ofertas
inacessíveis e agradáveis
fatais e disponíveis

Fixadas sob os muros
em saias rígidas e crinolinas
mumificadas
empoleiradas

sobre as pilhas de pedras e as certezaas
ao longo dos séculos ao longo dos anos
curvadas
colheitadeiras de pedras
elas transportaram
carregaram
com complacência
oportunismo e estupidez
se agarram à cintura

Recolhedoras de pedras
tornadas mestres por sua vez
hábeis elas aprenderam
tijolos
aduelas arcos
Obreiras eméritas
rompidas
elas são oh tão hábeis
trabalhando vigas divisas e pranchas
para assegurar a perenidade dos muros

Elas aprenderam sobretudo
a se desviar dos caminhos interditados pelos muros
das rotas bloqueadas pelas partes dos muros
das injustiças gritantes permitidas pelos muros
das feridas profundas causadas pelos muros
das existências impedidas pelos muros

Entretanto certos dias
um impulso surpreendente
pulsão implacável
na carne profunda
vem

Elas reclamam a grandes gritos o sol
no côncavo de suas mãos
para encontrar a vida
compreender esta mecânica sem nome
que as tem apanhadas e pregadas
sob os muros
para viver
sob os muros
o sangue e alma petrificados

6.26 Cantilènes [Femmes]

CANTILENAS

Aborda este corpo
como o arqueólogo
espaneja a joia enterrada
percorre vales colinas grutas e jardins
aqui nenhuma plumagem enganadora
as árvores carregam flores e tochas
aqui tanta eferescência de esplendores mortos
as mordidas são de cristal
eu teci uma mortalha para o ego
e no silêncio das noites
eu escuto o canto das estrelas

Eu tenho a nostalgia do abandono
trêmulo rio desviado de seu leito
eu persigo este sonho com um reino longínquo
sem escombros nem escadas movimentadas
Um reino apenas para mim
sem portas nem janelas
para acolher toda a luz do mundo
e aquela dos teus olhos
Me faz falta esta tempestade que no meio do dia
desmembra os corpos
me falta o peso do beijo
nossos fôlegos engolidos pelas areias do desejo
nos vales de nossos lençóis

Abre-me uma porta nas nuvens
eu quero transpô-la
acessar as ilhas fabulosas
onde vivem buscadores de sonhos saltimbancos ilusionistas
Eu tenho fome de delírios de tremores
oferece-me uma linha mais longínqua que o horizonte

Eu gostaria tanto ao menos uma vez
ser mulher sem armadura
sem outra história
que aquela da tua boca
Acalenta meu coração com um conto de fadas
onde tu interpretas todos os personagens
eu te deixarei colher meus sonhos e encher as mãos
o fulgor dos meus desejos
depois de minha língua e de meus dentes sobre teu corpo
eu escreverei
nosso pacto secreto

Inventa-me um ritual
eu me farei lua cheia
lua redonda
lua azul
Ébria e curiosa
infatigável

eu soletrarei teus cílios
eu nomearei teus poros
Meus braços meus seios minhas coxas
e a flor de meu umbigo
te recordarão então esta língua esquecida dos humanos

Eu tenho para ti
um riso rio de cristal
um canto para ti
evoca o esplendor dos pássaros e da terra
na primavera
Eu te reservo também uma dança
de pouca importância certamente
mas ela é sem fim
e sabe enganar as noites incertas
ela te fará companhia quando tardar a aurora

Que beijos que fogo para minhas lâmpadas órfãs
É tão fácil dizer eu te amo
e tão difícil amar

Pede ao céu que a melancolia e esta longa espera
não me façam esquecer o aroma de tua língua
e até o teu nome
Meu amor é verdade
eu odeio as correntes e temo as mentiras
elas me aterrorizam tanto quanto as aves de rapina
Meu amor é verdade
eu carrego no olhar minhas fomes inomináveis
toda minha miséria
como uma roupa mofada
um trapo
eu a exponho em pleno sol

Que preço irrisório pela minha solidão e todo o seu esplendor

Tu me perguntas que mulher dormia em mim antigamente
Não resta dúvida de que a memória das lágrimas
e o tempo fiel da agonia espia
implacável
este nome de mulher
Sob a pele no entanto
calma aparente
eu espero que se abra a dança
esta fogueira para incendiar calcinar as máscaras
Eu te encontro no dia da eclosão
deste desejo violento de largar as amarras
para esta festa
Aleluia
à glória de meu sexo e de minha alma
Tu guardarás para sempre meu nome de mulher
Eu conheço bem tuas mordidas
venenosas e fatais
Mas tuas mordidas
eu tenho as costas largas

as costas fortes
Eu ouço também
eu ouço o vento
maldizer um nome de mulher
sem memória
É o meu

O vento atormenta todos os meus espelhos
eu ouço seus passos
seu galope em minhas costas
no meu coração o ruído das correntes

Eu te convoco apesar de tudo
amor
no esplendor da minha solidão eu estou surda
irremediavelmente
eu te convoco
antes que meu corpo olvide
e que venham os terremotos
prelúdio ao último naufrágio
deste nome de mulher

Por uma estação
Insignificante vitória
este último mergulho
nas águas desconhecidas de uma noite cega

Eu abro as mãos em vão
eu abro os olhos dos olhos novos um olhar outro
para chegar a ti eu tomo todos os caminhos
eles se parecem todos
as mesmas paisagens
a distância apenas não é mais a mesma
e nas árvores o murmúrio do vento
faz pensar nos esqueletos que batem os dentes

Em vão eu ando por esta estrada aberta com dificuldade
caminho hostil em terras estrangeiras
apenas máscaras sorridentes
eu não sei mais encontrar o lugar onde residem as pitonisas
perderam elas todas a visão?
Eu pego
ouve, meu amor
tu parteiro impenitente de fábulas para meninas núbéis
eu pego a ponte estendida por meus passos
Que importam os cadáveres que sobrecarregam
tuas gavetas
teus armários
eu rezo para chegar antes que as alvoradas se vão

Eu tenho no braço minha pena uma relíquia
como uma criança infeliz eu a nino
nos meus tornozelos uma trouxa
cheia de minhas contradições
nos meus olhos para me iluminar

uma lasca de lua
mas eu temo apesar de tudo a queda
brutal

Eu aprendi a linguagem de tua sombra
e eu sei reconhecer
a impressão de tuas falanges
Eu irei ao fim das noites
onde se aproximam sol e lua
Entre fluxo e refluxo
te direi cem vezes
adeus
para cem vezes
voltar

E este desejo
sem começo nem fim
este desejo
como o mundo sobre as minhas costas
faz de mim
o oceano
cheio de ti
cheio do vento
cheio do céu do sol
cheio de tudo
até o grito do afogado
Este desejo de raízes obscuras
punho fechado contra o crepúsculo
Eu busco em vão
seu nome

Como uma oração então
eu desfio palavras
encantamento frases-espantinho
para enganar o medo
E eu nomeio
Lenda
Erros
Perder uma guerra
Ganhando outra
Genealogia de mulheres cegas e nuas
Amor
Loucura
Veneno para a alma
Armadilha fatal
Equilibrista em busca de que vertigens
Ébrio que toma a lua por um queijo
Paixão
Cadáver de mulher na janela suja
que busca não se sabe o quê
em uma rua vesga
Idiota em roupa íntima desbotada
de pé à porta do purgatório
nos seus bolsos seus sonhos despenteados
Sulamita que para toda oferta

uma cantilena gasta

A que galho prender minha alma para recuperá-la no retorno

6.27 Poèmes sans âge II (primeira parte) [*Femmes*]

Poemas sem idade II

Cansado de percorrer
sendas irregulares
vuelas tortuosas
e a geometria sinistra de céus cheios de raiva
tu gostarias de partir
Cansado de todas essas estações dementes
da impossível claridade
do silêncio cúmplice
e das mordanças mais apreciadas
que o discurso em defesa do poeta
Cansado da tua terra presa nas redes
das humilhações seculares
terra onde cada recém-nascido
com a primeira mamadeira
estreia um frasco
dentro
suas cinzas já frias

A revolta ao alcance da tua boca
ao alcance das tuas mãos
coração atrofiado
tu buscas saber
se há um defeito de fabricação
na forma da dignidade
A vontade de viver a tentação do mundo
não é para os cães tu dizes
A vontade de viver nem lamentações nem nostalgia
A vontade de viver Um sangue de pé
Ouves
Explosões
Ardor
Ofuscamentos
A vontade de viver
Desprender o porvir
Tropeçar nas poltronas da memória
E se levantar
Passar as portas das terras atingidas pela amnésia
Confundir dolorosamente
a alvorada e o crepúsculo
mas seguir
Como uma tocha acesa
Teu olhar
desdenha das miragens
um outro despertar para os pássaros
uma outra luz para jogar

inovar
e criar

6.28 La dernière saison de désarroi [*Femmes*]

Ele via vir a última estação
procurava suas lembranças
Mas existia nele apenas o oceano da cana
o oceano do céu

Azul do céu verde da cana

Ele parava procurava ainda
resmungava que suas lembranças
havam sem dúvida erodido
sobre o fio do tempo
Ele desmoronava
para se casar talvez
com esta terra sobre a qual ele havia nascido
e que não sabia nada dele

Ele dizia também (uma maneira de rir)
ele sempre tinha amado rir
ao menos antes deste tempo de errância
ele dizia que o odor acre do bagaço
é como um cheiro de féu ele corrói tudo

Ela tinha penetrado nele até se tornar uma segunda carne
ela o havia colonizado despojando-o de sua própria carne

Ela lhe havia dado espaço vital sua única memória

Ele se perguntava ainda assim
se a vida para certas pessoas
pode se resumir
a esta só e única coisa
um perfume um odor
aquele da cana queimada
a única que o acompanhava
desde sempre

Um terror indizível crescia nele
quando imaginava essa coisa que ele sabia ser sua alma
(ele tinha mesmo a certeza de ter uma)
ela assim roída
sua alma pouco a pouco erodida
submissa ao mesmo tratamento
que seu corpo

De outra forma
como compreender toda sua vida
hipotecada
durante toda sua vida um só horizonte
uma só estação a cana
e a vergonha

Todas essas palavras o assaltavam
mas ele pensava também
essas palavras
esses pensamentos seguramente
não valiam grande coisa
não tinham sentido
o mundo era feito assim
de um lado a fatalidade
esta sorte de lei
imutável
como as nasceres e pores do sol
do outro os vencedores

Os vencedores ditavam
editavam
governavam
decidiam por exemplo
que os braços não serviam mais para nada
como no tempo que chamam de antigamente
e que de antigamente tem só o nome
e bem sim
esses braços
podiam ser cortados
jogados aos porcos
Tudo como antigamente

Nós o olhávamos com espanto
ele crescia
Com o dorso de sua mão seca
essa mão inútil
ele esmagava uma lágrima
e então acrescentava
que ele
jamais tinha aprendido a ler ou a escrever
É preciso crer que para cortar a cana
ele não precisava tanto disso

Mas ele sabia por instinto
que a impotência carrega em seu seio
sua própria culpabilidade
engendra desprezo e suspeita
raiva ou indiferença

À idade de por seus velhos ossos à sombra
os vencedores o despojam
de tudo que lhe restava de sua existência
seus filhos
os filhos de seus filhos

toda sua descendência
hoje
sem mais terra sem mais lugar sem mais pátria
Como antigamente ninguém no mundo
nenhuma palavra
dá na mesma quebrar o veredito

Dizemos frequentemente que as coisas
assim como os seres
têm uma dupla face
tudo depende do ângulo
do olhar que projetamos
Mas ele contou não poucas vezes os anos
o ângulo permanece o mesmo
o rosto
aquele da injustiça amarga

E ele se levanta hoje
nem mais nem menos curvado sobre essa terra ingrata
nem mais nem menos sufocado pelas mordidas ávidas do sol
nem mais nem menos abusado pela indiferença do mundo
ele se levanta rápido
despojado de tudo
exceto dos detritos de sua existência
encerrado em seu coração
sem traços de ódio
sem vestígio de esperança

Tudo passa como passou sua juventude
tudo passa como passou sua vida
“Tudo passa como passaram meus braços que daqui por diante
não servem mais a nada
E minha vida”
Ele falava assim
e qualquer coisa
como uma nuvem pesada se arrastava em seu olhar
De sua boca desdentada ele sorria
trazia sobre as costas
os farrapos de um casaco
esperava cobrir um resquício de dignidade
e dizia assim
Minha vida pode se ir esta noite
como se vai o sol
mas antes que isso aconteça
é preciso passar bem o restante dos dias
Como viver quando não se tem mais braços
mais país
mais terra
mais porvir
mais esperança
Que é sombrio esse crepúsculo de minha existência
que é triste minha última estação da errância

6.29 Femmes des terres brûlées [*Femmes*]

MULHERES DAS TERRAS QUEIMADAS

Em torno do berço já
as trevas
cada despertar é uma aterrissagem
e retorna a dor
da difluência
fina precisa
das águas nunca partilhadas
a caminhar do outro lado do mundo
a escalar as paredes de um cocho glacial
a chafurdar na lama
para reaprender todo dia
que a vida não é um jardim de chuva
que nossa Terra não tem nada de uma flor

Mulher de Terras queimadas
vê tua Terra
sua Terra
minha Terra
nossa Terra
como dizemos nossa Mãe
nossa Terra
do outro lado da vida
Tua Terra
sua Terra
conceito vago

E nós dizemos mulher
e nós pensamos no animal forçado em seus bosquetes
nas masmorras do mundo
no filhote estropiado na armadilha
aquele que nasce na massa
não busca mais o seu rosto
Teu rosto
desconhecido como tua Terra
seu rosto
nosso rosto
invisível
incerto

Nossas terras
onde cada poder inventa seu próprio circo
e sem consideração
empurra
encurrala
condena
repele o anzol
até os confins de todo dano colateral
até os limites dos ossuários

Houve o passado que de passado tem apenas os contornos
então a Algéria e então My Lai
então a Bósnia-Herzegovina Visegrad Miljevina
então houve
então houve
Nos tomam por cordeirinhos
ocorre que nos cortam a garganta sem hesitação
Na Algéria éramos onze mil
Talvez mais
Então Nablus e Gaza
e houve Ruanda o Congo os Grandes Lagos
cada gota d'água parece montar uma parábola
para anunciar um horror que não tem fim
e há
e há
esta chapa de chumbo sobre as pálpebras do mundo
e tudo isso que no silêncio
e pelo silêncio
nós ignoramos

Desde esses territórios proibidos
desde os séculos dos séculos
de todos esses primeiros povos
hoje os últimos
de Norte a Sul de Leste a Oeste
crianças perdidas
sacrificadas sobre os altares dos conquistadores
em toda esta loucura que perdura
nos perdemos até nossos gritos
a alma ela mesma não soube escapar a isso

Não demora até que um sopro
nossos sopros
vagas saídas do longínquo das águas dormentes
sobre as areias movediças que engolem nossos esforços
nesta queimadura sem descanso
nesse movimento perpétuo que lembra a esperança
nossos sopros murchos mas tenazes
nós cuspimos
nós escrevemos
nós soletramos
este canto sem começo nem fim

À espera de uma revelação
com nossas lágrimas em caravana
e esta tinta cor de sangue
nossa esperança em acento mudo
sobre a face de um mundo que obstinadamente nos ignora
nossas lágrimas dissolvidas no ar e no tempo
evaporadas como encenso

Criaturas sem nome sem território
sem país sem pátria sem línguas
sem porvir sem rosto sem descendência

sem amanhã
a vida é apenas imaginário demente do ossuário que assombra
[nossos passos]

O mundo é bem verdade
não está no nosso caminho
a rota muito muito longa
as safras de desprezo muito abundantes
Criaturas sem amanhã sem rosto
sem porvir sem línguas sem pátria
sem descendência sem país sem território
sem nome
não há nenhum lugar nenhum meio
de abandonar esta velha muda
Caçar enfim
esta esperança que alimentará nossa caminhada

Como fazer mentir aquilo que se presencia como uma profecia
que este mundo não está no nosso caminho
que a rota é muito árdua
que a velha muda
que a cada despertar
retoma forma retoma vida
que a velha muda
está lá para ficar
que nós temos recebido o silêncio por herança
consolação e testamento

Minha vida tua vida sua vida
esta vida na qual nós não podemos jamais ser a mesma mulher
porque nós somos muitas mulheres
nós somos tantas mulheres
com nossa vida desde o primeiro dia à espera
no desejo de fazer parte do mundo
com nosso olhar
mais confuso que um canal
pelo qual se vão
todas as enxurradas

Eis nós também desde o primeiro dia
as palmas da mão voltadas para a terra
nada a semear nada a recolher além desta erva daninha
que tem o amargor de todos os desprezos
sem nenhum espaço onde a dor possa adormecer

Descrever este vazio
esta ausência do mundo
reduzir a uma pilha de cinzas
o livro maldito
cujas páginas negras somos nós
rasuradas do mundo
páginas rasgadas
laceradas pisadas
com a dor e suas pinças
cada dia mais precisas intensas obsedantes
e a urgência mais e mais muda

neste tempo que se faz muito antigo
este tempo
para além da deterioração

6.30 I [*Hilda Hilst*]

Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo. Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
E era como se a água
Desejasse

Escapar de sua casa que é o rio
E deslizando apenas, nem tocar a margem.

Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.

7 TRÂNSITO DAS LEITURAS

7.1 CORPUS DE PESQUISA

AGNANT, Marie-Célie. *Femmes des terres brûlées*. Montréal : Éditions de la Pleine Lune, 2016.

BOLAÑOS, Aimée G. *Visiones de mujer con alas*. Madrid: Betania, 2016.

7.2 LEITURAS FICCIÓNNAIS DAS AUTORAS ESTUDADAS

AGNANT, Marie-Célie. *Balafres*. Montréal : CIDIHCA, 1994.

_____. *La Dot de Sara*. Montréal: Remue-Ménage; Mémoire d'Encrier, 1995.

_____. *Le silence comme le sang*. Montréal; Port-au-Prince : Remue-Ménage; Mémoire, 1997.

_____. *Alexis d'Haïti*. Montréal : Hurtubise HMH, 1999.

_____. *Le Noël de Maïté*. Montréal : Hurtubise HMH, 1999.

_____. *Alexis fils de Raphaël*. Montréal : Hurtubise HMH, 2000.

_____. *Vingt petits pas vers Maria*. Montréal : Hurtubise HMH, 2001.

_____. *Le livre d'Emma*. Montréal: Remue-Ménage, 2001.

_____. *L'oranger magique* : conte d'Haïti. Illustrations de Barroux. Montréal : 400 Coups, 2003.

_____. *La légende du poisson amoureux*. Illustrations de Tiga. Montréal : Mémoire d'encrier, 2003.

_____. *La nuit du Tatou*. Illustrations de Veronica Tapia. Montréal : 400 Coups, 2008.

_____. *Et puis parfois quelquefois...* Montréal : Mémoire d'Encrier, 2009.

_____. *Nouvelles d'ici, d'ailleurs et de là-bas*. Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 2017.

BOLAÑOS, Aimée G. *El libro de Maat*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

_____. *Las Otras (antología mínima del Silencio)*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2010.

_____. *Las palabras viajeras*. Madrid: Betania, 2010.

_____. *Escribas*. Madrid: Betania, 2013.

BALLESTEROS, Emilio [Yahya Nurul Hudá]; BOLAÑOS, Aimée [Teresa]. *Layla y Machnún, el amor verdadero*. Granada: Dauro, 2006. Disponível em: <https://profaaimeebolanos.webnode.com/_files/200000025-7ffac80f4e/LAYLA%20Y%20ACHN%C3%9AN%2C%20EL%20AMOR%20VERDADEROI.doc>. Acesso em 08 mar. 2019.

7.3 LEITURAS DE OUTRA ORDEM

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 2014.

ALMEIDA, Ivan. Labirinto. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANPI-LISSONE. 16 ottobre 1943: il “sabato nero” del ghetto di Roma. Disponível em: <<http://anpi-lissone.over-blog.com/article-sabato-nero-37682420.html>>. Acesso em 07 fev. 2019.

ARCO, Jorge de. Las palabras viajeras. Disponível em < <http://files.profaaimeebolanos.webnode.com/200000096-4a1754b112/LAS%20PALABRAS%20VIAJERAS%20%28Jorge%20de%20Arco%29.pdf>>. Acesso em 08 mar. 2019.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Giliard Ávila. BOLAÑOS, Aimée G. Visiones de mujer con alas. Madrid: Betania, 2016, *Interfaces Brasil/Canadá*, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 17, n. 3, 2017, p. 202-5. Disponível em: < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/download/12533/8074>>. Acesso em 09 mar. 2019.

_____. *Nas tramas de outra odisseia: as tessituras míticas em Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras - História da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

BARQUET, Jesús J. *Las Otras*, no la misma: Aimée G. Bolaños y la tra(d)ición poética femenina. *Horizontes*, Ponce, v. 47, n. 93, p. 99-116, outubro, 2005. Disponível em <<http://files.aimeegbolanos.webnode.com.br/200000023-02528034c4/Las%20Otras,%20no%20la%20misma.pdf>>. Último acesso em 08 mar. 2019.

_____. *Escrituras poéticas de una nación*: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield. La Habana: Unión, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução e apresentação de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. [Coleção 50 anos].

_____. *Mitologias*. 5 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BARTOLO, Ana. O punctum da imagem. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 21, p. 213-20, jan. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n21p213>>. Acesso em: 08 fev. 2019.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. A escrita poética de Aimée Bolaños e a questão da identidade. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 4, p. 72-82, dezembro, 2006. p.77. Também disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/655/478>>. Último acesso em 08 mar. 2019.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Antropos, 1992.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. [Coleção Elogio da Filosofia].

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. São Paulo: Pontes, 1995.

BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais*: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLAÑOS, Aimée G. *Noite da Patrona*. [Feira do Livro da FURG, jan. 2018]. Entrevistador: Giliard Ávila Barbosa. Rio Grande, 2018. 1 arquivo .mp3 (58 min.)

_____. Mujeres de palabras. *Alas Tensas*: revista feminista cubana, Ciego de Ávila, n. 1, oct. 2016, p. 31-47. Disponível em <http://www.arbolinvertido.com/sites/default/files/downloads/alas_tensas_revista_feminista._no._1._octubre_2016_0.pdf>. Acesso em 08 mar. 2019.

_____. Diáspora. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais*: percursos americanos. Porto Alegre: Litteralis, 2010.

_____. Toda odisseia tem um final feliz? A propósito de poesia e de diáspora. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 22, n.3, 2013. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3850>>. Último acesso em 19 ago. 2013.

_____. *Poesía insular de signo infinito*: una lectura de poetas cubanas de la diáspora. Madrid: Betania, 2008.

_____. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

BORGES, Jorge Luis. La casa de Asterión. In: _____. *El Aleph*. 4 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2012.

BOUCHER, Colette; SPEAR, Thomas (Org.). *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant* : l'oubliuse mémoire d'Haïti. Paris : Karthala, 2013.

BOXUS, Dominique. *La nation et ses mutations*: une lecture d'*Une paix royale*, roman belge francophone contemporain de Pierre Mertens. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BRAH, Avtar. *Cartografías de la diáspora*. Madrid: Traficantes de sueños, 2011.

BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. *Refazendo nós*: ensaios sobre mulher e literatura. Santa Cruz do Sul; Florianópolis: EDUNISC; Mulheres, 2003.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*: volume 1. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Mitologia grega*: volume 2. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Mitologia grega*: volume 3. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BYRON, George. *The Giaour, a fragment of a Turkish tale*. Disponível em <<https://archive.org/details/giaourfragmentof00byrouoft/page/n153>>. Último acesso em 08 mar. 2019.

CALCANHOTTO, Adriana. *Ogunté*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=N4aQ3sjX2Oo>>. Acesso em 03 set. 2019.

CAMPELLO, Eliane. Prefácio. In: BOLAÑOS, Aimée G. *El libro de Maat*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5 ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

- CASTEL, Elisa. *Gran diccionario de mitología egipcia*. Madrid: Aldebarán, 2001.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1994.
- CENSER, Jack; HUNT, Lynn. *Liberty, Equality, Fraternity: Exploring the French Revolution*. State College: Penn State University Press, 2001.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COLLOT, Michel. “Pour une géographie littéraire”. *Fabula*. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>>. Acesso em 01 abr. 2015.
- _____. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- _____. *La poésie moderne et la structure d’horizon*. Paris : PUF, 1989.
- _____. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.
- _____. *La pensée-paysage*. Paris : Actes SUD/ENSP, 2011.
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.
- CROWLEY, Vivianne. *Cabala : um enfoque feminino*. São Paulo: Pensamento, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. v.1. 2 ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. v.5. 2 ed. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELIAS, Daniela. *Alice e os dias*. Rio Grande: Concha, 2019.
- DÉSY, Caroline; BOYER, Sylvie; HAREL, Simon (orgs.). *La mémoire inventée*. Montreal: CELAT, 2002.
- DOUGLASS, Ellen H. Para uma mitologia feminista do século XX. In: *Organon*, 16/1989. p.26-33
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. Perenidade, derivações e desgaste do mito. In: _____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. p. 91-118.

_____. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Presença, [s.d.].

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Intérpretes: Elena Andrade, Li An e Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2013. Documentário (82 min).

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *Mito e realidade*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

EMICIDA. *AmarElo*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>>. Acesso em 15 nov. 2019.

FANON, Frantz. *Os condenados a terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FLORES-PORTERO, Luis. Layla y Machnún, el amor verdadero, *Caribe*, v.9, n.1, 2006, p. 164-8.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIL, José. *Movimento total*: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. [Coleção Cultura, v.1]

_____. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1993.

GÓMEZ, Julián González. Remedios Varo, “Tránsito en espiral”. Óleo sobre tela, 1962. Disponível em: <<https://educacion.ufm.edu/remedios-varo-transito-en-espiral-oleo-sobre-tela-1962/>>. Acesso em 06 mar. 2019.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

HABITAR. *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em < <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=habitar>>. Acesso em 24 abr. 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HAMLET-Máquina: instalação cênica performativa. Direção: Jocteel Salles. Elenco: Bruna Johann e Ricardo Tetzner. Audiovisual: May Lima e João Lima. Iluminação: Tiago Bayarri. Fotografia: Ana Carolina Chini. Apresentação realizada na Mostra dos Trabalhos de Prática de Encenação Teatral da Graduação em Teatro: Licenciatura da UERGS, sob orientação de Jezebel

De Carli, no Teatro Therezinha Petry Cardona, em Montenegro – RS, às 19h do dia 21 de novembro de 2019.

HANCIAU, Nubia. ‘Las palabras viajeras’ (poemas), *Conexão Letras*, Porto Alegre, v.6, n.6, p. 125-8, 2011. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55519/33775>> Acesso em 08 mar. 2019.

HAREL, Simon; JACQUES, Alexandre; ST-AMAT, Stéphanie (orgs). *Les passages obligés de l’écriture migrante*. Montréal: XYZ, 2005.

HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: _____. *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. “...poeticamente o homem habita...”. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: _____. *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012.

HILST, Hilda. *Toda poesia*. São Paulo : Cia. das Letras, 2018.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: EDUSP, 1996.

ISSUR, Kumari. Marie-Célie Agnant, ou comment “raccomoder une histoire trouée”. In: BOUCHER, Colette; SPEAR, Thomas (Org.). *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : l’oublieuse mémoire d’Haïti*. Paris : Karthala, 2013.

JURNEY, Florence Ramond. Entretien avec Marie-Célie Agnant, *The French Review*, Marion, v. 79, n. 2, 2005, p. 384-94. Disponível em : <<http://www.jstor.org/stable/25480209>>. Acesso em 20 mar. 2019.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEQUIN, Lucie. Marie-Célie Agnant: une écriture de la mémoire et du silence. In: BOUCHER, Colette; SPEAR, Thomas. *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : l’oublieuse mémoire d’Haïti*. Paris : Karthala, 2013.

_____. Movimentos de transcultura. In: HANCIAU, Nubia Jacques; CAMPELLO, Eliane T. A.; SANTOS, Eloína Pratti. (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: FURG, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. (Biblioteca Tempo Universitário, 7).

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em 20 nov. 2019.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*: introduction à la Psychocritique. 9 ed. Paris: José Corti, 1995.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDPU CRS, 2002.

MIELETINSKI, E.M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

_____. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MUNDURUKU, Daniel. *Meu vô Apolinário*: um mergulho no rio da (minha) memória). São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MUZART, Zahidé. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da Literatura*: teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 261-275.

NAMU. O que é sufismo. Disponível em : <<http://namu.com.br>>. Acesso em 08 mar. 2019.

NAUDILLON, Françoise. Et puis parfois Marie-Célie.... In: BOUCHER, Colette; SPEAR, Thomas (Org.). *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant* : l'oublieuse mémoire d'Haïti. Paris : Karthala, 2013.

OLIVEIRA, Hibrahima Nelia de. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras - História da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2012.

OWUSU, Heike. *Rituels et symboles vaudou*. [S.l.]: Trédaniel, 2009.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PITA, Juana Rosa. *Eurídice en la fuente*. Miami: Solar, 1979.

_____. *Manual de magia*. Barcelona: Ámbito Literario, 1979.

_____. *Viajes de Penélope / I viaggi di Penelope*. Pasion di Prato: Campanotto, 2007.

PROULX, Patrice J. Migration and Memory in Marie-Célie Agnant's *La dot de Sara* and Abba Farhoud's *le bonheur à la queue glissante*. In: IRELAND, Susan; PROULX, Patrice J. *Textualizing the immigrant experience in contemporary Quebec*. Westport: Praeger, 2004. p. 127-36.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017. [Coleção Feminismos Plurais]

RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

ROSSI, Elvio Antônio. Artemisia Gentileschi. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>>. Acesso em 08 jul. 2019.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges babilônico*: uma enciclopédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARTZ, Silvia. *O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*. São Paulo: Vozes, 2008.

SCHWARZ, Fernand. *Le symbolisme de l'Égypte ancienne et sa géographie sacrée*. Paris : Éditions Nouvelle Acropole, 2010.

SELAO, Ching. Des carnassiers au buffet chinois, *Voix et Images*, Montréal, v. 41, n. 3, 2016.

SILVEIRA, Fernando Coelho Mainieri. Três tesouros (três joias): Budha, Dharma e Sangha. Identidade religiosa e prática. *Zen do Brasil*. Disponível em: <<https://www.zendobrasil.org.br/tres-tesouros-tres-joias-buda-dharma-e-sangha-identidade-religiosidade-e-pratica/>>. Acesso em 20 abr. 2019.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 21, n. 53, 2001, p. 69-83. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32622001000100005&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 07 abr. 2019.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. v.1: O ritmo como fator construtivo do verso.

_____. *O problema da linguagem poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. v.2: O sentido da linguagem poética.

VIANA, Natália Moreira. A diáspora de Aimée Bolaños em *Las palabras viajeras*, *Illuminart*, Sertãozinho, ano IV, n. 8, p. 148-58, novembro, 2012. Disponível em <<http://revistailuminart.ti.srt.ifsp.edu.br/index.php/iluminart/article/view/135/188>>. Acesso em 08 mar. 2019.

VICKERY, John B. *Myths and Texts*. Strategies of Incorporation and Displacement. Baton Rouge: Louisiana State University, 1983.

VORBE, Rachel. Un alligator nommé Rosa, Marie-Célie Agnant. *Le Nouvelliste*. Disponível em <<https://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/102500/Un-alligator-nomme-Rosa-Marie-Celie-Agnant>>. Último acesso em 08 abr. 2019.

WHITE, Kenneth. *Le plateau de l'albatros*: une introduction à la géopoétique. Paris: Grasset, 1994.

_____. Bulletin d'information de l'Institut international de géopoétique. 2005. Disponível em <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/carnet/media/CB_IIG_3_Edito.pdf>. Acesso em 01 mar. 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.