

**ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS:
INCURSÕES, AVALIAÇÕES E
DESAFIOS AO
COMPARATIVISMO**



ORGANIZAÇÃO:

ADEÍTALO MANOEL PINHO E
MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES LIMA

**Escritas contemporâneas: incursões, avaliações e desafios ao
comparativismo**

✧

Organização:

Adeíto Manoel Pinho
Maria de Fátima Gonçalves Lima

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Adeíto Manoel Pinho

Maria de Fátima Gonçalves Lima

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-14-1

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 5

Adeíto Manoel Pinho; Maria de Fátima Gonçalves Lima

ATMOSFERA CONTEMPORÂNEA: BIOGRAFIA E HISTÓRIA DA LITERATURA – p. 9

Adeíto Manoel Pinho

POESIA E MÚSICA EM GILBERTO MENDONÇA TELES – p. 25

Maria de Fátima Gonçalves Lima

“CLARICE LISPECTOR CURTIU UMA PUBLICAÇÃO EM QUE VOCÊ FOI MARCADO”:
LEITORES-FÃS E A TRANSFIGURAÇÃO DO LITERÁRIO – p. 52

Sayonara Amaral de Oliveira

ANGÚSTIA E SEDUÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O ESCRITOR COMO OBJETO DE
INSTALAÇÃO – p. 68

Elizabeth Gonzaga Lima

PERFORMANCE DA DANÇA E DA POESIA EM GILBERTO MENDONÇA TELES – p. 86

Cecília Menezes Gonçalves Lima; Maria de Fátima Gonçalves Lima

A TRAJETÓRIA DA POESIA BRASILEIRA FEITA EM GOIÁS – ESCRITORAS EM
DESTAQUE – p. 99

Elizabeth Abreu Caldeira Brito; Maria de Fátima Gonçalves Lima

A IMAGINAÇÃO DINÂMICA EM EPOPEIA DOS SERTÕES DE WILLIAM AGEL DE
MELLO – p. 119

Jussara Moema Ramos de Oliveira; Maria de Fátima Gonçalves Lima

A POESIA RELIGIOSA DE JORGE DE LIMA E MURILO MENDES E O IMAGINÁRIO – p.
137

Késia Brasil Pereira Nacif; Maria de Fátima Gonçalves Lima

A VOZ DA POESIA DE CORA CORALINA – p. 150

Martha Bonach Gomes

O IMAGINÁRIO E A IMAGEM EM GILBERTO MENDONÇA TELES E EDIVAL
LOURENÇO – p. 165

Rosally Brasil Pereira; Maria de Fátima Gonçalves Lima

A NARRATIVA MEMORIALISTA EM “VESTÍGIOS DA SENHORITA B.”, DE RENATA
BELMONTE – p. 183

Antonia Rosane Pereira Lima; Adeíto Manoel Pinho; Maria Conceição Pinheiro Araújo

APRESENTAÇÃO

Adeíto Manoel Pinho*

Maria de Fátima Gonçalves Lima†

Este livro é resultado de simpósios, conversas e contatos acadêmicos. Ele é a continuação de simpósio realizado nos Congressos Abralic de 2015, em Belém- PA, e no Encontro 2016 e Congresso Internacional em 2017, no Rio de Janeiro. Dado o êxito das apresentações e discussões naquelas oportunidades e por ser do âmbito do Projeto Procad/Capes PUC-Rio/UNEB-Salvador/UEFS/PUC-Goiás, "Escritas Contemporâneas: desafios teórico-críticos", coordenado pela Professora Dra. Eneida Leal Cunha (PUC-Rio) que irá até 2019, consideramos este generoso conjunto de textos decisivo para as atividades do projeto e o prosseguimento dos nossos diálogos.

A continuação da proposta, realização do simpósio e produção deste volume representam a consolidação de um grupo de trabalho multi-institucional e em instância nacional dentro do projeto. Para delinear os desafios presentes no título deste Simpósio, e aqui propostos como um convite instigador a pesquisadores interessados na atualidade das práticas culturais, artísticas e teórico-críticas, elegemos, no pequeno e exitoso ensaio de Giorgio Agamben, uma das suas postulações a O que é o contemporâneo: "Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro." A imagem potente de um "escuro" do tempo delinea metaforicamente a problemática a ser compartilhada pelos pesquisadores, em vertentes ou perspectivas compatíveis com seus objetos de interesse e investigação. Tal imagem se impõe quando se constata que, nas últimas décadas, na área dos estudos literários como nas ciências humanas, ocorreram alterações que reconfiguraram os pilares do território disciplinar, abalando o domínio de objetos previsto, o elenco de

* Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS.

† Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GOIÁS.

instrumentos, métodos e, expressivamente, o corpo das proposições aceites como horizonte teórico dos estudos de literatura, outras artes e da cultura.

Tais alterações repercutiram predominantemente na diluição de fronteiras entre as disciplinas, na multiplicação inovadora das questões e temas de investigação plausíveis para cada uma delas e na ampliação dos instrumentos conceituais e técnicas que as singularizam. Em paralelo às alterações no plano epistemológico, são expressivas também, nas últimas décadas, as alterações que ocorrem no âmbito da cultura e no campo artístico, especialmente no domínio do literário. No primeiro caso, a noção de "cultura" alargou-se, extrapolando a legitimidade que lhe atribuíram – igualmente, mas em circunstâncias diversas – o empreendimento civilizacional iluminista, o Estado nacional moderno e as elites cultas na alta modernidade estética, tornando a cultura e, principalmente, o valor cultural focos de instabilidade, conflito e disputa, por forças que saíram dos bastidores e passaram a disputar a significação cultural. Os dois eixos da significação e valor que atravessaram a área de Letras, afetando o âmbito dos estudos comparados: por um lado, problematiza-se a ligação mutuamente legitimadora entre literatura e nacionalidade, parte do processo de constituição dos estados modernos e matriz de toda a historiografia que por um século pautou os estudos da literatura; por outro, dá-se a contestação ao confinamento do valor cultural à esfera erudita, às artes canônicas e, conseqüentemente, à separação entre arte, cultura e o que pensadores como Edward Said e Stuart Hall designaram como a "mundanidade".

Em grande parte, emanam deste cenário de mudanças epistemológicas e culturais o "escuro do tempo" ou os desafios do contemporâneo, que constituem o campo temático do debate aqui proposto, que deverá confrontar-se com o caráter intempestivo, insurgente ou disruptor da contemporaneidade, sistematizando e provendo instrumental teórico e crítico para lidar com as suas diversas dimensões ou concreções. O deslocamento ou a recusa de hierarquias instituídas tanto na dimensão epistemológica quanto na dimensão artístico-criativa geram a oportunidade para que estejam sob o foco deste Simpósio – como desafios que emergem das zonas de sombras do contemporâneo – as formas, expressões e domínios

de experiência recalcados ou preteridos e sua potência intempestiva, tais como: (a) o corpo, em sua materialidade e enquanto superfície de inscrição e energia ético-estética; (b) os afetos, enquanto força disruptora a dar ensejo a outras formas de experiência e representação das vivências; (c) o comum e o cotidiano enquanto categorias transversais da cultura, a mobilizar uma rede de significados que remetem a espaços periféricos, tanto no cenário político e sociocultural quanto nos cenários textuais e artísticos; (d) a violência, a exclusão e a cidade como figurações do presente que convulsionam os limites da representação ao instaurarem, em diversas linguagens artísticas; (e) a lógica do testemunho, do biográfico e do documental, em flagrante desafio à compreensão estabilizada do que seria próprio do domínio ficcional.

Ao acolher as perspectivas dos estudos de literatura e de outras linguagens artísticas, bem como dos estudos de produções, práticas e políticas da cultura, incorporando as dimensões de materialidade, de performatividade e de insurgência, próprias das estratégias criativas da atualidade, este volume ambicionou empreender não apenas uma discussão estética e política que possibilite a acolhida analítica das forças e das formas artísticas e culturais do presente, mas – e principalmente – acentuar uma potência inovadora e transformadora que possa afetar práticas investigativas, formativas e educacionais na sociedade brasileira contemporânea.

Os textos reunidos aqui apresentados no simpósio expressam a ambição da proposta geral do projeto *Escritas Contemporâneas*. Contribuíram vários pesquisadores do projeto. São eles: Adeíto Manoel Pinho, docente da UEFS e coordenador do simpósio, com texto que discute as relações entre literatura, atmosfera contemporânea e memória social. A professora Maria de Fátima Gonçalves Lima, da PUC-Goiás e coordenadora do simpósio, que apresenta texto instigante sobre poemas musicados de Gilberto Mendonça Telles. Logo em seguida a profa. Dra. Sayonara Amaral de Oliveira (UNEB), faz excelente reflexão a respeito das novíssimas *fan pages* e a recepção da literatura em redes sociais. A profa. Elizabeth Gonzaga Lima apresenta competente texto sobre as concepções contemporâneas de

literatura a partir da ficção e experiência artística do romancista espanhol Henrique Vila-Matas. A mestrandia e dançarina Cecília Menezes Gonçalves Lima e a Profa. Maria de Fátima Gonçalves Lima analisam a poesia do consagrado autor e crítico Gilberto Mendonça Telles sob a perspectiva da performance da dança. A mestrandia Elizabeth Abreu Caldeira Brito (PUC-Goiás) e a profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-Goiás) estudam a poesia feminina do Estado de Goiás. A mestrandia Jussara Ramos de Oliveira (PUC-Goiás) e a Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima apresentam ensaio sobre o romance *Epopeia dos Sertões*, de William Agel de Mello. A mestrandia Késia Brasil Pereira Nacif e Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima fazem análise da religiosidade poética de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. A mestrandia Martha Bonach Gomes faz análise da obra poética de Cora Coralina. A mestrandia Rosally Brasil Pereira e a Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima observam a presença da imagem e do imaginário nos poetas Gilberto Mendonça Telles e Edival Lourenço. E, finalmente, a mestrandia Antonia Rosane Pereira Lima (UEFS), o prof. Adeíto Manoel Pinho (UEFS) e a Profa. Maria da Conceição Pinheiro Araújo (IFBA), que abordam a narrativa memorialista da autora baiana Renata Belmonte.

Pela reunião de textos, que, em muito contemplaram as ambições do simpósio, além de serem motivo de continuação dos debates do grupo de pesquisadores e do simpósio, certamente serão motivo de consulta, leitura e fonte de escrita de outros textos sobre os temas da contemporaneidade, literatura, arte, cultura. Boa leitura!

ATMOSFERA CONTEMPORÂNEA: BIOGRAFIA E HISTÓRIA DA LITERATURA

Adeíto Manoel Pinho*

RESUMO: O contemporâneo tem sido marcado pela super apresentação do eu em espaço público. Por isso, foi necessário criar e usar termos como virtual, hipertexto, ambiente digital, redes sociais, e outros. Um desses modelos é a necessidade de demonstrar com imagens, escrever e falar de si. É possível pensar a partir daí formatos de identidade nacional e identidade pessoal, mesmo que provisórios e mutantes? Um dos gêneros ligados ao fenômeno cultural é a biografia ou, é a biografia o gênero capaz de dar conta de tais performances? Esta proposta de reflexão trará ideias de Hans Ulrich Gumbrecht, Leonor Arfuch, Michel Maffesoli, e os autores Conceição Evaristo, Aluísio Azevedo.

PALAVRAS-CHAVE: atmosfera; história da literatura; contemporâneo; público e privado.

ABSTRACT: The contemporary have been marked for super exposition of the himself in the public space. This himself is diferente of others historic moments themselves. Because is necessary to make and to use the words virtual, hypertext, digital network, social web. One of this models there is the talk about own with images, writes and speaks. Is possibles thinks provisory types of the national and personal identities? The biografy is one this types for the contemporary? This text have ideas of the Giorgio Agamben, Hans Ulrich Gumbrechth, Leonor Arfuch, Michel Foucault and this authors Conceição Evaristo, Aluisio Azevedo and others.

KEYWORDS: atmosphere; literary history; contemporarary; public and pivate.

De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo? (Agamben, 2009, p. 57).

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver

* Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS.

essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (Agamben, 2009, p. 62-63).

As palavras iniciais deste estudo são do filósofo italiano Giorgio Agamben, a respeito do que é ser contemporâneo. Ele expõe duas concepções, sobre as quais compreendo, aparentemente, uma mais fácil e direta e outra mais complexa e profunda. Das duas prefiro a primeira, pela adequação ao tipo de assunto tratado aqui. Ao final, poderemos encontrar a devida profundidade talvez na primeira do que na segunda citação. A argumentação é de que a localização do “quem” e do “que” numa determinada *atmosfera* cultural, pode apontar para o difícil e tangível contemporâneo.

A ensaísta argentina Leonor Arfuch, em seu *Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), menciona a atmosfera como elemento muito importante para compreensão das épocas. Numa discussão sobre as entrevistas midiáticas e acadêmicas, pesa o esforço de compreender e analisar o mundo público e a vida privada. Ao que parece, o mesmo fenômeno cultural que comprimiu o tempo social, também tornou denso, nesses mecanismos, a concretude da existência pública e privada. Ou seja, a constante exposição aos mecanismos tecnológicos e informativos modificou o acesso à realidade, trazendo não um ou outro conteúdo ou experiência cultural, mas a impossibilidade de alcançá-las todas de uma vez. Quando tentamos acessar de forma concatenada ou uma de cada vez, os meios emitem ordens de atualização e correção de comportamento tanto pessoal quanto mecânico, com a aquisição de versões (o sistema de versões também é contemporâneo). A desobediência ao sistema pode marginalizar o indivíduo com ditos pejorativos: jurássico, fora da rede, desconectado, sinalização de erro, etc. em outro momento também podemos pensar nas fobias e anomalias que ocorrem aos indivíduos que atendem totalmente às exigências dos mecanismos comunicativos.

Arfuch traz a expressão “murmúrio do discurso social”. Eis como se expressa: "Num mecanismo de ida e volta, típico da modelização, a entrevista ecoa, recolhe o que está no ambiente, certo “murmúrio” do

discurso social, ao mesmo tempo em que prefigura e constrói modalidades de apropriação. (Arfuch, 2010, p. 218).

A expressão é boa. Seria atmosfera, mencionada na página anterior, de que fala Hans Ulrich Gumbrecht, o *stimmung*. Eis como Gumbrecht a compreende:

A palavra *stimmung* é mais frequentemente (e corretamente) traduzida como ‘disposição’; num registro mais metafórico, a expressão pode ser vertida para ‘clima’ ou ‘atmosfera’. O que essas metáforas de ‘clima’ e de ‘atmosfera’ partilham com a palavra *stimmung* – cuja raiz etimológica é *Stimme*, palavra alemã que significa ‘voz’ – é o que todas sugerem a presença de um toque material, tipicamente um toque muito leve, sobre o corpo de alguém ou alguma coisa que (a) percebe. Clima, sons, música, todos têm sobre nós um impacto material, embora invisível. *Stimmung* implica uma sensação associada a certos sentimentos ‘internos’ ou ‘íntimos’. (Gumbrecht, 2014, p. 42).

A atmosfera é semelhante a murmúrio, que não se compreende como diálogo, mas como fala geral, sentido impregnado e impregnante nos objetos, nos desejos, nas tendências, etc. De tal forma e intensidade, ele segue marcando aquela época mesmo quando os fenômenos que a acionam já terão passado. E quando se menciona aquela época, espontaneamente, falamos muito mais dessa atmosfera do que do contorno real daqueles objetos, seres, pessoas e acontecimentos. Restam o gosto, as sonoridades, as expressões da natureza e das pessoas nas posições físicas e psíquicas que a sua época disponibilizou a elas. Assim, a arte, como expressão de materialidades e sua capacidade de narratividade e representação (expressão que Gumbrecht deseja desarticular do *stimmung*) é uma das depositárias da atmosfera. Isto se explica pela rejeição à reprodução ou ao documento direto pela arte. Assim, de fato, a atmosfera se aproxima de uma estética, no dizer de Gumbrecht.

Qual será a atmosfera da época atual? Assim como foi certa melancolia e revolta a atmosfera do século dezenove. Foi também o ceticismo e desencanto do pós guerra. Gumbrecht argumenta generosamente, no entanto não parece ter chegado numa expressão tão marcante das épocas telúricas, no dizer de Michel Maffesoli, como *murmúrio do discurso social*. Maffesoli pensa o fenômeno como algo não racional, deslizando o sentido

para as rezas das velhas negras, a hipnose dos rituais marginais. Todos são murmurados. O murmúrio, por ser pouco audível, inspira a sensibilidade, a outras leituras, dos movimentos dos lábios, dos gestual das mãos em súplicas ou a segurar folhas e plantas também carregadas de simbolismos. Não há dúvida, que tais atenções despertam iniciações em rituais, bibliotecas de conhecimento oral, erudição passada por ensinamentos. Ou seja, uma complexidade inegável desse murmurar que não pode ser devassado pela simplificação do hegemônico, o deixando do lado de fora da linguagem, do conhecimento, da sua marcante forma de tratar o outro de “bruto”, como afirma Leiris, apud Arfuch. Leiris, então, recomenda a auto-denominação de bruto também ao pesquisador.

Murmúrio das folhas ao vento, da natureza pedindo socorro, dos passos dos expulsos, dos exilados, do humano violado. Então murmúrio é mais amplo do que falas humanas, mas de ações dos humanos ou da natureza. Arrastar de sandálias, poeira, barulho de estômagos vazios. A agitação mecânica, luminosa e colorida dos indicadores econômicos em écrans das bolsas de valores internacionais e dos telejornais, em suas oscilações palpitantes para cima e para baixo descrevendo parábolas e espirais, causam murmúrios da vida social, no feitio da atmosfera aqui em reflexão.

Michel Maffesoli, em *O tempo retorna*, no capítulo Climatologia, traz a expressão de uma atmosfera. Segundo ele:

A educação foi inculcada nos que aprenderam a dominar seus instintos e humores. A etimologia de atmosfera nos ensina: *atmos* designa o vapor que pode submergir, que é impossível de dominar e do qual é bem delicado abstrair-se. O clima *stricto sensu* é um elemento não desprezível do caráter das nações. Pode-se, igualmente, pensar que o clima espiritual não deixa de ter consequências sobre os modos de vida. Ele *informa* as maneiras de ser. (Maffesoli, 2012, p. 29.)

Maffesoli, ao tratar do tema, implica três temas de maneira a convergirem para o seu raciocínio crítico: educação, atmosfera e nações. A imagem etimológica do “vapor” descreve o sentido que deseja ser explorado pelo crítico, “impossível de dominar”. Ou seja, algo que foge à regra racional, não sendo possível submeter a regras objetivas. Gumbrecht

também alerta para o caráter insubmisso da atmosfera. Maffesoli ainda acrescenta:

Assim, ao lado da *geossociologia*, ressaltando a importância do enraizamento, é a climatologia que é preciso atrelar-se, elucidar esse *espírito do tempo* do qual somos, a contragosto, cada vez mais tributários. (2012, p. 29).

De fato, o termo a que Maffesoli mais associa a atmosfera, nos parâmetros de Gumbrecht, é climatologia, na expressão *espírito do tempo*. Novamente, o espírito do tempo como algo coletivo, e também fora do humano, pode representar sim linguagens e falas de outridades contemplativas e inserçoras da natureza também na perspectiva social. Nem tudo é para o homem.

A descrição desta climatologia, palavra alternativa também para atmosfera e *stimmung*, alcança a Bahia, com os nossos rituais religiosos orais e afro-brasileiros:

É isso que vamos encontrar no demoníaco do *Black Metal*, no naturalismo da *deep ecology* ou, ainda, no sincretismo da *cosmic consciousness*. Até o *terreiro* de candomblé dos cultos afro-brasileiros, não há o que não repouse sobre uma correspondência simbólica entre os elementos primordiais da terra e a comunidade dos iniciados que eles ajudam a moldar e a fortalecer. (Maffesoli, 2012, p. 37).

A aparição da Bahia no pensamento do crítico francês demonstra como o termo “inserção” está sendo levado a sério na perspectiva crítica. A vista da reflexão, em que o elemento cultural familiar ao leitor é posto em voga, significa que estamos sendo evocados agora para atuar, pelo que denomino de ‘memória perfeita’. Segundo a memória perfeita, a própria cultura, em algum momento, impõe uma fala e determina a inclusão do marginalizado, para além de fazer submergir o seu acervo reprimido ou apagado enquanto existência. Segundo Leonor Arfuch, “as histórias não cedem”. (2010, p. 251).

Este estudo é uma continuação de trabalho anterior neste mesmo simpósio a respeito de se pensar o Brasil através da literatura. Sabemos que uma das maiores dificuldades teóricas é determinar o estado cultural e temporal contemporâneo, ou melhor, o contemporâneo. Tal dificuldade deve estar, primeiramente, na grande proximidade que o fenômeno está da

linguagem que o descreve, fazendo com que, em vez de uma modificação no acontecimento cultural, que já é comum, também a linguagem deva ser construída de forma mutante. A linguagem, em si, já oferece o esforço de acertos e correções até encontrar formato mais apropriado ao que o representa. Isto demanda tempo, que não é o caso do acontecimento que, em sua avassaladora simplicidade, simplesmente ocorre. Assim, pretendo fazer aproximação a elementos culturais que dizem respeito ao contemporâneo, para, logo em seguida, os articular no sentido de o *contemporâneo*.

As três construções culturais compreendidas como preponderantes, entre outras, no contemporâneo do Brasil: A escrita da autora Conceição Evaristo, a forma de moradia denominada favela, o modo cultural sonoro ocorrido em muitas cidades brasileiras dando a impressão de que há uma trilha sonora no ambiente, principalmente ritmos musicais tipicamente brasileiros denominados de *pagode*, *arrocha*, *sertanejo* e outros consumidos de forma móvel e em alto volume por faixas sociais populares e de classe média. Aqui, serão mais tratados a narrativa literária e o fenômeno favela. A apreciação móvel e em volume também é parte da concepção musical. Ou seja, não há sentido em ouvir ou “curtir” em baixo volume. Por outro lado, tais situações de performance indicam que há mais questões complexas a serem investigadas sobre a música popular. Em vista das circunstâncias que envolvem este evento (XVI Congresso Internacional da Abralic, 7 a 11 de agosto 2017, UERJ, RJ), posso acrescentar uma quarta construção - uma assimetria entre o que desejam as classes de mando do Brasil e como de fato este país se constitui. Numa primeira apreciação, podemos construir um pequeno quadro descritivo. Sendo assim, o país:

1. é mestiço, mas se deseja a pureza.
2. discursa sobre avanço integral, mas reforça a desigualdade.
3. espera que as lideranças cuidem dele, mas o abandonam a todo momento.
4. é sabidamente rico de recursos, mas isto é largamente negado ou dito como irrelevante.
5. constrói estruturas culturais sólidas para organizar as suas bases, os gestores realizam esforços para desfazer tais estruturas, como esta

universidade (UERJ). Não é por acaso que este evento, agora, está sendo realizado aqui. É sabido que a atmosfera exerce influência sobre os corpos envolvidos por ela. Neste aspecto podemos pensar que os corpos, segundo demanda atual neste país, também se tornam políticos.

Haveria outro elemento cultural insinuante na contemporaneidade. Por sobre toda a atmosfera descrita acima, também percebemos a emissão de críticas pejorativas, expressões de descontentamento e manifestações reprovadoras. Uma marca dessas construções é que são feitas à longa distância, quase desaparecendo a autoria das emissões, tal a distância com que são emitidas. As frases ou recomendações de desacordo transportadas por “terceiros”, provocam um estado de ausência – uma estética da ausência – como aspecto de atmosfera. A imprensa, o mercado, a mídia, o arbítrio da lei, projetos educacionais e campanhas sociais seriam estes “terceiros” quase despersonalizados de onde partem tais representações.

Outro emissário competente somos nós mesmos, os intelectuais, incumbidos de estudo e de avaliações sobre a situação social nas classes populares do país. Certamente, trata-se das classes dirigentes da sociedade. Elas, resguardadas em seus palácios, altos muros e condomínios, emitem a “verdade” social, muitas vezes sem a devida autoria e em linguagem difícil de ser compreendida. Pelo que se pode perceber, muito se conhece da atmosfera social popular do país (marginalizada em sua grande maioria) e pouquíssimo ou nada se conhece da atmosfera social de elite do país (ponto de origem das falas de autoridade da sociedade brasileira). O desequilíbrio pode significar desconhecimento e negação das condições sociais pátrias.

De vez em quando a cortina abra-se um pouco e deixa ver suntuosos patrimônios ligados a sobrenomes bicentenários ou dívidas pessoais bilionárias e nababescas, as quais fazem-nos elucubrar a respeito de como foram gastas somas tão faraônicas. De outro modo, pode-se pensar, tanto pelas posses como pelas dívidas, que são estes os legítimos “proprietários da nação”. O efeito da estética da ausência social aproxima-se do que Agamben afirma como “obscuro” do contemporâneo. O efeito da ausência deixa entrever obscuridade das falas de mando da nacionalidade, em modo de cordames invisíveis presos a algum marionete cultural.

Não podemos nos esquecer que um contemporâneo deve ser visto, ou nos seus pontos luminosos ou obscuros. Sem dúvida de que os contornos e as fronteiras de luzes desenharam a face das obscuridades, por isso preferimos seguir pelos pontos iluminados, insinuantes, sonoros, gritantes, coreográficos. Este estudo desafia a ver os pontos obscuros da contemporaneidade através da relevância dinâmica da cultura popular.

Assim, tais posturas contemporâneas estão muito aparentes em nosso cotidiano e são capazes de nos tomar boa parte do tempo útil e da paisagem cultural disponível no horizonte social. De fato, a projeção de uma obra literária implica em outra questão, que, em vista da sua dificuldade, a escrita da autora negra Conceição Evaristo oferece oportunidade de entrada. Ela narra a sua *escrevivência*, (Duarte et alii, 2016) ou também espaço biográfico (Arfuch, 2010), para alcançar o cotidiano bastante conhecido – a vida popular. Tal regime de vivência torna-se uma atmosfera, nunca ausentando-se da presença social. Reeditado *ad nauseam*, ele nem sempre é colocado de forma positiva, sendo uma tradição tentar erradicá-lo ou extingui-lo, dificilmente compreendê-lo. Vejamos dois exemplos, na literatura, desta representação social sempre em reedição biográfica:

A roupa lavada, que ficara de véspera nos coradouros, umedecia o ar e punha-lhe um farto acre de sabão ordinário. As pedras do chão, esbranquiçadas no lugar da lavagem e em alguns pontos azuladas pelo anil, mostravam uma palidez grisalha e triste, feita de acumulações de espumas secas. (...). Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração crescente de machos e fêmeas. (...). (Azevedo, 1995, p. 35).

O romance clássico de Aluísio Azevedo (1857-1913), *O Cortiço* (1890), é um marco do espaço biográfico da ordem social popular do Brasil. Também é um exemplar de narrativa ficcional capaz de pensar o Brasil, dado os gestos de trabalho, afetivos e da ordem e desordem, personagens e espaço ali representados. O autor, imbuído de construir ficção a partir de uma escola estética – o Realismo – foi atraído para o que eu denomino de *memória perfeita*. Neste caso, memória perfeita das classes sociais brasileiras. O cortiço encena uma ordem social que perdurará e buscará aperfeiçoamento na cultura do Brasil. Acrescido de outras experiências históricas e sociais, como

a Guerra de Canudos (1894-1897) e o Bota Abaixo (1904) de Pereira Passos, no Rio de Janeiro, dará origem ao que atualmente se denomina de Favela (Morro da Providência, 1897). Sendo assim, não estamos frente a romance que conta a história de um aglomerado de pessoas vivendo na margem da pobreza e da promiscuidade, mas excelente exemplar da complexa ordem cultural que a sociedade brasileira foi capaz de criar.

Agora, no lugar das bicas apinhavam-se latas de todos os feitios, sobressaindo as de querosene com um braço de madeira em cima; sentia-se o tropejar de água caindo na folha. Algumas lavadeiras enchiam já as suas tinas; outras estendiam nos coradouros a roupa que ficara de molho. Principiava o trabalho. (Azevedo, 1995, p. 36).

A grandeza desta ordem, como exigiria o discurso hegemônico, não está na originalidade ou na reedição ou criação de cosmopolitismo provindo dos centros irradiadores europeus. Estas aspirações culturais de ordem, asseio, obediência à autoridade e segurança são tão potentes e renitentes que nos parecem naturais, sempre garantidoras da modernização e da felicidade logo adiante na esquina do século. A cultura criada no Brasil, não sendo original, irá ombrear-se a de outras culturas orientais, nossas mesmas autóctones ou das periferias dos grandes centros, dadas à criatividade e à invenção. Seus principais elementos são a cooperação, a simplicidade, a fraternidade, a partilha, o ritual, o segredo, noturnas, a iniciação, a economia, a oralidade cotidiana e didática, a memória, a ligação em desacordo com a “religação” das culturas hegemônicas. Convém lembrar que tais termos não excluem a violência ou instituição dos conflitos. As características da invenção social no Brasil não são escolhas, mas o formato dela mesma existir.

Os gestos cotidianos demonstrados na ficção realista do século XIX, como está na citação acima junto às bicas do cortiço de João Romão, é muito semelhante às latas de querosene utilizadas no Nordeste brasileiro em cabeças enrodilhadas na busca das fontes e açudes ou em filas junto aos caminhões-pipas das vilas e pequenas cidades.

E, enquanto, no resto da fileira, a machona, a Augusta, a Leocádia, a Bruxa, a Marciana e sua filha conversavam de tina a tina, berrando e quase sem se ouvirem, a

voz um tanto cansada já pelo serviço, defronte delas, separado pelos jiraus, formava-se um novo renque de lavadeiras, que acudiam de fora, carregadas de trouxas, e iam ruidosamente tomando lugar ao lado umas das outras, entre uma agitação sem tréguas, onde se não distinguia o que era galhofa e o que era briga. (Azevedo, 1995, p. 41).

Em meio a toda descrição da simbiose entre ser humano e natureza, nos gritos, altercações, trazer e jogar de objetos, se mostra algo que é fundamental para a construção de horizonte social no país: o mundo do trabalho. O autor, implicado por um projeto de escritura, moverá em suas linhas os tipos de trabalho que a população livre ou em via de libertação e na condição econômica menos privilegiada poderá ter acesso. O trabalho que exigirá esforços, testará e desgastará os corpos, fazendo ver também a força climática do Brasil, não pela ótica de descritores ou avaliadores, mas de indivíduos adaptados a viver com eles. Talvez fôssemos mais bem-sucedidos se, em vez de construirmos tantos textos a respeito do clima e da natureza, tivéssemos feito mais estudos sobre os indivíduos e como convivem com as peculiaridades naturais do país, a começar pelos autóctones que já estavam aqui há mais tempo e em todos os lugares do país.

Enquanto desfia a sua narrativa, Azevedo revela, como em um diário íntimo, o nosso cotidiano no século dezenove sem formalidades. Pelas descrições e gestos, também ficamos a saber da parca remuneração de serviços tão exigidos, pois não há personagem se regozijando dos valores que recebe. Das ocupações funcionais, dependerá o sustento familiar e a sobrevivência, por isso a existência do cortiço, como podemos ler abaixo no retorno do almoço em pleno meio dia escaldante:

A labutação continuava. As lavadeiras tinham já ido almoçar e tinham voltado de novo para o trabalho. Agora estavam todas de chapéu de palha, apesar das toldas que armaram. Um calor de cáustico mordia-lhe os toutiços em brasa e cintilantes de suor. Um estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue. A Machona altercava com uma preta que fora reclamar um par de meias e destrocava uma camisa; a Augusta, muito mole sobre a sua tábua de lavar, parecia derreter-se como sebo; a Leocádia largava de vez em quando a roupa e sabão para coçar as comichões do quadril e das virilhas, assanhadas pelo mormaço; a Bruxa monologava resmungando numa insistência de idiota, ao lado da Marciana que, com o seu tipo de mulata velha, um cachimbo ao canto da boca, cantava toadas monótonas do sertão. (Azevedo, 1995, p. 46).

Aquilo que se chama de atmosfera tropical brasileira está rigidamente ligada ao cotidiano de trabalho das grandes massas populacionais. As mesmas que enfrentam todos os dias as intempéries do clima, os riscos da rua e das regiões rurais. É preciso verificar depois, se serão as mesmas que emitirão as avaliações pejorativas sobre estes lugares de sobrevivência, na seca, nas enchentes, florestas e nas violentas ruas e avenidas das nossas cidades desde os séculos passados.

Há uma força no cortiço e que não vai deixar de existir nunca na experiência social brasileira: as populações aproveitam, raspam, reciclam, vivem sempre no mínimo do dinheiro, do espaço, do tempo, da energia, da condição social e humana. No entanto são capazes de transformar este *mínimus mundi* em ordem social, com trabalho, sustento e diversão. E como já sabemos, foram capazes de garantir acervo para este modo de vida, consulta-lo e aperfeiçoá-lo dentro das condições dadas e expandir os produtos, modos de vida e as linguagens sociais, religiosas, narrativas e poéticas produzidas a partir delas. Não podemos deixar de lembrar, como não deveria deixar de ser, os modos de violência e de burla.

Na escrita contemporânea de Conceição Evaristo (1946-), a mesma atmosfera de trabalho e de intimidade social surge intensa, quase sem modificações materiais. O narrador busca se intensificar na compreensão de si, pela permanência e amadurecimento do regime de cultura e de experiência ali replicado nas vidas das camadas populares brasileiras.

Eu não atinava com o porquê a necessidade, do querer dela em ver o mundo ali à sua volta. Tudo era tão sem graça. Grande mundo!... Uma bitaquinha que vendia pão, cigarro, cachaça e pedaços de rapadura. A bitaquinha era do filho dela. Ninguém gostava de comprar ali, o movimento era raro. Vendia também sabão, água sanitária e anil. E, fora a cachaça, estes eram os produtos que mais saíam.

Em frente da casa em que ela morava com Vó Rita, ficava uma torneira pública. A “torneira de cima”, pois no outro extremo da favela havia a “torneira de baixo”. Tinha, ainda, o “torneirão” e outras torneiras em pontos diversos. A “torneira de cima”, em relação à “torneira de baixo”, era melhor. Fornecia mais água podíamos buscar ou lavar roupa quase o dia todo. Era possível se fazer ali o serviço mais rápido. (Evaristo, 2006, p. 19-20).

A narrativa de Evaristo muda o foco para a primeira pessoa, fazendo a experiência da classe popular brasileira recair sobre a personagem. A narrativa de Azevedo é em terceira pessoa, no entanto é preciso observar que não há afastamento com este recurso, pois o narrado para existir da forma pensada teve que ser observado de perto, para sentir odores, ver marcas, cores, expressões, hematomas e erupções. Também para se poder ver sorrisos, gozos e confissões de prazer. A memória perfeita exige aproximação, tanto para a consagração afetiva, quanto para o registro dos torturados, como nos relatos dos inquisidores (Pinho, 2011).

No texto de Evaristo, por outro lado, ao utilizar a intimidade da primeira pessoa expande-se a experiência pessoal da personagem para o espaço biográfico nacional, ao menos na classe popular brasileira. Ao narrar sobre uma jovem e as lembranças da avó em meio a uma favela, narra-se também a potente brasilidade da cultura criada e cultivada nestes territórios sociais. Na citação abaixo, os objetos de trabalho como as “torneiras”, “bicas” do Cortiço, são agora referências de estados pessoais e existenciais. Assim ela as posiciona na memória e no imaginário:

Quando eu estava para brincadeira, preferia a “torneira de baixo”. Era mais perto de casa. Lá estavam sempre a criançada amiga, os pés de amora, o botequim da Cema, em que eu ganhava sempre restos de doces. Quando eu estava para o sofrer, para o mistério, buscava a “torneira de cima”.

A torneira, a água, as lavadeiras, os barracões de zinco, papelões, madeiras e lixo. Roupas das patroas que quaravam ao sol. Molambos nossos lavados com o sabão restante. Eu tinha nojo de lavar o sangue alheio. E nem entendia e nem sabia que sangue era aquele. Pensei, por longo tempo, que as patroas, as mulheres, mijassem sangue de vez em quando. (...) Hoje, as recordações daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado! (Evaristo, 2006, p. 20).

Conceição Evaristo fixa a memória literária em espaço complexo, solapando a experiência cultural da classe popular do texto exótico/prisão que tanto nos acostumamos a ler noutros textos. A “estética da ausência” e da “distância”, como descritos nas páginas anteriores, sofrem abalos numa escrita em espaço biográfico. E podemos repetir que tanto ausência e distância do dito vão ser substituídos pelo que chamaremos de atmosfera contemporânea. Nestes termos, quanto mais se erguer a escrita da

romancista mineira e de outros autores de traços semelhantes da memória perfeita, mais aparecerá o espaço biográfico nacional, numa atmosfera sólida e possível de reflexão em seus próprios termos. Não podemos deixar de notar outra constância do texto de Azevedo para Evaristo, a peculiaridade dos nomes, uma vez excluídos da nomenclatura tradicional e hegemônica, vão ser identificados também pelo sistema cultural, lúdico, religioso e de trabalho nos quais circulam.

Escrevo como uma homenagem a Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca conseguia ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos da minha memória. Homenagem póstuma às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol. Às pernas cansadas, suadas, negras, aloiradas de poeira do campo aberto onde aconteciam os festivais de bola da favela. Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tião Puxa-Faca, à Velha Isolina, a D. Anália, ao Tio Totó, ao Pedro Cândido, ao Sô Noronha, à D. Maria, mão do Anibal, ao Catarino, à Velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin. Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela. (Evaristo, 2006, p. 20-21).

A partir dos nomes, seres e espaço erguem uma simbiose de identificação dinâmica, mutante, cíclica. Vinculados às mutações utilitárias, pressionadas pelos poderes instituídos, preconceitos, etc, pode-se ou não respeitar nomes, datas de nascimento e outras formas de fixação de vida. Em outros termos, a começar pelo direito ao próprio corpo, se não há direito à moradia, culto religioso, dignidade ou um lugar fixo, por que se respeitar nomes, datas de nascimento e outras formas de obediência? Se no Cortiço, a denominação “Machona” (Azevedo, 1995, p. 37) está ligada ao vigor da liderança feminina nas lavadeiras, Cidinha-Cidoca (Evaristo, 2006, p. 25-26) vincula-se à liberdade sexual desses lugares na memória da narradora. Certamente, das poucas liberdades conquistadas. Ela também vai demonstrar que a experiência de um indivíduo é experimentada por todos. Isto é colocado tradicionalmente como certa promiscuidade social das classes populares. Mas seria de fato isto, ou a ligação social entre todos eles, ou seja, o que é experiência de um é de todos? Se não fosse assim, Cidinha, com seu famoso, desejado e visitado “rabo de ouro” não existiria ali, sendo ameaça sexual para todas as mulheres casadas ou comprometidas da

comunidade. Ou não veríamos tantos casos de homossexuais simbólicos nestas sociedades, obtendo até prestígio e voz de autoridade.

O risco das escolhas dos nomes por outros meios que não os registros em órgãos oficiais e de prestígio é o esvaziamento daqueles. Dito de outra maneira, quanto mais a classe social popular brasileira se rebela contra a esquemática ordem ‘nome mais sobrenome’, ganha força outra estrutura modelar ligando nome a identificações de proximidade e de enraizamento laboral, de culto religioso, de ludicidade, sexual, etc. E tal prestígio é retirado de outras formas de autoridade já consagradas. As permutas desses lugares institucionais estabelecem relações de força, contratos de conflitos. Entre as camadas de populares há uma atmosfera de apelidos, duplicação de nomes, calão e outras formas insolentes de denominação.

Ultimamente, nas comunidades populares brasileiras, estão os maiores índices de violência, de construção de poderes paralelos e outras mazelas pouco resolvidas e extremamente exploradas em discursos políticos fracassados. No Brasil, o próprio sentido de atmosfera também não tão simples de configurar, pela identificação desse modo de vida popular em comunidades e pouco assistido pelos dirigentes e gestores sociais. Nesse sentido, ao tratar de atmosfera, a decisão de somente o identificar é uma atitude sensata, pois sabemos que ela é pela quantidade e intensidade de presença em imagens, linguagens, vontades e aspirações.

Argumento que se perceber o que estou denominando de atmosfera contemporânea, também ficarei muito próximo de saber também o que seria este indefinível e fugaz *contemporâneo*. O termo atmosfera tem uma vantagem epistemológica, ela significa que algo envolve um ser ou um local. Então estaríamos pensando na ideia antiga de mônada, ou seja, uma divisão primordial. Segundo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) em *Os Princípios da Filosofia ditos a Monadologia* (1714), “a Mônada, de que falaremos aqui, é apenas uma substância simples que entra nos compostos. Simples, quer dizer: sem partes.” (Leibniz, 1979, p. 105). Não pretendendo retornar ou reeditar o princípio clássico de Leibniz, o uso de atmosfera correspondente a mônada, ou mais simplesmente, célula, tem outro fundamento. Se aceitarmos que a grande dificuldade de compreensão dos fenômenos

contemporâneos é o seu grau de complexidade, diversidade e variedade, cada vez mais aprimoramos estruturas de pensamento que privilegiam a inserção e não a exclusão.

Então, não há dúvida de que o contemporâneo e o futuro serão cada vez mais complexos, diversos e vário. A forma de se continuar cultivando formulações de pensamento é determinando locais de análises parciais desta totalidade nunca completa ou preenchida. Assim, a noção de atmosfera também expressa uma exata totalidade completa que faz parte de outra totalidade maior e mais ampla. Não importa aqui a dimensão do sistema de gravitação, mas a determinação da atmosfera. Ela é algo que pode ser visto, os elementos que compõem a atmosfera podem ser elencados. A linha limítrofe de uma atmosfera é, necessariamente, quando não se vê mais a atmosfera ou onde não há mais a ocorrência dos seus elementos formadores. A partir dessas ideias na crítica e na literatura se pode pensar, para estudos mais prolongados, numa atmosfera contemporânea para o Brasil.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. 28. Ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 35.

DUARTE, Constância Lima, CÔRTEZ, Cristiane, PEREIRA, Maria do Rosário. *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea editora, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2006, p. 19-20.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um pontencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora da PUR-Rio, 2014.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A monadologia e Discurso de Metafísica e outros discursos. In: NEWTON, Sir Isaac. *Princípios Matemáticos; Óptica; O peso e o equilíbrio dos fluídos*. & LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A monadologia e Discurso de Metafísica e outros discursos*. Tradução de Carlos Lopes de Mattos, Pablo Rubén Mariconda, Luiz João Baraúna, Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 105. (Coleção Os Pensadores).

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo Retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Tradução de Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

PINHO, Adeíto Manoel. *Perfeitas memórias: literatura, experiência e invenção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

POESIA E MÚSICA EM GILBERTO MENDONÇA TELES

Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC Goiás)¹

RESUMO: Gilberto Mendonça Teles é um poeta que aciona o imaginário coletivo, em poemas musicalizados por grandes compositores. O poeta-crítico possui vários construídos com uma perspectiva musical, outros foram musicados posteriormente. Este estudo considera os poemas Cora e “Para Goiandira” musicados por Marcelo Barra. Nesse sentido a poesia, desse artista da palavra, adota performances poéticas movidas pela vocalidade sedutora e forças do imaginário, que envolvem a coletividade, cativam o ouvinte espectador e popularizam os textos, perante as redes sociais e outras mídias, combinadas com os leitores da poesia dos autores.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Imaginário; Música; Poesia; Voz.

ABSTRACT: Gilberto Mendonça Teles is a poet who activates the collective imagination, in poems musicalized by great composers. The poet-critic has several constructed with a musical perspective, others were later music. This study considers the poems Cora and "Para Goiandira" music by Marcelo Barra. In this sense of poetry, this artist of the word, adopts poetic performances driven by the seductive vocality and forces of the imaginary, which involve the collective, captivate the viewer listener and popularize the texts, before social networks and other media, combined with readers of poetry of the authors.

KEYWORDS: Performance; Imaginary; Music; Poetry; Voice.

O poeta performativo G.M.T.

Gilberto Mendonça Teles (G.M.T.) é um poeta goiano que rompeu as barreiras áridas da poesia dos anos 40, período em que os artistas da palavra não se preocupavam em criar modelos, mas em repetir as formas pré-estabelecidas. Reconhecido como o poeta da linguagem, tem como meta prioritária, abrir novos caminhos para a poesia. Para ele, o fazer poético é um exercício que independe de inspiração. O poeta deve ser, antes de tudo, um artesão da palavra que transforma a matéria-prima em obra de arte. A

1. Pontifícia Universidade Católica de Goiás / PUC Goiás

palavra constitui seu material, e torná-la expressiva é a causa de seu exercício literário. Para o poeta, a inspiração não é algo nato, mas adquirido, trabalhado, aperfeiçoado. Para a construção do texto poético é imprescindível, além do embasamento teórico, o aprimoramento da técnica de fazer verso.

A inspiração não nasce de visões subjetivas, de devaneios oníricos, de anjos e demônios, do misticismo, dos mistérios da natureza. Mas advém do sol, no dia-a-dia do poeta. Brota da inteligência, da sabedoria, da razão e do raciocínio. A inteligência e o exercício poético são as luzes da inspiração. A busca incansável do aperfeiçoamento da forma, por meio das técnicas composicionais e as necessárias reflexões sobre o próprio ser do poeta, unidas ao dom poético, constituem a fonte da inspiração. O poema não acontece por acaso, é previsto, analisado, pré-estabelecido, à luz do raciocínio, da lógica e da razão.

Algum sentimento pode ser importante para a construção poética, mas não é necessário; indispensável é o trabalho com a linguagem. A poesia nasce do convívio minucioso com cada palavra, tendo-se em vista sua conotação dentro do contexto em que se insere. O poeta deve conviver diuturnamente com a palavra com determinação. O poema “Inspiração”, de *Plural das nuvens* (1990) apresenta a seguinte reflexão sobre a construção do texto poético: *Pega a palavra, pega come./Não interessa se algum nome/possa te dar indigestão. E ainda: Deixa teus anjos e demônios,/ tudo está mesmo é nos neurônios,/num jeito interno de pressão.* (Teles, 1990, p. 6). Nesse sentido, quando a luz da inspiração brota através dos neurônios, o ser do homem manifesta-se por meio da linguagem, que é o veículo de todos os sentimentos e sensações.

O poeta busca ainda a inspiração nas trevas ou na luz da lua, no ritmo da linguagem do povo, na oralidade poética que inspira também a sua criação marcada pelo ludismo proporcionado pelas artes e manhas da Língua Portuguesa, como pode ser, ainda, exemplificado nos versos de “Inspiração”: *ficando, em consequência, a fumaça no cachimbo, / fica a semente no limão, / fica o poema no seu limbo / e, na palavra um palavrão.* (TELES, 1990 p.7). Nesse sentido, o poeta deve ter como inspiração, também, a linguagem que está também nas ruas, na coloquialidade do povo, na oralidade das

palavras, explorando as possibilidades sonoras e semânticas dos vocábulos sem medo de fazer “travessuras” com a linguagem e, que se não for autocrítico (para soltar um palavrão), não produzirá poemas ousados, mas apenas, textos inexpressivos marcados pela efemeridade e pobreza poética. Por isso a voz poemática aconselha fazer ludismo com a linguagem:

Ludus
Tolle, lege
Santo Agostinho

Toma a palavra, e principia. Tudo
tem um pouco de ti: um sol, um sema.
No fundo, teu desejo:
lodo e ludo,
jogo de truque e blefe de poema.

Toma este livro, toma e lê (ou lege),
não só um tomo, a obra inteira soma
à solidão maior te protege
como um corpo de baile no idioma.
E toma ao pé da letra o que combina
com teu gosto e prazer:

o cimo
a suma.
de todos os sabores,
vitamina,
quintessências final de coisa alguma
(Teles, 1990, p. 9)

Esse poema, denominado “Ludus”, de *Plural das nuvens*(1990) sugere numa primeira impressão, luz. Porém, mais do que o brilho ofuscante da chama que representa sagacidade, clareza de inteligência, a palavra *ludus* significa denotativamente um tipo de jogo em que as pedras se movimentam segundo o número de casas indicadas pelos dados. É usado também no sentido do jogo, divertimento. Na verdade, é o próprio latim *ludus*, significando, jogo, brinquedo, divertimento. O texto reflete, ainda, o jogo da arte poética, que obriga o leitor a seguir com muita perspicácia as normas do jogo, procurando movimentar as pedras/palavras de acordo com as casas indicadas pelos dados. Isto é, o leitor necessita interpretar as regras do jogo poético.

A voz poemática parece se divertir com o poder de inteligência do leitor e este, por sua vez, se contenta em tentar decifrar os enigmas da poesia. No entanto, para ganhar ou perder, é preciso começar o jogo: tomar a palavra (pedra) e principiar. Começar o jogo, cada palavra (pedra) do poema (jogo) precisa, ao ser interpretada pelo leitor (jogador), ser calculada previamente, ideia apresentada já na epigrafe do poema: *Tolle, lege*, ensinamento de Santo Agostinho, que indica sobre o destemor que se deve ter com relação à palavra, aquela que vai salvar o homem de sua ignorância. O verbo é santo e salva, é preciso acreditar nele. O homem deve ter a perspicácia de sentir a força desse verbo salvador e se converter, se tornar também palavra, adquirir a voz do verbo e pregá-lo por toda parte, enfim, incorporar sua força de palavra e salvação também, mesmo que pense que talvez seja tarde, a descoberta e contemplação. O ser do homem necessita ouvir as confissões de Santo Agostinho (1987) quando revela que *Tarde te amei,/beleza sempre antiga e sempre nova, tarde te amei.* (AGOSTINHO, 1987, p.102). *A palavra é criadora e tem o poder de conceder voz é o que ensina Santo Agostinho:*

Concedeste ao artista os sentidos do corpo, com os quais, servindo-se deles como intérpretes, transpõe da fantasia para a matéria a figura que deseja realizar. Com eles anuncia ao espírito o que fez, para que este lá dentro pergunte à verdade – juiz da alma, se a obra foi bem realizada. (Agostinho, 1987, p.212).

O leitor (jogador) deve pensar nos vários semas, interpretações, significados e pode se tornar um criador de outro mundo encantado, por meio da boa jogada/ interpretação/ direcionamento das ideias sugeridas pelo texto. É imprescindível buscar a melhor jogada, se entregar nessa recriação do mundo da leitura. Contudo, o poema alerta ao leitor/ ouvinte que às vezes, apesar do *teu desejo*: aparece um *truque e blefe*, uma interpretação que escorrega num lodo e cai no ludo, na simples brincadeira, num poema.

Deste modo, o poema exprime de que é necessário tomar o texto e ler todas as formas, a *obra inteira*, entrar no mundo da poesia e criar outro, que tem uma voz vibrante e salvadora também. Nesse sentido, o poema expõe que a próxima pedra a ser movimentada para a casa seguinte deverá ser combinada com *teu gosto e prazer*, e de alto a baixo, de todos os *sabores* /

vitamina, até atingir a *quintessência final de coisa alguma*. Isto é, uma boa jogada que levará o jogador para uma vitória aparentemente boa, mas a ideal é aquela que traz a voz da poesia. Para Zumthor (2010)

A performance é *jogo*, no sentido mais grave, senão no mais sacral, desse termo (...) Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência estratifica-se, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, em blefe. Do jogo poético, o instrumento (em ausência de escritura) é a voz. Mas esta, de outro modo, é também o objeto de si mesma (...) A ausência de signos rítmicos nos sistemas de notação musical dessa época poderia ser intencional e revelar a liberdade, deixada ao intérprete, de variar os efeitos vocais; cada performance torna-se, por isso, uma obra de arte única, na operação da voz. Não há dúvida de que a declamação falada teria sido, ela própria, concebida dessa maneira. Musical, a voz poética emergia da onda indiferenciada dos ruídos e das palavras. Ela criava o *acontecimento*. (Zumthor, 2010, p.240)

O poeta Gilberto Mendonça Teles, em sua extensa obra, valoriza a vocalidade poética. Sua obra é sempre marcada pelo acontecimento, por traços performáticos. É o que pode ser constatado em *Saciologia Goiana*, livro de poemas, publicado em 1982, (hoje na sétima edição) que é um canto de amor à Língua Portuguesa e ao Estado de Goiás. A voz poética dessa obra demonstra claramente que se inspirou em Camões, pois canta as glórias de sua terra e o heroísmo do povo. Canta também a fala, as mulheres, a paisagem, a poesia, a fauna e a flora da sua terra natal e se personifica em *Camongo*, espécie de saci que pode sugerir também um Camões dos ermos e gerais. O poema (publicado, pela primeira vez, em folheto de cordel na Paraíba em 1982, com o título *Saciologia goiana* e sob o pseudônimo de Camongo) traz a voz poética do saci, ou de um poeta-saci.

Composto por 60 estrofes de seis versos, em redondilhas maiores, esse texto poético apresenta a poemática da voz do cantor Camongo dá início expondo:

Venho de longe e de perto
sou das campinhas gerais
meu pé de verso por certo
não sabe deixar sinais
mas reflete o céu aberto
da terra chã de meus pais

Sou meio cigano e furo
o tempo como pajés.
vonheço bem o futuro
da terra dos coronéis,
conheço até dedo-duro
e seus amigos fiéis.

Por isso, musa, primeiro
veja bem o que me traz.
esse Brasil por inteiro
vou Cantar o de Goiás;
preciso achar o tinteiro
as artes de satanás.

Um brasil que tem o jeito
comprido, de mangará,
forma de mapa e repeito,
mutamba de índio goiá,
o saci mais-que-perfeito
que andara um dia por lá.

Bicho da serra, fecundo
carvalho em que a letra cai,
tipo que vai pelo mundo
pulando como quem sai
de um enredo tão profundo
que só de ouvir se diz ai.

(...)

Com sua perna fogosa
possui a noite e a manhã,
penetra a terra cheirosa,
muda os costumes do clã,
faz poesia, conta prosa
e exhibe o seu talismã:

– O fumo de Bela Vista
cheiroso e tão natural
que a todo mundo conquista
seja por bem ou por mal
e que foi posto na lista
da subversão nacional.

(...)

Por isso aqui um canondongo

pediu à musa não mais.
roeu seu dom e, num longo
bocejo de Ferrabrás,
se transformou em Camongo
Camões de roça e quintais.
(...)
Com sua luta sem gongo,
com seu rio e seus rivais,
foi tirando de um porongo
alguns sufixos orais
que alinharei e prolongo
nesta estória de Goiás.
(Teles, 1982 p. 133-144).

O vocábulo Camongo, como já foi dito, alude ao poeta lusitano e Goiás, marca do amor pela terra natal. No entanto, à medida que a voz poemática canta sua história em redondilhas maiores, por meio das ondas da linguagem poética, traça a sua *saciologia goiana* e se transforma no mítico Saci que, em toda obra, representará a esperteza, a malícia, a perspicácia de Gilberto Mendonça Teles com suas travessuras poéticas.

Para isso, o artista da palavra usou do seguinte: o mapa do antigo Estado de Goiás (quando ainda não se havia criado o Estado do Tocantins) era comprido, como um falo que possuía o Brasil por dentro. O poeta se veste com a “roupa” do mapa de Goiás e, assim mascarado, pode carnavalizar todos os setores culturais do chão goiano.

As narrativas enredadas no poema “Camongo” têm sabor de malícia e de amor pela Língua Portuguesa. Também direciona o leitor/ouvinte a ter vontade de deglutir a palavra como objeto afrodisíaco, buscando o prazer de e na linguagem, marcada por uma saborosa oralidade e que endossa as considerações de Paul Zumthor quando ele afirma que:

O índice de oralidade é tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (Zumthor, 1993, p.35)

No poema “Camongo”, todos os fatos contados e cantados formam um contexto significativo para dar ênfase às artimanhas da voz poemática de um anti-herói denominado poeta-Saci:

Pois se tiver meu engenho
e de artes me for capaz,
hei de pôr tudo o que tenho
no folhetim dos jornais
para mostrar num desenho
o saci do meu Goiás

Este saci com seu fumo,
com sua perna e boné,
perdeu um dia seu prumo,
pôs umas coisas no pé
e foi pulando sem rumo
pelas moitas de sapé.

(...)

Meu corpo ficou fechado
contra bala e traição.
tomei a forma de Estado
vou penetrar no sertão,
não me suportam de lado,
mas finjo que sou ficção.

De vez em quando aparece
alguém pedindo perdão.
mando rezar uma prece,
mando beijar meu dedão,
depois lhe ponho meu S,
marca de ferro e tição.

Vou marcando os traidores,
vou aprendendo a lição:
depois mandando flores,
depois metendo o facão.
mas ninguém vê. Há rumores
ninguém confirma a versão.

De fama, fumo e fumaça,
misturandos por iguais,
e vi saindo da raça
uns sacizinhos reais
que vão espalhando graça

pelos fundos de Goiás.
(Teles, 1982, p.8)

Para falar dos ermos e gerais de Goiás, com suas lendas e histórias, o poeta torna-se a própria entidade fantástica do Saci e faz uma descrição “saciológica”, uma vez que com a “alma”, a malícia, astúcia e a perna fállica do Saci torna-se um pesquisador das lendas e fatos de Goiás, utilizando-se sempre da *saciologia* e da lógica para falar a verdade poética.

A voz poemática faz, também, uma descrição “sacio-lógica”, pois, como poeta-saci, o nosso cantor conta suas travessuras eróticas, desde quando era garotinho e seduzia as meninas e as encostava contra as *paredes com sua flauta enferrujada, onde há silêncios rombudos / e enrugado pelos vãos, no brilho dos picumãs / no cochicho da cozinha e no martelo da tosse / na solidão dos quintais* (Teles, 1982, p.10). No silêncio destes ermos, o poetinha de uma perna só e fállica deixava o seu cio pueril apertar as entidades também fantásticas do sertão. Pois o Saci não perdoa ninguém, sobretudo os que lhe foram infiéis na amizade, os esquerdistas de fachada que dominavam os meios intelectuais de Goiânia, cidade que o viu crescer e que ele viu se transformar e perder a tranquilidade provinciana de que o poeta tanto gostava.

As estórias transmitidas pela voz poética do poeta-saci, bem ou mal, são verdades, *têm seu começo. E têm seu meio e mensagem, / Tem suas rimas, seus pés, mas deixam apenas um rasto /de uma pegada canhota* (Teles, 1982, p. 9) é o que nos diz de forma maliciosa, prosaica, mas poética e, por ser um Saci, o poeta adquire também barrete vermelho e pegada canhota.

Saci, o anti-herói, que, segundo a lenda é um diabinho de uma perna só, que anda solto pelo mundo, armando reinações de toda sorte e atropelando quanta criatura encontrasse. Traz sempre na boca um “pito” (cachimbo) aceso, e na cabeça uma carapuça vermelha. A força dele está na carapuça vermelha, como a força de Sanção estava nos cabelos.

Quem consegue tomar ou esconder a carapuça de um saci fica senhor dele para toda a vida. A crença popular afirma, ainda, que este negrinho azeda o leite, quebra a ponta das agulhas, esconde as tesouras de unha, embaraça os novelos de linhas, faz o dedal das costureiras cair nos buracos,

bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas e levanta as saias das moças. Quando encontra um prego, vira de ponta para cima para que espete o pé do primeiro que passa. Tudo que acontece de ruim, no sertão, dizem que é arte do saci. Dizem, ainda, que atormenta os cachorros, atropela as galinhas e persegue os cavalos no pasto, chupando o sangue dos animais. O Saci é símbolo de liberdade, mas de uma liberdade diabólica, que sente prazer em fazer peraltices. O poeta viu o saci como um *fálus*: um negrinho de uma perna só, como um lápis, pois não lhe falta uma perna – ele é imaginado assim. Daí a interpretação de Gilberto, para quem até o século XVIII não existia na cultura brasileira a figura do Saci. Com o aumento da escravidão, os negros viram tanto suas mulheres e filhos servirem de objeto sexual dos brancos que criaram um *fálus* gigante para possuírem os seus senhores no imaginário.

Feliz daquele que conseguir roubar-lhe o chapéu. Segundo Cirlot, o chapéu é o símbolo de ideias, pensamentos. “Tomar um chapéu corresponde a uma posição, expressa o desejo de participação desta ou entrar na posse das qualidades que lhe são inerentes” (Cirlot, 1984, p. 156). Destarte, pretender pegar o chapéu (gorro) do poeta-Saci, significa o desejo de participar de suas opiniões ou conhecimentos, ou ainda, usufruir de suas influências e sua amizade.

Entretanto, o chapéu do poeta não é comum. É uma carapuça vermelha, um barrete cônico. O cone é uma figura geométrica que participa do círculo e do triângulo. Para Chevalier “o círculo é um ponto; participa da perfeição do ponto. Por conseguinte, o ponto e o círculo possuem propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou divisão” (Chevalier, & Gheerbrant, 1990, p. 27). Neste aspecto, é curioso observar que o barrete é uma representação geométrica em que estão inseridos o círculo e o triângulo. O prazer extremo é o centro, canto amoroso e o ponto de perfeição e união, representado aqui pelo barrete vermelho, símbolo de poder e magia do autor de *Saciologia Goiana* (1982).

Sendo o poeta dono desse mágico barrete-mágico, todos querem possuir tal poder. Amigos e inimigos querem por a mão no gorro do poeta-Saci. Até a crítica, que tanto fez alusão pérfida no passado, agora em vez das antigas indiretas, prefere vestir a carapuça do autor de *Saciologia Goiana*

(1982), tomar para si as dores do poeta e, desta forma, conseguir o privilégio de usufruir de seus poderes.

O que realmente acontece é o oposto, já que o professor-poeta-crítico-Saci-Gilberto Mendonça é sempre convidado especial para ministrar cursos e realizar conferências nos seminários e rodas literárias da Europa. Todos os consagrados críticos seguem suas pegadas, mas como esse Saci é muito esperto não mostra tudo o que sabe, dá sempre o pulo do gato com a sua pegada canhota. Quem tenta segui-lo, pode cair, muitas vezes, em armadilhas do esperto duende.

No texto o poeta aparece com veemência o seu escárnio àqueles que se dizem esclarecidos na arte de fazer versos e comentam, por despeito, muitas vezes, que os versos de Gilberto Mendonça Teles têm sempre um *antiquado / donjuanismo, sem graves consequências* (Teles, 1982, p. 80) Outro que afirma ter uma bagagem literária ainda maior e ser uma mina de saber, pode dizer que na poesia do perna-fálica, falta *um pouco de formol ou inseticida*, (Teles, 1982, p.23), (como pode ser visto no primeiro poema da *Saciologia goiana* (1982), denominado “Sintético”) ou ainda que seu sestro de metalinguagem é *sinhal / do mais insipiente engajamento*. (Teles, op. cit, p.22). Ora, o poeta está sempre sujeito a estas ironias invejosas. Mas muitas vezes, o crítico que afirma tais conclusões exprime-as de modo contrário do que pensa ou sente, e isto quase sempre acontece, quando não consegue tirar o gorro do poeta Saci ou seguir as pegadas destrás do Saci, o que dificilmente conseguirá. Na verdade, a sua ironia humorística tem muito a ver com as teorias literárias mal assimiladas pelos esquerdistas. Tanto que o “engajamento” de que fala é de ordem política, quando o poeta sabe que precisa estar engajado é na sua linguagem.

Mas é claro que, para quem tem poderes especiais, não faltará quem o provoque, dizendo: É de Goiás e tem bodoque... Muitos intelectuais se surpreendem quando sabem que Gilberto se formou e se fez em Goiás. Para esses intelectulóides do litoral, que confundem Goiás e Mato Grosso por aqui só há índios. Pode ter certeza que sim, há índio e há saci. O índio é perigoso, é antropófago e tem bodoque. Sua flecha nunca erra, sempre bate para debelar e ruir por terra os invejosos. O Saci é ainda mais diabólico, é capaz de fazer tantas peripécias contra os falsos amigos e, com isso, que este

se diz tão feliz e se comove e pensa *até em poetar de novo*, como explicita no poema “Sintético” na abertura da obra *Saciologia goiana* (1982), na parte intitulada “Prefácio/Programa” (Teles, op. cit, p. 21), que serve como um prefácio da obra e apresenta a voz do artista da palavra em forma sintética e analítica. Essa última ele descreve passo a passo os caminhos da poesia e da crítica sobre sua arte poética. Nesse estudo faço alusão, especialmente, ao primeiro poema:

I

Para o meu novo livro de poemas
preciso consultar urgentemente
a crítica, o leitor e as livrarias.

Primeiro, uma pesquisa de mercado
me indicará as próximas tendências
dos seminários críticos da Europa
(...)

Depois, em casa Estado e Município,
levarei as principais diluições
das últimas vanguardas e modismos.
(...)

Enfim, verei se algum prefaciador
(desses de faculdades engenhosas)
Me possa comparar aos mais ilustres
Talentos da poesia brasileira.
(...)

III

Alguém dirá que o tema principal
dos meus versos é sempre um antiquado
Donjuanismo, sem graves consequências.

Outro mais entendido e mais afeito
à leitura formal dirá que falta
um pouco de formol ou inseticida.

Para meu sestro de metalinguagem,
o que é, para os críticos, sinal
do mais insipiente engajamento.

Não faltará também o mais ilustre
maniqueísta a comentar, sorrindo: -
- coitado! Se engajou na tradição!

Enfim, não faltará quem me provoque,
dizendo: é de Goiás e tem bodoque...

eu fico tão feliz e me comovo
e penso até em poetar de novo.

(Teles, op. cit, p. 21-23).

Esse Saci-poeta tem vivacidade de não se preocupar com voz da crítica, está sempre neutro ao que dizem sobre sua produção poética, sem um embasamento de construção, estão envolvidos da malícia de quem não produz e não vê com bons olhos os produtivos que vivem de e para a Literatura. Por isso, esse poema foi construído em três partes, com três sextilhas, trazendo a marca do número três que, dentre os vários significados expressa o passado, presente e futuro:

O tempo é triplo. O mundo é triplo: terra, atmosfera, céu. (...) A presença desse número pode ser observada na religião do antigo Irã, cuja tripla divisa é: Bom pensamento, boa palavra e boa ação; esses três **bukht** também são designados como três salvadores. O mau pensamento, a má palavra e má ação são atribuídos ao Espírito do Mal." Simboliza ainda "a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. (Chevalier & Gheerbrant, 1990, p.899).

Por esse motivo a voz poética expõe a palavra da crítica nos tercetos, permitindo que a opinião transforme seus textos, num acontecimento que perturba ou não, mas esteja em ação sempre provocando, ou causando estranhamento. No entanto, os últimos versos de cada parte do texto, são compostos por quartetos e o quadrado, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990), é "o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra, céu, por oposição ao incriado; é antítese do transcendente" (Chevalier & Gheerbrant, op.cit, p.750). Esse artifício da construção do texto pode sugerir que o artista da palavra também tem "pés no chão", com relação à sua produção poética, pois como crítico literário também, tem consciência sobre a qualidade ou não de sua poesia, já tem conhecimento das artes e manhas que o texto poético exige.

A voz poemática do Saci-poeta canta, de um lado, versos certos, envenenados para as malquerenças, marcados pela astúcia, olho vivo, ativo, destemido e mítico do Saci e ironiza que, de vez em quando aparece sempre alguém pedindo perdão: *Mando rezar uma prece,/Mando beijar meu dedão, /*

Depois lhe ponho meu S,/Marca de ferro e tição. (Teles, op.cit. p.143); e, por outro, aciona sua poesia de dedicação e de amor para aqueles que sabem valorizar o seu trabalho de poeta e crítico experiente.

A construção poética de Gilberto Mendonça Teles (G. M. T) nos conduz à reflexão de Paul Zumthor quando ele defende que: “A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si”. (Zumthor, 1993, p.139). O pensador assegura ainda que:

A voz faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos. Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato... Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro...”(Zumthor, 2010, p.12).

Para se perceber a performance de um texto, segundo Zumthor (1993), basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida pela som – expressão e fala juntas: “Performance é reconhecimento” Zumthor, (1993), vibração, vida, acontecimento, presença, a palavra em ação fazendo história em sua própria história, contruindo poesia em sua própria poesia, dando forma à sua própria forma.

No poema “Camongo” a performance se realiza, na voz poemática, na transfiguração do poeta em saci, com suas estórias, mitos, vivências reais, imaginárias e múltiplas. A ação performática se concretiza no poema e passa uma vibração que o leitor reconhece, da virtualidade à atualidade, do mito poeta-saci para o professor-poeta-crítico que todos conhecem. Dessa forma, a performance em *Saciologia Goiana* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Portanto, a performance dos poemas transmite um comportamento verbal do poeta, “interpretados”, pela voz poética e reiterados na memória coletiva e na imagem da estilística da repetição de poemas como “Descrição”:

o sarro do saci

a farra do saci

o berro do saci
a guerra do saci
o birro do saci
a birra do saci
o gorro do saci
a p. do saci
o pulo do saci
a gula do saci
(Teles, op. cit, p. 38).

O poema “Descrição” performatiza, executa e realiza uma espetacularidade do Saci goiano. Também exprime a reiteração do que a imaginação delineia sobre rito diário da entidade fantástica. A voz poética determina ao mesmo tempo, no plano físico, psíquico e sociocultural, ações realizadas pelo Saci, por meio da estilística da repetição da ação performática da imagem fantástica da figura mítica de uma perna só. Essa performance estará vinculada ao conceito de *happening* (traduzido do inglês, "acontecimento"). A imagem das ações do saci é enfatizada por uma voz poética que vivifica o *happening*. Considerando que “A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito”. (Zumthor, 2010, p.10). A voz cria um movimento da e na linguagem realizando a forma do poema e um mundo de encantamento. Paul Valéry defende “escrever poesia significa penetrar nos estratos primordiais da linguagem, onde produziu uma vez, e poderá continuar a produzir fórmulas encantadas”. (Valéry, 1986, p. 34). E completa que “o verso é o equilíbrio maravilhoso e sensível entre a força sensível e intelectual da linguagem”. (Valéry, op. cit p. 35). Assim, pode-se confirmar também nas palavras de Pignatari (2005), que “A poesia não se sente: diz-se. Ou melhor: a maneira própria de sentir a poesia é dizê-la, isto é, o dizer as coisas que são suas e do mundo”. (Pignatari, 2005, p.50).

Gilberto descreve com as palavras o cenário de uma entidade do imaginário de Goiás que não pertence ao mundo dos homens. A descrição orienta um espaço que pertence ao mundo poético, no qual estão envolvidos todos os elementos que proporcionam a inclusão do leitor para que ele descubra as linhas mais secretas da poesia com sua poética do imaginário e

de sua relação com o mundo real. A voz poética é sempre uma invocação para que o leitor se encante com a arte da palavra.

“Sombras da Terra” é o título da parte que acende ainda mais as ideias apresentadas no “Prefácio/Programa” de *Saciologia Goiana* (1982). O poema “Invocação” abre essa parte com uma voz poemática que inicia sua performance invocando os heróis (sem “agá”) de Goiás, com seus jeitos e seus ais:

Canta, musa, a peripécia, as aventuras, e a sub-
versão do anti-herói que um dia, interrompendo os presságios
dos caiporas, regressou à sua terra natal
de onde nunca saiu, pois residia em sua lenda,
encerrando nos moirões, gemendo sobre as cancelas,
ou pulando debochado e sensual no seu pé
de vento na capoeira e nos fundões de Goiás.
(Teles, 1982, p. 14)

A leitura incorpora ainda mais a performance da voz poemática. No entanto, quando pronunciada pelo intérprete do poema “Invocação”, o gesto e a voz intervêm no texto, e sobre ele, “a voz me traz a luz. É a voz e o gesto que propiciam uma verdade; são eles que persuadem”. (Zumthor, 1993, p.166).

Dessa forma, o som da voz, a dicção, a presença, o jogo vocal, a mímica, realizam a coerência do texto escrito, característico da realização da performance, de um acontecimento e ação poética. De acordo de Paul Zumthor, “Na hora em que, na performance, o texto composto por escrito se torna voz, uma mutação global o afeta, e, enquanto se prossiga nessa audição e dure essa presença, modifica-se sua natureza”. (Zumthor, 1993, p.165).

Nos primeiros versos desse poema épico, mas de um épico às avessas a voz poética se dirige à musa para que esta cante suas aventuras de poeta-saci, anti-herói, que um dia seguiu seu próprio caminho, mas que hoje retoma a sua terra, onde ficara seu coração. A última palavra do primeiro verso (sub), ardilosamente separada de (versão), do verso seguinte, chama atenção para as subversões do anti-herói do Saci, que no livro adquire a personalidade do próprio poeta Gilberto pois, na obra, esse artista da

palavra faz suas sub – / versões com a linguagem poética, por isso, toda a malícia do negrinho de uma perna só, é transferida para o poeta.

A lenda do Saci, com todos os seus segredos, dará maior conotação mitológica a obra de G. M. T., que não conhece fronteiras:

E canta ainda mais, Iara, encanta o azul da inconstância
e a permanência real dos prodígios e fantasmas,
as negras superstições que vão crescendo e polindo
por dentro a consolação do meu poder de denúncia
ou de revolta, nem sei. Sei é que haverá mais ânimo
(ou mais feitiço, talvez) para ampliar minha estória
além das linhas do mapa e aos quatro cantos do mundo
que escondo no meu Goiás.

Canta, canta, meu surrão,
deixa ecoar tua voz, esse tecido de nuvens
rolando sobre o papel. Bem ou mal, é minha estória.
Tem seu começo e seu fim. E tem seu meio e mensagem.
Tem estas rimas, seus pés, mas deixa apenas um rasto,
uma pegada canhota, alguma coisa engraçada
que se condensa e dilui antes que os nomes retomem
à vala comum e o medo os amplie na pupila
de algum ouvinte indeciso.

Aqui fico e pulo aqui.
Deixo um pouco de fumaça e a memória de um saci.

(Teles, 1982 p. 14)

O sertão goiano, com sua Iara encantada, seus fantasmas e superstições, é exaltado nesse poema épico. As estórias da boquinha da noite são ampliadas pelos sertanejos. Enquanto o vento dá seu assvio estridente, os contadores de causos acrescentam mais mistérios e feitiços aos fatos, que dizem acontecidos e fazendo do sertão um ambiente mais misterioso do que parece à primeira vista. Esta epopeia goiana descreve os encantos do Estado, a começar por sua Iara, a sereia do sertão; os sentimentos religiosos baseados no temor ou na ignorância, e que induzem a adotar falsos deveres, recluir coisas fantásticas, todas as misteriosas estórias ou aquelas que são apenas ditas, mas não passam de estórias, crenças, presságios tirados de fatos apenas fortuitos.

Esse surrão é preciso ser revelado para que conheçam Goiás, em todos os poemas de *Saciologia Goiana* (1982), como por exemplo “Linguagem”

(p.34) “Goiás” (p.36), “Geografia do mito” (p.37), “Ser tão Camões” (p.39), “Caminhos” (p.46), “Hidrografia”(p.51), “Percursos” (p.53), “O rio” (p.55), “Aldeia Global” (p.57), “Etnologia” (p.61), “Folclore” (p.75), “Cantos” (p.86-88), “Frutas” (p.90), “Manifesto da cozinha goiana” (p.101-103), “Miscelânea” (p.110 a 112), apenas para citar alguns. O longo poema “Camongo” (p.131) traz o canto da figura mais encantada destes ermos, com seus caminhos e descaminhos, do que a figura do Saci lúdico e intenso.

Dessa forma, a voz performática de canto da poesia é constante nos versos de Gilberto Mendonça Teles, no entanto esse poeta goiano possui também vários textos que construídos com uma perspectiva musical, outros foram musicados posteriormente. Sua discografia é vasta. Entre seus poemas musicados temos:

O Jogo, musicado por José Eduardo de Moraes. In: BARRA, Marcelo, MORAIS, José Eduardo de. *Coisas tão nossas*. Rio de Janeiro: Polygram, 1981. LP.

Viola goiana, musicado por Fernando Perillo. In: PERILLO, Fernando. *Sinal de vida*. Produção de José Eduardo de Moraes. Goiânia: Flor do Cerrado, 1983. LP.

Recado, musicado por José Eduardo de Moraes. In: BARRA, Marcelo, MORAIS, José Eduardo de. *Recado*. Rio de Janeiro: Polygram, 1984. LP.

Acaso, musicado por Fernando Perillo e Bororó. In: PERILLO, Fernando. *O Outro lado da lua*. Rio de Janeiro: Multi Studio, 1987. LP.

Viola goiana, musicado por Fernando Perillo. In: BARRA, Marcelo. *Somos Goiás*. Goiânia: Barra Produções, 1993. CD.

Viagem, À Margem, Rondó, O Jogo, Soneto, O Barco, A Noite, Eternidade, A Raiz da Fala, Redescoberta, Os Arrozais e O Ciclo, musicados por Ita K. In: KEIBER, Ita. *O Canto da fala*. Santa Rosa, RS: JTEC, 1998. CD.

Pavloviana, musicado por Dico KRIBER. *O Canto da fala*. Santa Rosa, RS: JTEC, 1998. Currículo, Declinação, Flautim e Despojamento, musicados por Ita K e DicoKeiber. In: KEIBER, Ita e Dico. *Cinco poemas musicais*. Brasília, DF: CompactDisc, 2001. CD.

No Escuro da pronúncia. 56 poemas em CD ditos pelo Autor. Introdução ao encarte de Maria Luzia Sisterolli. Goiânia: Agepel, 2001. Nova edição com 70 poemas. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2009.

Pra Goiandira, musicado por Marcelo BARRA. *Goiás*. Goiânia, Música Goiana, 2001.

Parlenda, musicado por Delayne BRASIL. *Nota no verso*. Rio de Janeiro: CompactDisc, 2003.

Inspiração, musicado por Pedro Luís e cantado por Ney Matogrosso em *Vagabundo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004.

No Araguaia, musicado por Marcelo Barra, 2009.

Feitiço, musicado por Andressa Nascimento (Euterpre), no CD *Batida brasileira*. Funarte, 2009.

Cora Coralina, musicado por Marcelo Barra, Goiânia, 2011.

Letra, musicado por Delayne Brasil, Rio de Janeiro, 2013.

Silhueta, musicado por Marcelo Barra, Goiânia, 2013.

Dentro dessa discografia, selecionei quatro poemas musicados e interpretados pela voz suave de Marcelo Barra (um dos mais importantes cantores do cenário da música produzida em Goiás). Observe o poema “Arco-íris” também denominado “Coral”² e “Recado”³. Dentre os poemas musicados do poeta, escolhi esses dois primeiros para esse estudo “Coral”, musicado por Marcelo Barra com o título “Cora” e lançado no CD *Minha aldeia*, em 2015:

CORA

Cora Cora Coralina
cora o verde da campina
cora o vento dos gerais
cora o peito da camisa
cora o elo desta brisa
na divisa de Goiás.

Cora Cora Coralina
cora o ouro dessa mina
cora a terra e seus cristais
cora o tudo que não tenho
cora a moenda do engenho
moendo o som de Goiás.
Cora Cora Coralina
cora o peixe da piscina
cora a festa dos pardais
cora tudo que me inspira
cora as cordas desta lira
cora o tempo de Goiás.

Cora Cora Coralina
cora a lâmina mais fina
cora a ponta dos punhais
cora a força deste tema
cora a letra do poema
na escritura de Goiás.

²Coral/Cora: <https://youtu.be/-jLS3OxLotQ> “Arco-íris” / “Pra Goiandira”: https://youtu.be/y-R_4UmiLms

³ “Recado”: https://youtu.be/h1SS7aLn9_o.

Cora Cora Coralina
cora a face da menina
cora a cor dos arrozais
cora o nome que desliza
cora a coisa mais precisa
na divisa de Goiás.
(Teles, 2013, p.139)

Esse poema, denominado originalmente como “Coral”, exprime uma balada que traduz a pintura da poesia de Cora Coralina, poetisa dos encantos de Goiás. Esse traçado é anunciado por meio de um ritmo musical interpretado pela bela voz de Marcelo Barra que canta Goiás, sua gente, seus rios, suas montanhas, seus costumes. A interpretação do cantor ampliou ainda mais a carga poética com uma voz poemática que transcende a escrita. O ato de vocalização-anúnciação da poesia é o aqui e agora; uma preseça viva de um cantor se atua no ritmo da canção. A poesia opera aí, na extensão da própria linguagem, porque ela não informa, não é veículo de uma mensagem, mas se faz ouvir enquanto corpo, presença expressiva que impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio do ritmo do poema.

Essa ideia se confirma nas palavras de Paul Zunthor (2010):

O ouvinte faz parte da performance, o papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual... A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. As marcas que esta recriação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance. (Zunthor, op. cit., p.258.)

O poema valoriza o ritmo poético, realçando também o semântico que é desenvolvido por uma oralidade particular, para enfatizar a marcação sonora de cada verso. Nesse sentido, no texto do poeta goiano, o complexo ritmo e sintaxe não existem separadamente, eles andam juntos e criam uma estrutura rítmica e semântica particular que os diferencia da língua falada, segundo as leis do verso.

O poema, ao ganhar a voz do cantor, aguça ainda mais a fascinação da poesia e da imaginação provocada pela imagética do ritmo poético, sintático e semântico dos versos:

Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que os atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda a matéria... Como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis. (Zumthor, 2010, p.9)

O poema é ditado pela voz da consciência de um eu poético que descreve a poética de Cora Coralina, com sua Goiás Velha e quintais, seus doces, força, determinação vencendo todas as pedras e perdas. Mulher de força e vontade, sempre cantada por Marcelo Barra. Essa voz que reflete a realidade poética de Cora, nos faz compreender as palavras de Zunthor quando certifica:

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (Zumthor, 2010, p.10).

A mesma voz que impulsiona a criação poética é reconstituída no inconsciente do leitor. Mas o que é a voz? Para Paul Zunthor (2010), ela ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. O fenômeno da voz está na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos, nas danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas. A voz é: Lugar simbólico e alteridade eu-outro; Presença de dois ouvidos: o do enunciador e o do ouvinte; nomadismo e movência; seu lugar: a linguagem; a presença vocal é plena, apenas, na experiência poética. (cf. Zumthor, 2000, p. 83-87).

Dessa forma, a voz funda-se no sujeito, pois os ouvidos estão na presença de quem fala e do ouvinte. A voz é nomadismo, é passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam por um instante para se deslocarem logo depois, em processo de movência e transformação. A voz atravessa o limite do corpo. “Enquanto falo, minha

voz me faz habitar a minha linguagem” (Zumthor, op.cit, p. 84), porque a presença vocal é plena na poesia, é extensão da própria linguagem.

A oralidade está fundamentada no ir e vir do relato. É possível vislumbrar a oscilação entre a narrativa do caráter oral e a perda desse tipo de narrativa. O poema apresenta o encantamento da própria poesia, a experiência dos poetas goianos, Cora Coralina e Gilberto Mendonça Teles, o apelo à memória, o dom de construir/tecer versos, o ofício manual de fiar (tecer), características próprias das histórias orais e mitos, o recontar poeticamente em forma de canto que encanta, o arte de descrever as belezas da terra, em forma de objeto artístico, a presença em forma de canção/poema, que continua até depois da ausência física do poeta e a imortalidade de uma voz, que nunca vai parar seu canto.

No poema, “Cora”, a presença da oralidade é o contar/cantar e descrever memória da poetisa Cora Coralina, que vivificou, por meio do texto poético, o *verde da campina (...)*vento dos gerais/ sua cidade Goiás Velha, seu Estado, seu canto, seus rios, sua lira das pedras. Poetizou o ouro de Goiás, o milho, os arrozais, a inspiração e imortalizou as mulheres goianas. A voz expressa no poema está vinculada à história da poesia de Goiás, implicando não apenas a articulação oral de uma língua ou a expressão do canto de um povo, mas de um corpo vivo em ação (performance), que ultrapassa o sentido linguístico da comunicação por meio da fala, do pensamento, do mover do sangue e da inquietude. É a voz da poesia de Goiás que emerge do silêncio, cujo caminho se espraia no tempo e perfura os espaços, expandindo-se, para além da oralidade e realizando-se como poesia universal.

Uma música Pra Goiandira

“Pra Goiandira” é outro poema selecionado para expressar a musicalidade dos poemas de Gilberto Mendonça Teles. Esse poema – escrito em 6 de junho de 2001, no Rio de Janeiro e publicado, em Goiânia, na sétima

edição de *Saciologia goiana* em 2013, com o título “Arco-íris” (Teles, 2013, p.135) – foi musicado, em 2001:⁴

Pra Goiandira⁵

Cava a beleza dourada
Na serra encontra a jazida
Da areia bem colorida
Para os teus quadros reais.

Exibe o ritmo sereno
Na tela simples artista,
Essa pintura que a vista
Só pode ver em Goiás.

Pinta e no cerrado
das linhas, forma e cores,
desenha o tempo das flores
no cenário e nos gerais.

Olhe, no silêncio
De tudo que se admira,
Olhe bem a Goiandira
Pintando o céu de Goiás.
(Teles, 2013, p.80)

Cada palavra que compõe “Pra Goiandira” direciona a musicalidade do texto. Os vocábulos, além de serem regulados pelos ritmos que orientam o movimento dos acentos em seu interior, trazem a carga semântica do signo poético. Isso presentifica uma carga emotiva e poética no texto e induz o receptor-leitor/ ouvinte da canção a sentir corpo e alma vibrarem, principalmente se o intérprete tiver uma voz que fascina, como é o caso do cantor Marcelo Barra. De acordo com Zunthor (2010) “A identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais que, com relação à sua, são dispersas, incompletas, laterais, e as quais assume, totaliza, magnífica”. (Zumthor, op.cit. p. 68).

⁴ Veja o clipe da música https://youtu.be/y-R_4UmiLms enriquecido pela presença da pintora que criava paisagens com as areias coloridas da Serra Dourada de Goiás.

⁵ Musicada por Marcelo Barra, em 2001. https://youtu.be/y-R_4UmiLms

A voz poética canta, por meio de imagens, o espaço goiano vivenciado pela pintora **Goiandira Ayres do Couto**, goiana de Catalão, falecida em 2011. Iniciou-se na pintura ainda criança, mas apenas aos 52 anos começa a pintar com as areias da Serra Dourada, técnica única e exclusiva que a torna reconhecida internacionalmente. Goiandira trabalhava com 551 tonalidades de cores diferentes de areias (cor natural), o que podia ser visto em seu atelier. No início não pensava usar as areias coloridas como elemento pictórico, porém um dia teve um *Insight*, uma intuição sem explicação objetiva. Teve a impressão de ouvir uma voz determinando que ela fizesse uma casa com areia. Sem saber como iniciar a pintora utilizou uma lâmina de Duratex, embasado a óleo branco. Desenhou linhas que serviam de guias, foi detalhando de improviso a pintura de sua primeira tela com areia.

O segredo reside na técnica de semear com os dedos os grãos de areia e a criação de cores, luz, sombra, arte e manha de uma grande artista. As areias são recolhidas na Serra Dourada de sua terra Goiás. Esse trabalho singular de Goiandira é poetizado no texto intitulado Arco-íris, publicado em *Saciologia Goiana*. O poema descreve os quadro reais da arte de Goiandira, o cerrado/ das linhas, forma e cores,/ desenha o tempo das flores/no cenário e nos gerais” e o céu de Goiás formando o arco-íris da poesia da artista.

Os quadros pintados no poema não são apenas imagens, são *imagináveis*, ele tem a possibilidade de produzir uma sucessão de figuras: a beleza dourada da e(na) serra, a cena do encontro da jazida das areias na serra, a construção dos quadros, o estilo de vida e da arte da pintora, são imagens formadas sobre outras, despertando a imaginação do ouvinte, de maneira que o virtual oscila entre o real, num caleidoscópio de imagens, despertando o imaginário do receptor da mensagem poética por meio da voz do cantor.

O músico Marcelo Barra enche todo espaço da voz com a presença da poesia de Gilberto e da pintora Goiandira. Mesmo depois de sua morte, ela permanece viva no cenário das suas obras, nas areias coloridas da Serra Dourada, nas telas e na história de Goiás. A artista permanece viva também no imaginário provocado pela performance da canção que é a presentificação de um mundo real ou imaginário, provocando a recordação e

a vivência reiterada, no ritmo dos versos redondilhas maiores, que facilitam a retenção do sentimento na memória do ouvinte. Memória, por sua vez, significa re-sentir, é reexperimentar sensações do prazer antigo diante do desconforto do tempo presente. Memória é a tentativa de reviver um momento, recordar os acontecimentos que, de alguma forma, marcaram nossa vida. Heidegger assinala que a “repetição não significa nada menos do que re-petir o princípio de nossa existência espiritual, Histórica, a fim de transformá-la num outro princípio.” (Heidegger, 1969, p. 300).

Recordar é a reiteração desejada de momentos importantes da existência. A linguagem do ritmo poético e musical dos versos serve, principalmente, para exaltar a potência da voz do cantor em sua performance que é o “único modo vivo de comunicação poética” (Zumthor, op.cit. p.69) e também maneira arrebatadora de immortalizar alguém. A voz da memória é perfeita.

O poema é um signo em rotação acionado por outro signo que é a canção. “O canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos: significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes” (Zumthor, op. cit. p.184). A ação performática do cantor faz o texto poético e ouvinte vibrarem, nas imagens fascinantes que a música embala.

O intérprete é uma presença e a letra do texto agora é pura canção. É o “autor empírico de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável” (Zumthor, op. cit. p.71). Esse teórico defende também que a linguagem humana se liga, com efeito, à voz. A linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz.

A voz é uma forma arquetipal, ligada ao sentimento de sociabilidade. Mitos sobre a voz sem corpo, perturbadora, exigindo que nos interroguemos sobre ela e sobre nós, a ninfa Eco. Voz implica ouvido. E, ainda garante que “O fenômeno da voz humana, dimensão do texto poético, determina e, ao mesmo tempo, o plano físico, psíquico e sociocultural” (Zumthor, 1993, p.21).

Esta conexão analógica é o ponto de partida para a presentificação do mundo real de um presente ou passado, a ser performatizado pela voz do cantor, unificando os tempos e revelando o espaço, enquanto materializa, no

texto artístico, uma reflexão sobre a ilusão que é própria da arte, sobre a metáfora do mundo da arte.

Por meio da canção o poema diz o indizível em letra e voz, na performance da entonação vocálica e no ritmo da música. O poema exprime o inexprimível por meio da vibração do sentimento do cantor e do ouvinte, num lirismo que faz pasmar o momento.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
BARRA, MARCELO. CD, *Minha aldeia*, em 2015.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRIK, O. “Ritmo de sintaxe”. In: EIKHENBAUM, B. et. Al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. Ribeiro. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 131-139.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad.de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos.

TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana*. 7. ed. Goiânia: Kelps, 2013

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

BARRA, MARCELO. CD, *Minha aldeia*, em 2015
<https://youtu.be/-jLS3OxLotQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=JlSFSBjkmKI>
https://youtu.be/y-R_4UmiLms .

“CLARICE LISPECTOR CURTIU UMA PUBLICAÇÃO EM QUE VOCÊ FOI MARCADO”: LEITORES-FÃS E A TRANSFIGURAÇÃO DO LITERÁRIO

Sayonara Amaral de Oliveira^{1*}

RESUMO: Este texto reflete acerca do modo pelo qual uma “cultura dos fãs” produz novas modalidades de apropriação e de enunciação do literário na contemporaneidade, à revelia dos critérios de leitura especializados e legitimados junto ao campo instituído da literatura. A discussão aborda as fan pages criadas pelo público, nas redes digitais, em homenagem a escritores brasileiros consagrados.

PALAVRAS-CHAVE: Fandom; Fan pages literárias; campo literário; leitores-fãs

ABSTRACT: This text reflects on the way how a "fan culture" has been produced new modalities of appropriation and enunciation of the literary in contemporaneity, by default of the specialized reading criteria legitimized next to the established literature field. The discussion addresses fan pages created by the public, on digital networks, in honor of consecrated Brazilian writers.

KEYWORDS: Fandom; Literary fan pages; literary field; fan-readers

Embora represente uma instância fundamental para o funcionamento do campo literário, a figura do leitor – daquele que com frequência é chamado pejorativamente de leitor “comum” –, foi por vezes negligenciada no interior desse campo, ocupando aí, quando muito, o lugar de uma entidade abstrata. Nas abordagens oriundas de correntes críticas modernas como o formalismo, o *new criticism* e o estruturalismo, o leitor, idealizado, correspondia a uma função, que era a de fornecer a resposta “adequada” às coordenadas trazidas pelo texto. Em nome da autonomia estética da arte e de sua imanência, tais abordagens, que até hoje influenciam a crítica especializada e, por extensão, o sistema de ensino, providenciaram para que a leitura efetiva fosse ignorada em favor de uma teoria de leitura, como observa Antoine Compagnon (2001, p. 143). Isto é: privilegiou-se um leitor

^{1*} Universidade do Estado da Bahia/UNEB

virtual e eficiente, que se curvaria às expectativas do texto, longe das falhas e lacunas, da “má” compreensão ou de quaisquer outros ruídos suscitados pelo sujeito real, histórico, que se dispusesse (ou que se negasse) a ler aquele texto.

No campo instituído da literatura, a demanda pelo silenciamento do leitor “comum” decerto não diminui à medida que esse leitor incorpora o atributo de “fã”. Por representar o entusiasmo e dedicação desmesurados que um indivíduo ou grupo de indivíduos nutre por determinados objetos de culto em circulação na cultura massiva e midiática, a condição de fã foi frequentemente criticada, posta sob suspeita, marginalizada, seja em textos especializados sobre o tema ou junto ao senso comum. Aqui, não se deve perder de vista que a palavra fã (do inglês *fan*) deriva do vocábulo *fanático*, incorporando toda a carga de conotação negativa que este vocábulo já reuniu, ao ser empregado para fins de ridicularização, com a exacerbação do seu sentido religioso. E por acréscimo, fazendo eco a um pensamento crítico social de orientação frankfurtiana – o qual, conforme Martin-Barbero (2002), enxergava no leitor ou receptor massivo unicamente a face do consumidor passivo, alienado, vítima exposta à coerção da mídia –, a imagem que durante muito tempo se teve do fã foi a de alguém obcecado, fora de controle ou até mesmo afetado por um tipo de patologia (Jensen, 1992).

O *status* do leitor-fã não desfruta de prestígio mediante o legado de uma tradição intelectual e estética erudita, que prima pelo distanciamento, pela indiferença ou “desinteresse” calculados na apreciação do objeto artístico. Nos termos de Pierre Boudieu (2007, p. 34-35), essa tradição defende “a recusa sistemática de tudo o que é humano”, compreendendo pelo termo “humano” tanto as emoções e os sentimentos que as pessoas comuns experimentam em sua existência comum quanto os temas ou objetos capazes de suscitar tais emoções e sentimentos. Mediante os valores cultivados pela estética moderna, de extração kantiana, que rejeita as formas de sensibilidade propícias ao arrebatamento emocional e considera o arrebatamento como uma forma de adesão ingênua ou abandono à sedução fácil, a atitude de entrega assumida pelo fã em relação ao seu objeto de reverência seria exemplar de um comportamento *naif*, clichê e vulgar.

Talvez seja esta a razão pela qual, no mundo acadêmico, tende-se a dizer que os fãs são sempre “os outros” e nunca “nós”, conforme salienta Jolie Jensen (1992, p. 9). De acordo com a pesquisadora, os intelectuais, a fim de resguardar a fronteira do bom senso e do bom gosto, costumam admitir que são, no máximo, entusiastas, afeicionados ou colecionadores de obras ou pensamentos de autores. O intelectual se daria por satisfeito em traduzir a expressão “gosto” pelo termo “preferência”, esta última podendo se converter em *expertise*, jamais devendo ser confundida com paixão. E as escolhas declaradas do intelectual remeteriam, grosso modo, ao repertório da chamada alta cultura, na contramão dos objetos eleitos pelo fã, que estão alocados, majoritariamente, nos circuitos desprivilegiados da cultura popular e massiva. Portanto, seja no tocante ao tratamento apaixonado concedido ao objeto de admiração, seja pela posição que este objeto ocupa na hierarquia dos bens simbólicos, a condição de fã também funcionou como um demarcador de distinção cultural, constituindo-se, muitas vezes, em motivo de constrangimento para aqueles que se encorajassem a assumi-la.

Hoje, passadas várias décadas desde que as Teorias de Recepção se firmaram no âmbito dos Estudos Literários, alertando sobre a relevância da resposta do público (Jauss, 1994) para a vida histórica das obras, e desde que os Estudos de Cultura emergiram como um campo de conhecimento empenhado no desmonte de hierarquias e exclusões erguidas na tradição artística-cultural da modernidade, pode-se dizer que um outro olhar é lançado sobre a figura do leitor-fã. E para essa mudança de perspectiva concorre também, de maneira especial, o advento mais recente das tecnologias digitais, dado o seu desempenho excepcional como canais de expressão e de visibilidade para públicos amplos e anônimos. A este propósito, é sempre importante lembrar que, diferentemente dos meios eletrônicos convencionais, a exemplo do rádio ou da TV – os quais detinham/detêm o monopólio da emissão no processo de comunicação, mantendo o controle nas mãos de poucos –, as redes informatizadas liberam o pólo da emissão, tornando possível às pessoas em geral produzirem e fazerem circular conteúdos de toda espécie, conforme assinalado por Pierre Levy (1999) desde os seus primeiros estudos sobre o tema.

Com a popularização da internet, ganham relevo as práticas culturais ligadas ao que vem se chamar de *fandom*. Formado pela união das palavras *fan* (fã, em inglês) e *kingdom* (reino) (Curi, 2013), o termo é empregado, grosso modo, para designar tudo o que diz respeito ao universo do fã, desde a qualidade de um modo de ser – o “ser fã” – até a reunião de um grupo de pessoas em torno de um objeto de admiração. Em linhas gerais, o nome *fandom* pode abarcar o sentido da expressão “cultura de fãs”, englobando o leque de experiências, atividades e produções culturais que, sem negligenciar a dimensão do afeto, em nada fazem lembrar a ingenuidade ou a alienação do pensamento costumeiramente atribuídas para conformar o estereótipo do fã. Os *fandoms* contemporâneos, espalhados nas redes digitais, funcionam como verdadeiras comunidades de leitores/receptores, os quais não somente encontram espaço para registrar que produzem sentidos variados, muitas vezes insuspeitados, sobre aquilo que consomem, bem como vão se revelar aptos a criar, conforme os seus interesses, conteúdos que poderão ser lidos/consumidos por outros.

***Fandoms* literários e valores**

No campo da literatura, quando se trata de cultura de fãs, um exemplo que já se tornou relativamente conhecido é o das *fan fictions* (ficções de fã), constituídas em geral a partir de narrativas de sucesso, as quais, ao serem recontadas ou continuadas pelos fãs, são por vezes alteradas, suplementadas, segundo particulares modos de ler. Divulgada na internet através de *sites* específicos para este fim, essa (re)escrita dos fãs constitui-se em um produto cultural que, derivado das obras originais, goza de autonomia suficiente para ser consumido, comentado, julgado e também recomendado por outros fãs. As *fan fictions* formam, assim, um sistema literário alternativo, criado pelo (e para o) público, com o intuito de dar vazão às demandas dos leitores por uma participação efetiva junto às histórias que tanto os fascinam, conforme observado por Henry Jenkins (2015).

A emergência dos *fandoms* literários nas redes digitais não apenas desmonta o estereótipo do fã como leitor passivo, paralisado pela devoção a

um ídolo. Aqui também se coloca em questionamento uma outra concepção preconceituosa do senso comum sobre leitores-fãs, agora no tocante àquela distinção valorativa segundo a qual o gosto desse público estaria limitado aos sucessos massivos do momento, à chamada literatura “*best seller*”, enquanto as obras e os autores considerados *cult* interessariam tão somente aos intelectuais ou leitores identificados com o universo acadêmico. Nessa perspectiva, seria aceitável que obras massivas, como a série *Harry Potter*, da escritora inglesa J.K. Rowling – não por acaso, líder na produção de *fan fictions* –, ostentasse legiões de fãs. Porém o mesmo não poderia ser admitido no caso das produções literárias eruditas, junto às quais a simples menção da palavra “fã” pareceria soar como uma espécie de heresia.

Diante de tal raciocínio, vê-se ecoar aquela “angústia da contaminação” que Andreas Huyssen (1996) identificou na rejeição que a chamada alta modernidade estética desenvolveu em relação à cultura de massa na passagem do século XIX para o século XX, momento em que a autonomia da arte e o grande valor do artista se traduzia pela renúncia categórica de fazer sucesso junto às maiorias. Para dar conta dessa rejeição, que exerce ainda hoje uma significativa influência no campo artístico e intelectual, basta lembrar de uma célebre sentença proferida pelo eminente poeta francês Paulo Valéry, quando afirmou: “prefiro ser lido muitas vezes por um só do que uma só vez por muitos”.

Na atualidade, contudo, os pressupostos valorativos que alimentaram o embate moderno entre literatura e cultura de massa vão sendo visivelmente abalados. Mediante um mercado que se expande em largas proporções e faz circular, de forma conjunta e nas mais variadas mídias, bens simbólicos tidos como populares, massificados e também elitizados, as antigas fronteiras e hierarquias entre o *pop* e o erudito já não encontram pontos seguros de ancoragem e têm o seu raio de ação bastante diminuído. Com a dinâmica socioeconômica do desenvolvimento artístico vivenciada nos tempos contemporâneos, a crescente interação entre capitais culturais outrora classificados como provenientes de esferas distintas revela que a dita “arte culta já não é um comércio de minorias”, conforme observou Nestor Garcia Canclini (2003, p. 56). Podendo-se acrescentar que o inverso também

é válido: a dita arte comercial e massiva não é exclusividade de uma maioria supostamente “inculta”.

Mostra-se inviável qualquer tentativa de pensar que a recepção de determinadas obras e autores estará confinada a públicos também determinados ou específicos. Portanto, ao contrário do que alguns poderiam supor, vê-se que uma cultura de fãs, mobilizada pelo público frequentador da internet, não se restringe aos badalados *best sellers* contemporâneos. E isso pode ser constatado a partir de outros registros de *fandoms* literários em atividade hoje na rede digital, a exemplo das *fan pages* criadas para homenagear escritores do cânone literário brasileiro.

No *facebook*, eminentes escritores como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Clarice Lispector, entre outros que firmaram há anos (ou séculos) o seu lugar como autores *cult*, contam agora com os seus nomes, textos, imagens e dados biográficos servindo de motivo temático para páginas criadas por fãs, usuários da rede social. Tais escritores, que tradicionalmente tiveram e têm suas presenças asseguradas nos manuais escolares, nos rituais de legitimação orquestrados pelas academias, agremiações literárias ou pelas mídias convencionais do jornal, rádio, cinema e TV, migram, na atualidade, para a rede digital, alcançando aí o *status* de ícones *pop*, com direito a um *fandom* próprio, à semelhança de outras celebridades vinculadas à cultura midiática contemporânea. Habitando um espaço inédito de consagração, eles reavivam o seu posto de “clássicos da literatura” através dos tributos prestados por fãs dedicados.

De início, pode-se presumir que o investimento dos fãs na criação dessas páginas com rubricas de autores consagrados traduz, em certa medida, a demanda de projetar na mídia a sua autorrepresentação como leitores ou receptores “cultos”, consumidores de obras representativas, legitimadas e, portanto, de mérito inestimável. Agindo de modo a demarcar esse espaço de distinção, os fãs estariam, assim, buscando aquele “efeito de legitimidade” que é obtido quando as preferências de consumo cultural declaradas por um indivíduo entram em conformidade com o repertório validado pela tradição erudita, nos termos de Pierre Bourdieu (2004, p. 236).

A esta altura, cabe admitir que a diluição das fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura é hoje, de fato, ainda muito relativa. Como observa Eneida

Leal Cunha (2009, p. 81), apesar do diagnóstico intelectual das trocas e contaminações que se processam entre essas fronteiras, “do ponto de vista do valor, do valor cultural, a hierarquia prevalece e se manifesta em diversos planos da vida social, em que pese a dimensão da influência contemporânea dos meios massivos”. Desse modo, reconhecer as hibridizações culturais experimentadas na atualidade não leva a acreditar que valores arraigados foram aniquilados, em especial aqueles valores cultivados por uma forte e diligente tradição letrada, a qual teve/tem na literatura o seu signo de mais alta cotação.

No entanto, se o elenco de autores brasileiros celebrados no *facebook* corresponde a um repertório estabelecido e veiculado sobretudo pela escola, que é onde em geral se trava um primeiro contato com esses autores, tal correspondência, por outro lado, não assegura que os pactos de leitura e recepção firmados pelos fãs obedeçam aos protocolos legitimados junto ao campo instituído da literatura. À revelia de críticos, professores, editores ou demais vozes autorizadas do campo, as atividades registradas em uma cultura de fãs, que faz da mídia digital o seu suporte, ocorrem num espaço simbólico que já não é mais controlado por especialistas na matéria e cujas coordenadas são agora fornecidas pelo público heterogêneo e disperso que frequenta a internet. Esse público se mostra motivado a dar continuidade ao cânone, mas o faz em um endereço e circuito diferentes, a partir de distintos modos de ler, o que vai, sem dúvida, conferir novas nuances a esse cânone.

***Fan pages* de escritores: lendo como fã**

Em geral, as *fan pages* aqui mencionadas trazem, além de textos dos autores homenageados, os seus dados biográficos, fotos, charges, vídeos que estejam disponíveis na rede, bem como informações atinentes à repercussão de sua obra, quando ocorre a nova edição ou reimpressão de um livro ou relembra-se alguma data comemorativa na sua carreira. Não faltam também outras estratégias de promoção cultural, condizentes com as oportunidades e condições que as ferramentas da mídia digital oferecem, num movimento que atesta os novos rituais de celebração da literatura na atualidade. A título de exemplo, no dia 31 de outubro de 2016, em comemoração ao dia do

nascimento do poeta Carlos Drummond de Andrade, uma de suas *fan pages* lançou uma enquete com o seguinte convite para o público: “faça um teste e descubra que poema de Drummond você é”.²

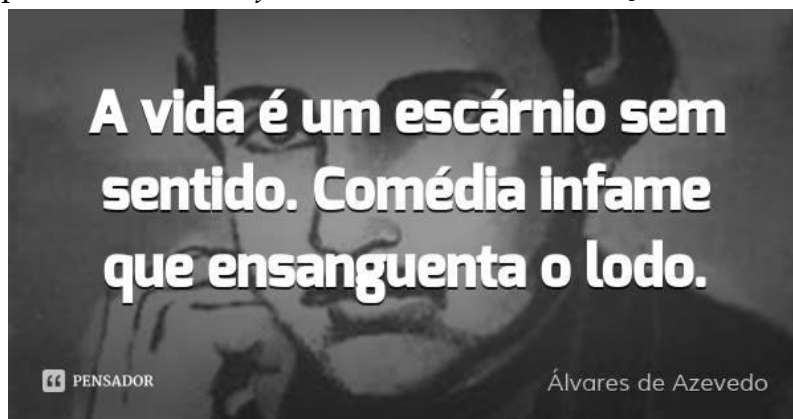
Fazendo dessas páginas eletrônicas um espaço singular de consagração, os fãs atuam à maneira de novos arcontes ou guardiões do arquivo (DERRIDA, 2001) dos escritores, os quais passam a integrar a rotina dos usuários da nova mídia. Como a lógica da rede social é regida pela conquista de amigos-seguidores e pela visibilidade que junto a estes se venha conquistar, os proprietários das *fan pages* cuidam da atualização constante das páginas, as quais são preenchidas com publicações regulares e ficam em contínua evidência nos *feeds* de notícias dos seus seguidores.

Quem possuir uma conta no *facebook*, não deve se surpreender, portanto, que apareçam na sua *timeline* mensagens do tipo: “Machado de Assis alterou a sua foto de perfil”, “Clarice Lispector curtiu uma publicação em que você foi marcado”, ou ainda: “Lima Barreto lhe enviou uma solicitação de amizade”. Em sua escancarada inverossimilhança, quase jocosa, o teor dessas mensagens passa a significar o que, em termos simbólicos, torna-se eminentemente real: os escritores ganham nova vida à medida que são “tomados” por usuários do *facebook*, numa relação de familiaridade com o público antes impensada, o que lhes assegura longevidade em meio às inúmeras postagens, curtidas e compartilhamentos. A esse propósito, vale registrar um episódio que se tornou uma anedota nas redes, conforme relatado pelo pesquisador Fabio Malini (2014), em seu estudo sobre usuários-fãs de literatura brasileira nas redes sociais: “uma assessora de uma grande bienal de literatura entrou em contato com a *fan page* de Paulo Leminski. Ela convidava o autor para uma mesa de debates. Leminski, emulado, prontamente respondeu: “Obrigado, mas eu já morri. Dureza, né?” (Malini, 2014, p. 232).

Entre os diversos e singulares modos de ler veiculados nessas páginas, destaca-se um procedimento muito frequente, que consiste em editar e postar citações (*quotes*) de frases ou versos da autora ou do autor homenageados. Em muitos casos, tais postagens tornam-se o que os internautas costumam chamar de “viraes”, por se espalharem com extrema

² Disponível em: <https://www.facebook.com/drummondpoemas/posts/1447984068548275>

velocidade na rede, em proporções quase inalcançáveis. Abaixo seguem alguns exemplos, extraídos do *facebook*, a título de ilustração:



(Álvares de Azevedo - O Grande Poeta)³



(Manuel Bandeira)⁴

³ Disponível em: <https://www.facebook.com/poetaalvaresdeazevedo/>

⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/Manuel-Bandeira-834626569951233/>



(Cecília Meireles)⁵

Ao recortarem trechos de obras, levando-os a desfilar orgulhosamente nas páginas eletrônicas, a título de máximas de sabedoria, os fãs parecem reacender a técnica dos antigos *hypomnemata* ou cadernos pessoais de anotações, referidos por Michael Foucault (2002) quando discute os processos de subjetivação na Antiguidade Clássica. Nesses cadernos, os indivíduos reproduziam os textos já-ditos por outrem, fragmentos de obras, dizeres, relatos, reflexões, enfim, tudo “aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (Foucault, 2002, p. 137). As anotações ou citações de discursos alheios, merecedores de grande deferência, eram algo para sempre se ter à mão, pois “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-se, assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (Foucault, 2002, p. 135).

Nos dias atuais, o que pode estar mais à mão do que uma página “no *face*”? Uma página eletrônica cujo conteúdo se faz rapidamente disponível e acessível tanto para o seu proprietário quanto para o público que com ele ou ela comungue de interesses semelhantes?

Citando em profusão os trechos dos escritores, os criadores das *fan pages* por certo rompem com aquele princípio de distanciamento estético requerido junto à tradição cultural erudita, mediante a qual a paixão do fã foi rebaixada a uma modalidade de fruição de segunda categoria. Na

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/Cecilia-Meireles-323862471024963/>

apreciação dos trechos de uma produção literária autoral, o distanciamento exigiria, entre outros aspectos, levar em conta os respectivos contextos de enunciação desses trechos, o projeto estético assumido pelo seu autor, bem como a emergência da obra em um determinado momento histórico. Contudo, nas *fan pages*, todo esse arsenal de leitura cultivado e informado pelos especialistas é desprezado – ainda que o leitor-fã tenha dele conhecimento e saiba dele se utilizar, conforme tenha aprendido na escola ou mesmo na universidade. Na cultura dos fãs, tal conhecimento é deixado de lado para dar lugar ao caráter invasivo da leitura, que se constitui no motor do trabalho da citação, como descrito por Antoine Compagnon:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado (...). Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o (Compagnon, 2007, p.13).

Em lugar do rigor crítico ou de uma postura respeitosamente contemplativa, os fãs investem, portanto, numa aproximação direta com os seus objetos de admiração, no caso, os textos dos escritores eleitos, trazendo-os para o seu convívio cotidiano. E, para realizar tal feito, pouco importará se a citação um uso foi retirada da fala de uma personagem ou do narrador de um conto ou romance, assim como pouco interessará registrar se a obra é produzida em verso ou em prosa. Indo mais longe, talvez pouco importe até mesmo conferir se o trecho em questão pertence de fato ao autor homenageado, pois é notável a frequência com que, na internet, textos literários circulam com autorias trocadas, embaralhadas, sendo muitos deles textos apócrifos aos quais se empresta falsas assinaturas de famosos (Rónai, 2006).

Desviando de vários requisitos legitimados junto ao campo instituído da literatura para fornecer uma leitura criteriosa e, portanto, “correta” dos textos, o efeito maior que se pode depreender dessa prática da citação executada pelos fãs é o estreitamento dos laços entre texto e vida. Como se

os trechos citados do escritor consagrado estivessem ali para dar conta de um modo de ser daquele que o cita. Os fãs agem, assim, em conformidade com o que afirmou Tzvetan Todorov (2010), ao declarar que, na contramão de professores, críticos e escritores que dizem que “a literatura só fala de si mesma”, “o leitor comum continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua existência”. Ainda de acordo com o autor, “se esse leitor não tivesse razão, a literatura estaria condenada a desaparecer num curto prazo” (Todorov, 2010, p. 77).

O emprego do recurso citacional nas *fan pages* parece dar corpo àquele conhecido sentimento que leva alguém a dizer o seguinte sobre algo que leu: “Oh, eu poderia ter escrito isso!” E tal sentimento alcança um significado poderoso quando se leva em conta a interpretação singular que Michel de Certeau (1994) propõe para o conceito de assimilação no terreno da leitura e da recepção literárias. Ao tomar o leitor como um viajante, um nômade caçando livremente pelos campos que não escreveu, o autor afirma que, na prática da leitura, pensada em sua dimensão produtiva, assimilar não deve significar “tornar-se semelhante” àquilo que se consome ou que se absorve. Ao invés disso, assimilar é tornar o que se lê “semelhante ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele” (Certeau, 1994, p. 261).

Ao encurtarem a distância que os separaria dos seus ídolos-escritores, os fãs concretizam, portanto, o desejo de tornar próprios os textos com os quais estabelecem uma forte identificação. E embora a eminente rubrica do escritor homenageado seja replicada e ratificada nos trechos citados pelo fã, não há como deixar de notar nesse gesto apropriação uma descentralização do monopólio autoral. Os textos do escritor são deslocados do contexto original de publicação para serem agora reeditados em um domínio alheio – o domínio do fã, que configurou a página eletrônica e que, alimentando-a com suas postagens, faz dessa página um outro produto cultural, apto a conquistar o seu próprio público na rede social. Já distantes dos livros de que foram recortadas, as citações ganham novo registro e formato, conferido pelo fã, que passa aí a atuar como um co-autor ou, ao menos, como um curador da obra. Isto é: alguém que se torna de certo modo responsável pela existência da obra nesse novo espaço de publicação e divulgação.

Reverendo posições: considerações para não concluir

Surtem assim algumas pistas para pensar as transformações por que passa o funcionamento do campo da literatura na contemporaneidade, quando se tem a chance de constatar que alentados autores do cânone brasileiro são consumidos e “assimilados” vorazmente no interior de uma cultura de fãs. Para os defensores da autonomia do literário, detratores dessa abertura promovida junto às redes digitais, há perdas consideráveis no que tange ao valor da literatura. Esta teria o seu capital simbólico descaracterizado mediante práticas de leitura consideradas superficiais, amadoras, cujo maior prejuízo residiria no fato de repercutirem em ampla escala, ganhando ares de autonomia. Nos tempos contemporâneos, em que se multiplicam as fontes de legitimidade cultural, o pensamento apocalíptico ainda insiste em vaticinar um provável “fim da literatura” frente às expansões midiáticas, recusando-se a admitir a emergência de outros espaços, de outras modalidades de apropriação e de enunciação do literário.

Mas para quem entende que a literatura deve constituir um bem simbólico disponível a um vasto público, a ser também reivindicado por aqueles que são por vezes depreciados como “leitores comuns”, a emergência dos *fandoms* literários nas redes digitais guarda aspectos promissores. Ao revelar que uma cultura de fãs vai muito além do culto subserviente dedicado a um ídolo, bem como não está confinada às produções costumeiramente desvalorizadas da chamada cultura de massa, as *fan pages* criadas em homenagem a escritores brasileiros consagrados permitem que novos sujeitos assumam o posto de promotores e mediadores culturais do literário, com direito a selecionar, editar e publicar conteúdos para este fim. E a chance de conquistar um sem-número de possíveis seguidores no *facebook* conta como uma vantagem a mais, tanto para o prestígio do escritor homenageado quanto para o fã, que, ao promover os seus autores preferidos, promove-se também, ocupando um lugar de expressão e de visibilidade antes reservado aos especialistas.

Se os leitores-fãs trazem consigo demandas e expectativas diversas, sem o compromisso de fazer tais expectativas coincidirem com aquelas da instituição, resta ponderar que esse descomprometimento talvez só perturbe

a nós, os representantes da instituição, cujas palavras de ordem, afinal, já não surtem muito efeito nesses novos domínios.⁶

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2003.

COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e da crítica cultural. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande-MS, Ed. UFMS, v. 1, 2009, p. 73-82. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2184/1355>. Acesso em: 10/07/2017.

CURI, Pedro. *Fan arts, fan fics, fan films: o consumo dos fãs e a criação de uma nova cultura*. In: BAMBA, Mahomed (org.). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

⁶ A discussão desenvolvida neste texto integra a pesquisa de Pós-Doutoramento que realizo atualmente no âmbito do PROCAD/CAPES junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUC-Rio.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2002.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

JENKINS, Henry. *Invasores do texto: fãs e cultura participativa*. Tradução de Érico Assis. NOVA Iguaçu-RJ: Marsupial Editora, 2015.

JENSEN, Jolie. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization. In: LEWIS, Lisa (Org.). *Adoring audience: fan culture and popular media*. London: Routledge, 1992.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MALINI, Fabio. Literatura, Twitter e Facebook: a economia dos likes e dos RTS dos usuários-fãs de literatura brasileira nas redes sociais. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo: Itaú Cultural, n. 17, ago/dez 2014, p. 204-234.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. Tradução de Silvia Cristina Dotta e Kiel Pimenta. São Paulo: Brasiliense, 2002.

RÓNAL, Cora (Org.). *Caiu na Rede. Os textos falsos da internet que se tornaram clássicos*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

FAN PAGES

ÁLVARES DE AZEVEDO – O GRANDE POETA. Disponível em: <https://www.facebook.com/poetaalvaresdeazevedo/> Consultado em: 01/12/2017.

CECÍLIA MEIRELES. Disponível em: <https://www.facebook.com/Cecilia-Meireles-323862471024963/> Consultado em: 01/12/2017.

MANUEL BANDEIRA. Disponível em: <https://www.facebook.com/Manuel-Bandeira-834626569951233/> Consultado em: 01/12/2017.

POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. Disponível em: <https://www.facebook.com/drummondpoemas/posts/1447984068548275> Consultado em: 01/12/2017.

ANGÚSTIA E SEDUÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O ESCRITOR COMO OBJETO DE INSTALAÇÃO

Elizabeth Gonzaga Lima^{*}

RESUMO: O que pode um escritor fazer de suas experiências estéticas? Em 2012, a curadoria da Mostra de Arte Contemporânea Documenta 13, convidou o escritor catalão Enrique Vila-Matas a escrever frente ao público em um restaurante chinês. O convite inusitado de tornar-se instalação humana e ainda expor e desnudar seu ato de criação provocou diversas sensações no escritor, que transitavam entre angústia e sedução. O artigo pretende examinar no romance *Não há lugar para lógica em Kassel* (2015), de que maneira Vila-Matas assume os papéis de narrador e personagem do relato pessoal de seu mergulho na exposição artística, simulando ainda outras identidades ficcionais. Escolhas que configuram sua narrativa como autoficção, no sentido proposto por Serge Doubrovsky (2014).

PALAVRAS-CHAVE: Escritor, Autoficção; Mostra de Arte contemporânea; Enrique Vila-Matas.

ABSTRACT: What can a writer do of one's own aesthetic experiences? In 2012, the curatorship of the Contemporary Art Show Documenta 13, invited the catalan writer Enrique Vila-Matas to write in front of the public in a Chinese restaurant. The unusual invitation to become a human installation and even expose your act of written creation caused several sensations that transited from anguish to seduction. This article intends to examine the novel *Não há lugar para a lógica em Kassel* (2015), in what way that Vila-Matas assumes the roles of narrator and character of the personal report of his dip in the artistic exhibition, yet simulating other fictional identities. Choices that configure his account as biographical autofiction, in the proposed sense by Serge Doubrovsky (2014).

KEYWORDS: Writer; autofiction; Contemporary Art Show; Enrique Vila-Matas.

^{*} Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Introdução: ficção? Realidade?

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas, segundo a necessidade da causa (Doubrovsky, 2014, p. 121-122).

O leitor acostumado aos pressupostos canônicos do literário, delimitados por rótulos como ficção ou romance, ficará atordoado com o livro *Não há lugar para lógica em Kassel* (2015), do escritor catalão Enrique Vila Matas, ao se deparar com a narrativa da experiência vivenciada pelo escritor na Mostra de Arte Contemporânea Documenta 13, em virtude de assumir ao mesmo tempo, as instâncias de autor, narrador e personagem do relato auto (biográfico) e ficcional. A narrativa pode ser considerada uma “escritura do presente”, termo elaborado por Josefina Ludmer, são escrituras que atravessam a fronteira da literatura, ficando dentro e fora, ocupando o espaço da ambivalência “são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (Ludmer, 2010, p.1). Nota-se na narrativa, uma consequente desestabilização do domínio ficcional, contaminado pelo biográfico e o documental. Vila-Matas não tem preocupação e nem interesse em ficcionalizar um nome para o narrador e a maior parte das informações sobre o evento e os curadores pode ser comprovada em diversas páginas de notícias sobre a Documenta.

Considerado um dos escritores vanguardistas da atual cena literária na Europa, com mais de dez obras publicadas, Enrique Vila-Matas em 2012, foi convidado para participar da Mostra artística Documenta, que ocorre em Kassel na Alemanha de cinco em cinco anos. A experiência em Kassel com a arte contemporânea e a busca pelo mistério do universo resultou no livro *Kassel não invita a lógica*, título em espanhol lançado em 2014, e no Brasil, *Não há lugar para lógica em Kassel*, lançado em 2015. A princípio, o título remete à aura de hermetismo e extravagância atribuída à arte contemporânea e de vanguarda. No entanto, a rede interminável de referências acionadas pelo escritor ao longo da narrativa sugere outras inspirações. Não por acaso, o narrador relembra o episódio de enlouquecimento de Nietzsche em Turim,

em dezembro de 1889. Um ano antes, o filósofo escreve *Ecce Homo*, uma espécie de paródia de autobiografia e uma crítica da lógica da identidade. Estes episódios terminam por fazer com que a cidade italiana faça parte da biografia de Nietzsche, dividida entre razão e insanidade. No entanto, Ítalo Calvino, turinense por opção, terminou inspirando o título de Vila-Matas, em virtude de Calvino ter enxergado na cidade geométrica um convite ao estilo e a lógica, mas alertou “Não obstante, não podemos esquecer que há lugar para a lógica em Turim, o que abre caminho para a loucura”, mas para o escritor catalão ocorria o oposto em Kassel, “a cidade chamava ao ilógico e assim abria caminho para a lógica desconhecida” (Vila-Matas, 2015, p.236).

A primeira edição da maior exposição de arte contemporânea que se tem notícia no ocidente aconteceu em 1955. Kassel foi uma escolha simbólica, a cidade quase foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial em função de suas fábricas de armamento. Em contraposição a esta memória bélica, é a cidade dos célebres irmãos Grimm. A mostra de arte emergiu nas ruínas do Museu Fridericianum, primeiro projeto arquitetônico de um museu público na Europa em 1779, e parcialmente destruído nos bombardeios de 1944. O artista Arnold Bode (nascido em Kassel) e o historiador de arte Werner Haftmann (polonês que vivia na Alemanha) ao criarem a exposição pretendiam restaurar o estado livre da arte, e assim encerrar o período marcado pela ideologia nazista, trazendo de volta as vanguardas modernas, cujas obras haviam sido excluídas dos museus e, em parte, destruídas pelos nazistas e rotuladas como “arte degenerada”. Circunstância que configurou a exposição com um propósito político, tornando-se marca registrada da Documenta ao longo de sua existência.

O convite inusitado da participação de um escritor numa exposição artística mostra-se insólito com a revelação da proposta das curadoras para que Vila-Matas permanecesse durante uma semana, todas as manhãs, no restaurante chinês *Dschingis Khan*, na periferia de Kassel, escrevendo à vista dos espectadores, sob a identificação de “Escritor residente”. Além de escrever em público o escritor deveria ficar à disposição para interagir com possíveis intervenções.

A escrita literária é ainda considerada a mais solitária e individualista entre as artes quando se trata da criação, é provável, que em virtude disso,

Vila-Matas tenha demonstrado desconforto e certa angústia ao pensar no insólito da circunstância de criar em público e ainda interagir com as pessoas. Mas este cenário não o impedia de se sentir seduzido por vivenciar a experiência: “Querida ir à Documenta, falei a ela, mas sem ter que passar pelo *Dschingis Khan*, pois lá com certeza me sentiria deslocado, completamente fora do lugar” (Vila-Matas, 2015, p.15). Contudo, a pretensão das curadoras, Carolyn Christov-Bakargiev e Chus Martínez, era provocar o deslocamento dos artistas participantes, retirando-os, segundo elas, de “seus domínios cerebrais de sempre” (Vila-Matas, 2015, p.15). Nessa edição de 2012, Carolyn Christov propôs o diálogo entre arte e ciência e as formas de imaginação que exploram a matéria e a dinâmica da vida em conexão com a teoria. De acordo com a curadora, “O intuito da Documenta não é pensar o momento histórico através da arte, mas reimaginar o mundo com o uso da ficção, da poética e da ciência” (Cypriano, 2012, p.2).

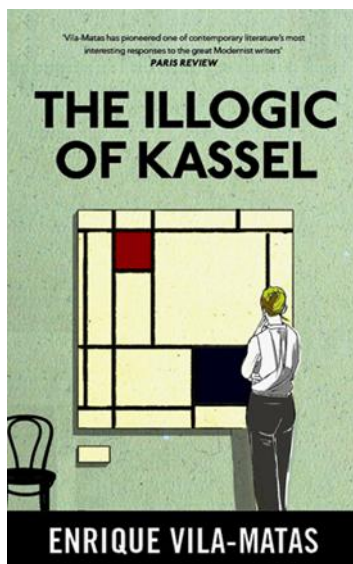
O tema geral da mostra em 2012, “Colapso e Recuperação”, refletia a crise política, social e econômica da Europa e do mundo naquele momento. Perseguindo esta proposta, a Documenta 13 se espalhou ainda pelo Cairo e Alexandria no Egito, Cabul no Afeganistão e Banff no Canadá, demonstrando que o evento artístico se distanciava e muito das mostras artísticas convencionais ao apresentar um universo de instalações que proporcionavam experiências efêmeras e sensoriais, assumindo uma visão escorregadia do que seja arte, instaurando um clima constante de deslocamento e de experimentalismo, pois em última instância, a Documenta 13 “não foi pensada para ser contemplada, mas também para ser vivida” (Vila-Matas, 2015, p.52).

O interesse de Vila-Matas pelo convite incomum perpassava também pelo desejo de realizar uma abertura de sua escrita “em direção a outras artes diferentes da literatura. Em outras palavras, tinha deixado de ficar obcecado apenas pela matéria literária e tinha aberto o jogo para outras disciplinas” (Vila-Matas, 2015, p.14). Esta “abertura para outras disciplinas” já ocorria com o hibridismo de formas experimentadas pelo escritor ao longo de sua carreira, transitando do ensaio à ficção, fundindo romance com relatos pessoais ou assumindo um tom cronístico. Nas primeiras páginas de *Não há lugar para lógica em Kassel*, o escritor relembra que ao refletir sobre o

convite imaginou que resultaria em uma reportagem longa e romanceada, contudo tomou a proporção de um relato biográfico, confessional e autoficcional. Este tipo de textualidade, Josefina Ludmer caracteriza como literatura pós-autônoma ou escritura diaspórica, em virtude de não só atravessarem

a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). (Ludmer, 2010, p. 2).

Autoficção: roteirização romanesca da própria vida



Fonte: http://www.enriquevilamatas.com/images/libros/kassel/Zuk_KNIALL_300.jpg

A tensão entre o que é ficção e o que não é ficção, a subjetividade de Vila-Matas contaminando seu narrador e personagem homônimo, são situações que levam o leitor a desconfiar se todos os acontecimentos narrados realmente aconteceram ou se é tudo ficção ou somente parte de tudo que escritor/narrador e personagem relataram seria ficção. Tais

circunstâncias marcam o relato e desnorteiam o leitor. Na literatura tradicional as instâncias de autor/narrador/personagem eram delimitadas e o autor não gozava de uma subjetividade peculiar como ocorre na contemporaneidade, antes era visto como um mero “ser de papel”, o que sacramentou a desconstrução do sujeito pelo estruturalismo, corroborado por Barthes ao afirmar que “é a linguagem que fala, não o autor”:

linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la (Barthes, 1988, p.67).

Michel Foucault não atribui ao autor uma individualidade, mas antes uma função:

a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos, não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (Foucault, 1992, p. 56-57).

Se por um lado, assiste-se com o estruturalismo uma resistência e até rejeição à individualidade e à subjetividade do autor, por outro, Barthes e Foucault não conseguiram prever a torrente de escritas do “eu” que se avolumou ao longo do século XX, ainda que rotuladas de literatura menor nas formas da autobiografia, dos diários, entre outras. O espaço da intimidade ganhou um amplo território de escritas e por consequência de estudos crescentes acerca do “eu” encravado no texto. Para Phillipe Lejeune (2010), as escritas de si, sobretudo a autobiografia, deslanchou a partir da criação da imprensa. Se no século XIX, considerou-se histórica a imensa produção de gêneros confessionais, o que dizer da dimensão da imprensa e da propagação indiscriminada dessas escritas na contemporaneidade? Uma das explicações dos estudiosos do tema é o declínio dos sujeitos coletivos e a consequente emergência da subjetividade moderna, do individualismo, e em

última instância, uma sociedade cada vez mais tecnológica que leva o sujeito a tornar-se centro de um mundo sem grandes paradigmas.

A vasta produção de escritas de si motivou uma extensa investigação de Phillipe Lejeune. Em 1973, o investigador inaugurou como ele próprio admite o primeiro ato de elaboração do conceito de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p.14). Segundo Lejeune, em relação ao problema do autor, a “autobiografia elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão: em particular o fato de que pode muito bem haver identidade do narrador e do personagem principal no caso da narrativa em ‘terceira pessoa’” (2008, p.16). As concepções do estudioso quanto ao alcance da escrita autobiográfica leva-o advertir o autor para não deixar o leitor confundido quanto sua identidade e da personagem, estabelecendo para essa elucidação, a categoria do “romance autobiográfico”: “chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (Lejeune, 2008, p. 25).

As certezas teóricas de Lejeune chocam com o terreno escorregadio da linguagem e da subjetividade, o que levou o escritor Serge Doubrovsky em 1977 a vislumbrar um vazio nas concepções de Lejeune, que ele tentou preencher ao batizar seu romance **Fils** como autoficção, assumindo assim a ambiguidade do contrato de leitura: “Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais, se preferirem, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo” (Doubrovsky, 2014, p. 23).

Quarenta anos depois desse ato de provocação e de invasão, Doubrovsky (2014) realiza um balanço e constata que apesar de inúmeras resistências críticas ao termo autoficção, ele ganhou vida própria e se propagou em livros, resenhas, pesquisas acadêmicas, tornou-se verbete nos dicionários *Larousse* e *Robert*, convertendo-o em palavra da língua francesa. Sinalizando assim que estes movimentos de legitimação do termo correspondia à expectativa do público em relação às práticas ficcionais que já

aconteciam e à lacuna conceitual que existia entre as memórias, a autobiografia e as escritas íntimas em geral.

Diante de inúmeras pesquisas sobre o termo, Doubrovsky relembra sua paternidade do conceito e reitera sua primeira definição: “Ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (2014, p. 120). E ainda reafirma sua visão oposta a de Lejeune “toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção” (2014, p.122)

Em tempos de escrita diaspórica, pós-autônoma, da ressurreição do autor, da espetacularização de si, de incertezas dos papéis e dos pactos assumidos entre autor e leitor, Doubrovsky sugere:

Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando rememoramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (2014, p.123-124).

O escritor vem se deslocando do lugar de prestígio social do século XIX para ganhar no século XX um valor de mercadoria, e em Kassel o escritor se converte no objeto de arte, trazendo implícita a desmistificação da criação literária, como ilustra Vila-Matas na Documenta 13, além de ser o personagem-escritor da narrativa, tornou-se instalação artística no tempo do vivido, e no tempo da escrita, o narrador da experiência incomum. No entanto, não é possível ao leitor estabelecer qualquer pacto de realidade ou de ficção frente ao relato do autor, principalmente porque ele dialoga constantemente com seu alter ego, o narrador do romance, esgarçando os limites entre o biográfico, o documental e o ficcional. Esta circunstância exemplifica, em parte, a autoficção biográfica como assinala Vicent Colonna: “O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (Colonna, 2014, p.44). Entretanto, ainda que o enredo mobilize Vila-Matas e suas múltiplas

subjetividades, não há preocupação por parte dele em assumir verdade, realidade ou mesmo ficção, deixando o leitor à deriva, induzindo-o também à experiência do deslocamento e da ausência da lógica.

O instante estético em Kassel



Fonte: <http://rizenhas.com/2015/09/resenha-nao-ha-lugar-para-a-logica-em-kassel-de-enrique-vila-matas/>

Pessimista quanto ao que iria encontrar em relação à arte contemporânea, o narrador angustiado com a visão de sua instalação humana no restaurante chinês, ao chegar a Kassel assume o comportamento *flâneur* e de forma errática começa a passear pela cidade visitando inúmeras instalações, algumas causam certo estranhamento como *This variation* de Tino Seghal, um quarto escuro e vazio, *Sleeping sickness* do artista tailandês, Pratchaya Phintong, duas moscas tsé-tsé dentro de um vidro, “achei aquilo muito estranho, muito afastado do meu conceito idealizado de arte de vanguarda” (2015, p. 67).

Esse passeio por um universo de estranhezas evoca a leitura de Vila-Matas de *Locus Solus* de Raymond Roussel (2013). No romance, o narrador acompanha um grupo de pessoas para passar um dia em Locus Solus, uma propriedade nos arredores de Paris. O anfitrião, o cientista Martial Canterel conduz os visitantes a um passeio no parque mostrando e explicando suas invenções e descobertas extravagantes e bizarras, entre as quais, destaca-se

uma caixa de cristal com oito representações, os atores estão mortos e são ressuscitados por uma injeção de ressurectina, em seguida são obrigados a recriarem as cenas mais importantes de suas vidas. Esta obra pouco conhecida do público leitor é mencionada por Enrique Vila-Matas ao longo da narrativa, como um de seus romances preferidos. Os fiéis leitores do escritor catalão sabem que em sua construção ficcional nada é aleatório. A cena de *Locus Solus*, do passeio entre descobertas bizarras e insólitas, funciona como uma espécie de subtexto do livro de Vila-Matas que ao participar da exposição de arte contemporânea mais prestigiada da Europa, de certa maneira replica a sensação de estranheza dos convidados de Canterel, como assume o narrador de Vila-Matas, pois a propriedade funcionava como a própria obra de arte que levava seus visitantes a mergulhar num turbilhão de sensações:

Em Kassel, enquanto caminhava pelo que era, para mim, mais um grande lugar cheio de estranhezas, eu me sentia como o passeador de *Locus Solus*, esse profundo desocupado, caminhante errático em vagabundagem perplexa, visitante inesgotável do lugar onde Martial Canterel mostrava a quem quisesse ver as estranhas invenções que lá reunira (Vila-Matas, 2015, p.223)

O sentimento de extravagância ou estranheza compartilhado pelo narrador de *Não há lugar para lógica em Kassel*, ocorre em relação à arte contemporânea e a consequente ruptura com a ideia tradicional de representação, que já não admite como assinala Bauman (1998) que a verdade precisa ser captada pela obra de arte, tendo sido já “liberta” da autoridade da realidade. Segundo o estudioso, o mundo vivencia um pêndulo contraditório, devido à insuficiência e ao excesso de significados: “Pode-se dizer que, nesse nosso mundo, os signos flutuam em busca de significados e os significados se deixam levar em busca dos signos [...]” (Bauman, 1998, p. 135).

Nessa constante dialética entre signos que flutuam e significados em busca dos signos, ausência e excesso de significados, o contemporâneo segue erguendo suas mitologias, instaurando dúvidas quanto sua essência, como aponta o ensaio emblemático de Agamben, “O que é o contemporâneo?”, que em suas primeiras indagações convoca Barthes, “contemporâneo é o

intempestivo”, ou seja, o que não vem no tempo devido ou vem fora do tempo próprio. Para Agamben, o jogo dialético da contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo dele toma distâncias” (2009, p.59). Vila-Matas em entrevista ao *Estadão* repete as palavras do filósofo italiano ao ser questionado sobre o que seria o contemporâneo, “é incrustar no nosso próprio tempo, mas também tomar distância dele” e continua “é não coincidir completamente com sua época” (2015). O comentário tem relação com a experiência vivida em Kassel durante a Documenta e sua materialização no livro *Não há lugar para lógica em Kassel*, que pode ser entendida como pós-produção, no sentido conferido por Bourriaud (2009), ao demonstrar que na nova cena contemporânea das manifestações artísticas ocorre o uso de objetos e de formas do mundo. No uso das formas, Bourriaud destaca a cultura DJ que utiliza estratégias de mixagens de produtos, trabalhando a partir de princípios herdados das vanguardas artísticas como desvios e *ready mades*, lançando mão de repertórios anteriores. De certo modo, Vila-Matas figura como um DJ da literatura ao elaborar a narrativa de sua experiência como pós-produção da Documenta 13 e adotar o artifício de mixar na elaboração do enredo, reflexões sobre os produtos artísticos das instalações, questões sobre literatura, inserir na narrativa suas experiências leitoras, adotar um tom ensaístico e ao mesmo tempo autoficcional. Escolhas que representam como assinala Bourriaud, o artista da atualidade se movendo numa rede de formas contíguas, pois “O produto pode servir para fazer uma obra, a obra pode voltar a ser um objeto, instaura-se uma rotação, determinada pelo uso dado às formas” (2009, p.42).

Ao aceitar o convite para participar da exposição, o escritor é desafiado a abandonar ideias cristalizadas e (pré) conceitos sobre a arte contemporânea e tentar entender seu papel como escritor no cenário da mostra de arte. Mais do que compreender o que seria uma arte transgressora ou inovadora do século XXI e seus artistas, o projeto do escritor de desvendar seu lugar no mundo contemporâneo, subjaz suas reflexões ao longo dos passeios por entre a flutuação de signos e significados das instalações. A escrita do relato sobre os dias na Documenta funciona como mediação de sua experiência de imersão do eu do escritor que rememora no tempo da escrita os

acontecimentos, e do outro, o narrador de Vila-Matas, que promove uma série de descontinuidades reflexivas ao manter o corpo mobilizado para a arte no tempo da vivência e a mente na busca por referências nas memórias leitoras e de episódios históricos.

Se as instalações artísticas não são somente para contemplar, mas para viver, a leitura de diversos livros que são elencados ao longo do romance, afirma e reafirma o território literário como seu lugar de perspectiva, demonstrando que mesmo admitindo a crise da literatura, suas memórias são intrinsecamente leitoras e estabelecem intensa relação com cada uma de suas experiências narradas. Além de mencionar *Locus Solus*, o protagonista, alter ego de Vila-Matas escolhe dois livros para ler durante sua estadia em Kassel, *El viaje a La alcarria* de Cela e o ensaio *Romantismo* de Rudiger Safranski que o anima a repensar sobre o primeiro Romantismo em sua pretensão de fundir vida e arte. As leituras não são gratuitas, porque a primeira aponta para a literatura de viagem e a segunda relembra a reflexão de Nietzsche, “somente como fenômeno estético estão eternamente justificados o mundo e a existência”, que se converte em divisa da experiência de imersão na arte ao longo de seus dias na Documenta. Segundo Nicolas Borriaud em *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*:

Inúmeros escritores sonham “com uma vida que seja de fato uma obra, pois o espírito do final do século já não se satisfaz com visões da arte e clama por um real à sua desmedida. ‘Há que fazer a própria vida como se faz uma obra de arte, escreve D’Annunzio. A vida de um homem intelectual deve ser sua própria obra. A verdadeira superioridade está toda nisso’ (Borriaud, 2011, p. 56).

A ideia de fazer da própria vida uma obra de arte também ocorreu a Vila-Matas que enxergava em Marcel Duchamp um exemplo a ser seguido:

Não nego que há tempos a ideia de seguir o exemplo duchampiano me seduz, mas acho que, para dar esse passo, eu teria que contratar um escritor que fosse testemunha de tudo, que me seguisse e narrasse, isto é, teria que contratar um escritor para contar como abandonei a escrita, como me dediquei a transformar minha vida em obra de arte [...] (Vila-Matas, 2010, p.12)¹

¹ Traduzido por Victor Doblas Heringer na dissertação de Mestrado *Enrique Vila-Matas: A ironia e a reinvenção da subjetividade*, 2014.

De certa maneira, tornar-se instalação no restaurante *Dschingis Khan* configurou o próprio corpo e a vida do escritor em obra de arte. Mas a experiência causou mais angústia do que sedução desde o primeiro contato com o espaço da instalação:

logo ao entrar no *Dschingis Khan*, via velha mesa redonda e mal podia acreditar: no fundo do canto melancólico ao qual me designaram havia uma espécie de mesinha com um horrendo vaso de flores e um cartaz amarelo gasto e envelhecido que dizia: *Writer in residence*. E ainda assim, não saí correndo. Eu, que fui tantos homens (pensei, parodiando Borges), era agora apenas um escritor-residente convidado para participar de um número chinês (Vila-Matas, 2015, p. 108).

Na tentativa de superar a experiência no restaurante chinês que dia a após dia se tornava traumática, o autor/narrador cria o alter ego *Autre*: “Inventei, para isso, um personagem muito diferente de mim: um escritor com dois problemas; alguém obcecado, perseguido por um par de histórias, por duas que o abduziram e que ele não teria problemas de desenvolver à vista do público.” (Vila-Matas, 2015, p.104), ou seja, esta identidade seria capaz de passar pelo teste chinês de escrever frente a um público, isto porque o narrador de Vila-Matas confessa sua total incapacidade de escrever diante de um leitor espião, circunstância que evoca em suas memórias leitoras o pavor de Kafka de alguém espiar seus escritos, como relata em carta de 1913 à noiva: “Em certa ocasião, você escreveu que gostaria de estar sentada ao meu lado enquanto eu escrevia. Porém, imagine: eu não seria capaz de escrever em tais condições. Toda a solidão ao escrever é pouca, todo silêncio ao escrever é pouco, até mesmo a noite é pouca noite” (Vila-Matas, 2015, p.115). A resistência do alter ego de Vila-Matas em viver seu papel de escritor, de escrever diante de espectadores espões no restaurante o leva a denominar o espaço de “patíbulo chinês”, “cadafalso chinês”. Nas escolhas desses termos não se pode descartar certa inflexão do preconceito ocidental em relação aos chineses. No passado, vistos pela lente do exótico, no presente, devido aos impressionantes índices econômicos e do aumento exponencial do poder da China pelo mundo. Entretanto, deve-se destacar a ousadia contemporânea das curadoras de lançarem para Vila-Matas um jogo

desafiador entre arte, vida e literatura para que ele conseguisse trazer um novo olhar, um novo instante estético para a Mostra por meio da literatura.

O narrador de Vila-Matas demonstra desconforto e um sentimento de absurdo por ficar à disposição do público que praticamente não aparece para assisti-lo no ato da criação, desvelando as fragilidades de Vila-Matas escritor, fora de sua zona de conforto, em um território pouco conhecido, por isso precisou repensar sua visão de mundo, sua forma de atuação. Daí sua atenção se voltar para a “conferência sem ninguém”, quando ele poderia fazer parte efetivamente da proposta da Documenta 13 e voltar a sua zona de conforto e lidar com a palavra.

O narrador alternava a vivência do pesadelo de ser obra de arte com a *flanerie* artística entre obras e instalações, provocando no autor Vila-Matas a fascinação diante da complexidade que encontra, em particular em relação a artistas como Jane Cardiff, Ryan Gardner, Pierre Huyghe. Com notas de humorismo, a persona ficcional do escritor descreve algumas obras de arte e seus aparatos teóricos que os acompanham, mas ao mesmo tempo, demonstra lucidez ao analisá-las, chegando a contagiar o leitor com o entusiasmo de que já estava impregnado. As obras apresentam nos melhores exemplos, formas de enxergar o mundo a partir de perspectivas novas e estimulantes, mas ao mesmo tempo contraditórias.

Enquanto obras como *Momentary moment IV* com uma imensa montanha de ruídos industriais causava certo horror pelo conjunto de lixo e toda encenação, o que para o narrador “era de uma feiúra insuportável” (Vila-Matas, 2015, p.190), a instalação *The invisible Pull* (Impulso invisível), provocou uma inesperada alegria. Tratava-se de uma corrente de ar artificial no espaço do Museu Fridericianum, com assinatura de Ryan Gander: “Aquela corrente de ar me pareceu muito interessante, e a relacionei em primeiro momento com Duchamp, com seu perfume Ar de Paris” (Vila-Matas, 2015, p.61). Entretanto, o inusitado da obra provoca a sensação da estranheza: “Alguém assinava uma corrente de ar!... não resisti e pensei nos detratores da arte contemporânea... viraria motivo de piada” (Vila-Matas, 2015, p.60).

Estas e outras experiências de Vila-Matas instauram a questão – o que na arte contemporânea provoca esta recepção que alterna pólos entre o

fascínio e a estranheza? A recepção do escritor tentando encontrar nas obras visitadas imagens e conceitos pré-concebidos sobre a arte, terminam sendo desestabilizados diante do inespecífico, do “fruto estranho”. Flora Garramuño (2014) analisou a estética contemporânea como inespecífica. A estudiosa ressalta que a crise da especificidade do meio, carrega entre outros fatores a ideia da inespecificidade e não pertencimento na arte contemporânea, daí misturas surpreendentes que se apresentam como “frutos estranhos”.

Não é possível estabelecer um marco para esta sensação do enigmático e do estranho que envolve obras como “A fonte” de Duchamp. E quando se trata de *ready mades*, de inverter o sentido esperado para uma obra de arte, o nome de Marcel Duchamp desponta. Obras como as deixadas pelo artista plástico francês despertam no espectador o deslocamento da ideia de uma arte canônica, fincada na tradição ao provocar uma expressividade que não se enquadra na ideia de arte do público em geral e muito menos nos enquadramentos oficiais da história da arte. É notória a ausência de parâmetros analíticos para críticos, surpreendidos com formas até então fora do circuito institucionalizado, como a *body art*, as instalações, as fotomontagens entre outros.

A recepção tradicional de contemplação passa pelas novas experiências de vivenciar o momento ou o instante estético proporcionado. De certa maneira, provocar no espectador o abandono da contemplação é também uma atitude transgressora, diante de séculos em que contemplar era a regra comum da recepção, dessa maneira é possível depreender que a arte contemporânea renuncia a função simbólica e, com isso, destrói a possibilidade de ilusão, e o que se tem é uma proliferação de signos ao “infinito”. Nota-se que a crise ou o fim dos critérios analíticos advindos da arte clássica e tradicional para entender a arte contemporânea, desvela um universo de instabilidade, que vem alcançando também a literatura em suas relações com outras artes.

Considerações finais

O mergulho de Vila-Matas na Mostra de Arte Documenta 13, enquanto escritor, narrador e personagem de sua escrita torna-se, em última instância, um mergulho visceral nos domínios da literatura ou na tentativa de experimentar outro tipo de literatura. A constante negação do estatuto ficcional, mas ao mesmo tempo, a dificuldade em assumir a realidade imediata em uma franca aventura autoficcional é sintoma de que o autor se sente confrontado e perdido diante dos “frutos estranhos” que a arte contemporânea vem assumindo amplamente e que a literatura não vem produzindo. Relatar a experiência errática de se perder entre instalações e obras de arte e ainda se converter na própria instalação artística produz o instante estético em sua criatividade para abrir a literatura para outras artes. Mas qual seria então o desafio da literatura frente à arte contemporânea que Vila-Matas buscou? É fato que a literatura não ocupa mais o lugar central que ocupou ao longo dos séculos XVIII, XIX e a vanguarda no início do século XX. De certa forma, as andanças de Vila-Matas entre instalações, a passagem pelo restaurante chinês foram momentos desafiadores para a própria literatura no sentido de responder ao desafio de se situar neste novo universo de uma contemporaneidade destituída de uma representação anacrônica. Vila-Matas responde ao convite da Documenta jogando com os limites entre a realidade, ficção e o documento (as referências sobre a Documenta, as curadoras, os locais podem ser conferidos nos jornais do período), por outro lado, os diálogos estabelecidos entre as personagens oscilam entre ficção e realidade.

Mas a questão continua. Qual papel do escritor e da literatura entre outras artes? A destruição entre as fronteiras da arte e da vida que atingiu as artes, também atingiu os domínios da literatura. O escritor antes isolado e buscando se esconder da cena da escrita, na contemporaneidade desvela os bastidores da criação e esgarça as fronteiras entre o real, ficcional e documental, simulando ainda identidades frente ao público. O leitor, por sua vez, não ocupa a posição passiva de uma leitura que não oferece desafios à interpretação, antes ele é convocado a pensar que as instâncias narrativas são instáveis, que o escritor não tem as certezas, conseqüentemente, seu narrador passa a não ser confiável e os gêneros literários se dissolvem frente às novas perspectivas da estética contemporânea. E dessa maneira, o mundo

de hoje, a arte ou a literatura, seja em Kassel ou em outros lugares não convida à lógica, mas a vivenciar aproximações e distanciamentos, entre angústia e sedução.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ___. *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Editora da Unicamp, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BORRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COLONNA, Vicent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

CYPRIANO, Fábio. Documenta de Kassel reflete sobre o que se vê e o que se sente. *Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada*, p.2. São Paulo, 04/07/2012.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992.

GARRAMUÑO, Flora. *Frutos estranhos: sobre o inespecífico na estética contemporânea*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HERINGER, Victor Doblas. *Enrique Vila-Matas: A ironia e a reinvenção da subjetividade*. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura (Teoria Literária), 2014.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. (Org.) Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LEJEUNE, Phillipe. A autobiografia e as novas tecnologias da informação. *Darandina Revisteletrônica*. Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF. Volume 6, número 1.p.1-13, 2010b.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas, *Sopro*, Nº 20, jan/jun 2010.

ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Tradução Fernando Scheibe. Curitiba: Cultura e Bárbarie, 2013.

SOBOTA, Guilherme. “Misto de ficção e ensaio, livro de Enrique Vila-Matas passeia pelas artes plásticas”, 2015. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,misto-de-ficcao-e-ensaio--livro-de-enrique-vila-matas-passeia-pelas-artes-plasticas,1727259>. Acesso em julho 2017.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. Tradução Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VILA-MATAS, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2010.

PERFORMANCE DA DANÇA E DA POESIA EM GILBERTO MENDONÇA TELES

Cecília Menezes Gonçalves Lima ^{1*}

Maria de Fátima Gonçalves Lima ^{2*}

RESUMO: Este estudo apresenta uma reflexão sobre a performance inserida no universo imagético o mítico e no histórico-geográfico de alguns poemas de *Saciologia Goiana* de Gilberto Mendonça Teles, considerando o desenvolvimento de competência que envolve a interface de teorias sobre a performance dança, a poética do imaginário e a natureza do texto poético numa abordagem comparativa. Nesse sentido, a pesquisa consiste na realização de atividades interdisciplinares a partir dos pressupostos teóricos da teoria crítica sobre o conceito de poético, de mestres performáticos e suas observações e coreografias.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Dança; Poesia; Imaginário;

ABSTRACT: This study presents a reflection on the performance inserted in the imaginary, mythical and historical-geographic universe of some poems of *SaciologiaGoiana* by Gilberto Mendonça Teles, considering the development of competence that involves the interface of theories on dance performance, poetics of the imaginary and the nature of the poetic text in a comparative approach. In this sense, the research consists in the realization of interdisciplinary activities from the theoretical presuppositions of critical theory on the concept of poetic, of performative masters and their choreography observations.

KEYWORDS: Performance; Dance; Poetry; Imaginary;

Dança, poesia e performance

Performance é uma expressão artística, muito ligada às ações realizadas pelas artes cênicas e visuais, na qual há uma interação com o receptor da mensagem. A performance exige uma realização artística cuidadosamente

^{*1}Pesquisadora do projeto IMAGINÁRIO, POÉTICA E PERFORMATIVIDADE que desenvolve um espaço de pesquisas com temas interligados ao universo da poética do imaginário, poesia performática e dança da PUC Goiás.

^{*2}Orientadora da investigação. Pontifícia Universidade Católica de Goiás/ PUC Goiás.

elaborada. Sua maior forma de expressão é por meio de ações que reiteram uma ideia. De acordo com Paul Zumthor (1993), a partir da ação manifestada por sons, expressões ou movimentos, identifica-se uma performance. Logo, a conexão da performance com o público se estreita nos sentidos humanos e interpretação individual. No processo criativo da performance, faz-se necessário o desenvolvimento de um raciocínio que busca a interação com espectador de forma direta e/ou indireta, conduzindo-o a uma mensagem.

Figura 1



No processo de criação poético são especificados dois momentos: o de intuição e o de reflexão. Para tais processos serem compreendidos pelo receptor, deve-se um esforço do sujeito criador. Edgar Allan Poe (1985) compara o funcionamento de um poema à rígida precisão de um problema matemático. O poeta necessita conhecer sua arte.

A poesia se ocupa de dois campos: o abstrato e o concreto, sendo o primeiro, parte da interpretação que envolve a imaginação, o lúdico; e o segundo, a estrutura visual e performativa. Uma de suas funções é a de pôr à mostra aquilo que, por muito simples e pequeno, se torna invisível e passa despercebido no turbilhão e na intensidade da vida comum. Por intermédio da língua e do conhecimento de sua Arte o poeta constrói a sua linguagem, o seu poema. O artista precisa apoderar-se das regras e da técnica e só depois,

esquecidas, ceder à inspiração. O mesmo vale para a música, artes plásticas e a dança.

A poesia e a dança passam pelos processos de criação da performance, para transmitir um tema de maneira artística, contendo conceitos, ações e interação. Na poesia, a performatividade pode conter a ação sem o movimento, diferentemente da dança, a qual se utiliza da mobilidade para se aproximar e se comunicar com o espectador. A interação que é permitida pela performance se apresenta mediante esforços técnicos, os quais perpassam as inspirações, os dons e os talentos. A dança, como espetáculo, é detentora de esforço e superação. O bailarino enfrenta desafios diários em relação ao corpo e à mente. E muitos sacrifícios se fazem necessários até o resultado final presenciado pelo espectador. São anos de treino, muitas aulas para aperfeiçoamento da técnica e do próprio corpo.

Figura 2



A poesia e a dança

O ato criador é duplo: intuição e ao mesmo tempo reflexão. Deve ser lembrado, a palavra Arte provém do termo Aretê dos gregos, o qual significa

“fazer o melhor que se pode”. Para essa reflexão lembraremos as ponderações de Poe, para quem “Num poema nada se deve ao Acaso. (Poe, 1985. p.101). O poeta necessita conhecer a sua arte. A Poesia (com P maiúsculo) é uma linguagem especial, encantatória e lúdica, abstrata na sua essência e concreta na estrutura artística do poema. Uma de suas funções é a de pôr à mostra aquilo que, por muito simples e pequeno, se torna invisível e vai passando despercebido no turbilhão e na intensidade da vida comum. Por intermédio da língua e do conhecimento de sua Arte o poeta constrói a sua linguagem, o seu poema.

Esse é um tema recorrente nas discussões dos coreógrafos durante a criação: A linguagem da dança é transmitida não com palavras, mas com o corpo. O corpo é o que demonstra a criação e o seu significado. Porém, o processo de inspiração e invenção, realizado pelo coreógrafo, tem interferência direta do intérprete. Tanto o poema como a dança podem ter ou não poesia e emoção, nascem da busca do perfeccionismo. Na dança, a interpretação coreográfica influencia significativamente no resultado. Cada bailarino pode expressar de formas diferentes uma única criação coreográfica. Portanto, é um trabalho mútuo para que seja possível chegar ao resultado apresentado ao público. A arte da dança se faz através da interpretação. Esta não consiste apenas em executar o que foi coreografado. O dançarino dá vida à criação. Expõe a arte através da humanidade.

O poema também tem de ser feito, *criado* pelo poeta, pois o poema é um objeto verbal. É possível que a idéia do poema ou o tema do poema esteja na sua cabeça, aí o que ele faz é expressar esse tema de maneira artística, a melhor que puder fazer *Aretê*. Às vezes se faz da primeira vez, outras — e é o comum — precisam de várias versões, até que o poeta fique contente com o que escreveu. Exemplo, o famoso "Soneto da Fidelidade", de Vinícius de Moraes foi escrito definitivamente depois de oito tentativas. Essas versões (tentativas) estão no Arquivo Museu de Literatura da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, para quem quiser ver. E João Cabral disse que gastou oito anos para escrever o poema que começa com o verso “*Um galo sozinho não tece uma manhã*”.



Figura 3- O exercício do *Aretê*

A dança é a arte que segue passo a passo o *Aretê* dos gregos, pois deve exigir sempre fazer o melhor que se pode. O resultado final pode ser rápido, mas pode ser produto de um longo processo de criação, adaptação e execução. A poesia (como toda a Literatura) não “reflete” o real, pois ela é o real desse reflexo, pois ela o recria e se torna a parte dolorosa dele. A dança partilha significados com o expectador através da expressão humana. A poesia se manifesta e se expressa em diversos níveis: todos são válidos e todos têm os seus níveis de leitor. O poeta/ a poetisa deve aspirar ao mais alto. Qual é esse nível? Aquele que o poeta com a sua autocrítica acha que é.



Figura 4- Criação

O bailarino enfrenta desafios diários de superação das limitações do próprio corpo. Não existe uma fronteira da busca pela perfeição e aprimoramento. Sempre há algo para ser melhorado. As dores corporais são rotina. O anseio pelo alcance de um nível mais alto é constante. O sacrifício é um hábito. E a maior recompensa por todo o esforço e dedicação é o resultado final, durante a execução da dança, da arte.



Figura 5- Aspiração

Desta forma, o poema e a dança revelam a realidade interior do artista e sua realização ou performance atravessa abstratamente a realidade perceptível através dos sentidos, é a materialização do desejo de um porto sonhador a traduzir angústia do poeta ou do bailarino à procura do seu próprio ser no mundo. A poesia é a essência do verso. O poema, composto por versos metódicos, não tem alma, é uma coisa triste, solitária, vazia. A poesia é o ser do poema, é alegria, imaginação, criação, e imortalidade dos versos, o acontecimento que marca o poema. A dança é poesia, em toda a beleza e busca pela perfeição. Uma dança sem conteúdo não encanta o expectador como uma que é detentora de esforço e significado. Para o

bailarino, a dança é um refúgio. O ato de dançar traz a oportunidade para expressar sentimentos, sensações, emoções. É a libertação de si mesmo, assim como toda arte. Porém, a dança é uma arte completa, reunindo elementos como música e teatro. É uma grande entrada para a criatividade. Nessa acepção, poesia e a arte do bailarino são performáticas, sentido de que ambas acionam o corpo, a voz que se integram à poética interpretada e projeta uma ação, uma emoção que anima a transmissão de ideia. Segundo Paul Zuntor:

a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; e aquele em que se unem a situação e a tradição.
(Zumthor, 2010, p.30).

O fazer, o dar forma, a ação da performance dançante se entrelaça na estrutura e semiótica da poesia, como podemos observar em “Coreografia do Mito” de Gilberto Mendonça Teles, no livro *Saciologia Goiana*.

COREOGRAFIA DO MITO

1. Lorelei

Não existe no Sul o pleno acaso
da malícia dos deuses.

Há silêncio nas falas dos pajés
e murmúrios perdidos nos galpões.

Mas há também o real:
esta pronúncia,
esta festa de vinhos e de frutas
e esta forma de lua ou de sereia
cantando nas coxilhas.

2. Iemanjá

Não existe nos cerros da Bahia
nenhuma distinção de classes.

Todos
os santos se misturam na contagem
regressiva dos pátios e telhados.

Piso o barro das ruas e ouço vozes
de oradores já roucos, alagando
a noite dos barracos.
Sem nada nos ouvidos, sem os fones
da tradição agora simultânea,
vou percorrendo o litoral atrás
da turba feminina que não quer nada
nos recôncavos.
Nas folhas de um coqueiro, dependuro
O ímã de sereia.

3. Iara

Ainda existe em Goiás a adolescência telúrica dos rios:

seus meandros,
suas lendas indígenas,
seus leitões

de pedras e piaus.
Ainda existe aquele templo bíblico
das águas e das secas,

das maleitas
e das inesgotáveis pescarias
nas luas de setembro.

Aí é onde os próprios rios
se estendem dadivosos nas bacias
que rodam nos remansos, procurando
o corpo do afogado.
E é quando a voz se cala e o corpo alado
se levanta das águas, como o dia
nascendo no sertão.

4. “Unpas de trois”

Houve um reino qualquer e três sereias
que afinavam seu canto na linguagem:
a virgem, a casada e a que passava
seus dias na janela.

E havia a forma
de sirene e silêncio,
essas metades,
renda de bilro, milongagem, força
oculta e sem governo,
latejantes
nas têmporas do mito.

A primeira voltou à sua estância,
leu Bandeira, fez versos,

desnudou-se.
E, cumprindo o ritual, como sereia,
foi banhar-se num rio de água doce.

A segunda voltou-se para o mar,
tomou banho lustral de fevereiro,
fez cirandas na areia e ouviu lendas
da lira pendurada no coqueiro.

A terceira me deu esta janela
com desenho de peixe na vidraça.

E está sempre acenando

lá do fundo
do rio que não passa.
(Teles, 2013, p.73)

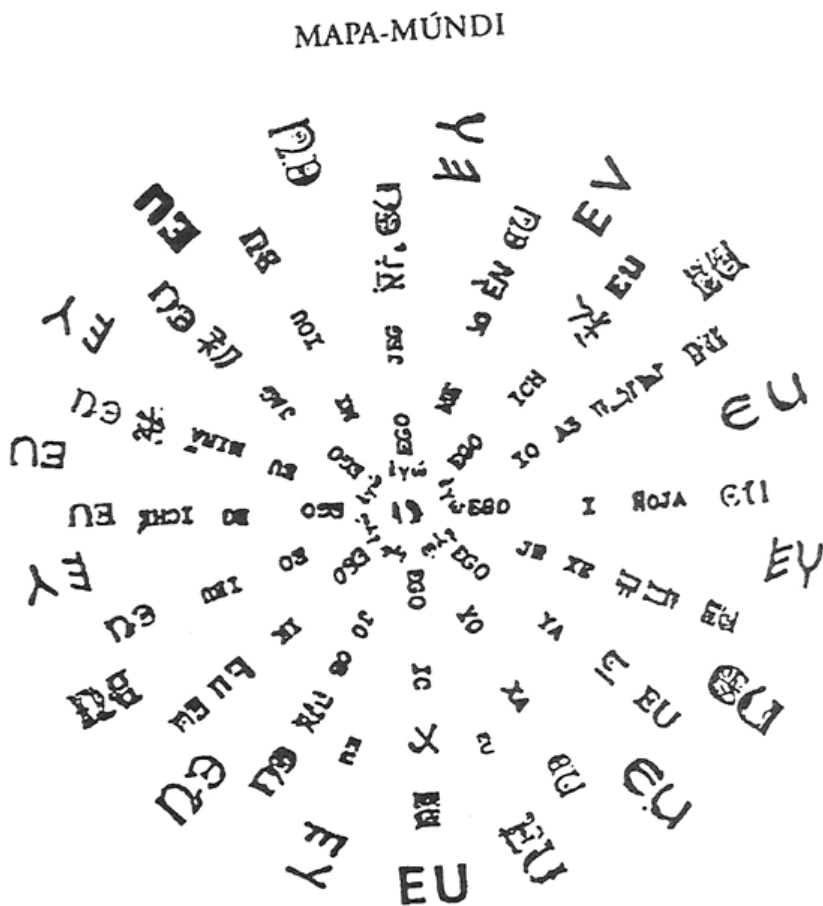
O poema é dividido em quatro partes. Cada uma delas apresenta uma figura mítica. Na primeira Lorelei, sereias; na segunda, Iemanjá; na terceira, Iara; e na quarta “UnPas de Trois”, sereias. Cada mito traduz a geografia de uma região de maneira histórica, mítica e coreográfica. Nesse sentido o texto de Gilberto Mendonça Teles exprime a dança poética e interliga por meio de uma travessia visual o Sul, o Nordeste e o Centro-Oeste do Brasil. A ação contida nesses quatro poemas se unem formando a coreografia dos mitos que é percebida, para além dos seus significados, nas suas formas. Existe uma dança cenográfica e coreográfica nos poemas relacionados aos mitos oriundos de diversos lugares. Há uma relação da poesia com a dança, sugerindo uma coreografia do mito, como o título indica. Percebe-se uma metáfora da coreografia, da performance, da dança.

É possível constatar que existe uma coreografia presente na migração de um ponto geográfico para o outro durante a leitura. O ir e vir do interlocutor nas diversas localidades apresentadas pelo texto é o que faz com que a coreografia se desenvolva. A mente humana dá vida à coreografia que está intrínseca ao poema. A partir da interação do espectador e da compreensão das mobilidades que ocorrem, em cada poema, resulta a dança, havendo a participação direta do interlocutor na performance. Além disso, o arranjo das palavras nas estrofes com os versos, atendendo a uma disposição única e minuciosamente elaborada, propõe nova coreografia. As palavras estão dançando, e o leitor é o espectador desta performance. Com a

leitura, o espetáculo ganha vida, e o movimento de cada verso apresenta forma e significado.

Está presente no poema uma analogia com a dança, quando a terminologia UnPas de Trois é utilizada. Na linguagem coreográfica, essa expressão refere-se à uma dança que contém três bailarinos. No poema, diz respeito à três sereias, que dançam ao longo da história narrada pelo eu-lírico: a sereia Lorelei da mitologia nórdica, a Iemanjá, a sereia da Bahia e a Iara, a sereia de Goiás. As três, coreograficamente, entrelaçam o imaginário da história de seus mitos, dançando com as palavras, vivendo a transcendência do balé da poesia.

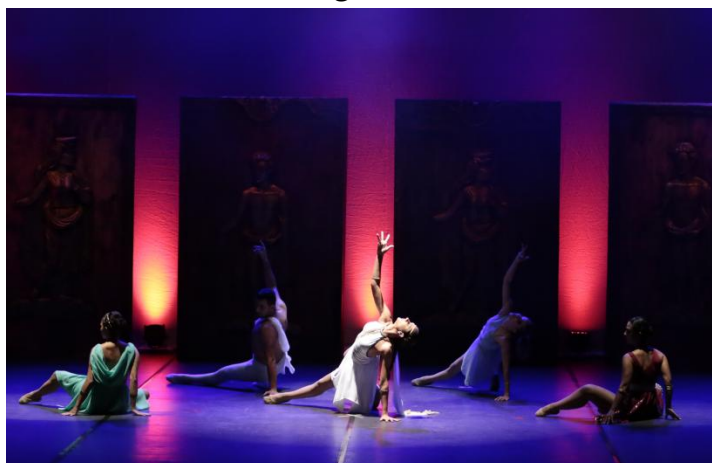
Reforçando as palavras dançantes, nos poemas de Gilberto Mendonça Teles, apresenta-se o “Mapa-Múndi”, com uma perspectiva diferente de “Coreografia dos Mitos”, entretanto sua performatividade continua presente:



Com uma proposta totalmente visual, seu poema faz uma coreografia na disposição das palavras com uma sequência óptica a partir da palavra “eu” em diversas línguas. É uma dança caleidoscópica e performática do vocábulo “eu”, que se movimenta ao mudar o idioma e ao se multiplicar nos diversos espaços em um formato esférico, característico do globo terrestre. Porém, em duas dimensões, verifica-se uma forma mandálica dançante com as ligações feitas geometricamente constituindo a essência de uma unidade que é a expressão do “eu”, do espírito do Divino e da criação literária. O poema conduz o leitor para um espetáculo de signos, que encenam a multiplicidade de metáforas.

Em “Mapa-múndi” os signos transitam em várias direções. A construção do poema parte do hieróglifo (íbis) que representa o “eu”. O íbis representa um pássaro, que no Egito Antigo foi associado ao deus da sabedoria, da escritura. A criação do texto poético, assim como a dança, é construída da excitação da individualização de uma existência solitária do poeta e do bailarino. Essa construção de um eu particular, se torna solidária. No poeta: quando o texto se realiza com os leitores, numa solidariedade infinita. No bailarino: quando o seu eu (íbis) individual se doa a outros eus, numa dança cíclica que forma um mundo de movimentos e pluralidade de emoções.

Figura 5



Diante do exposto, os versos de Gilberto Mendonça Teles são transformados em ações, repletas de significados. Desta maneira, imaginário, poesia, performatividade e dança se encontram em um ponto congruente, permitindo uma análise que extravasa os significados das palavras. O poeta guiado por um ideal poético, movido pela perfeição das formas, penetra no mundo caótico e indecifrável das palavras, de onde, no silêncio das coisas inominadas, ele transforma o enigmático e inanimado numa epifania poética.

REFERÊNCIAS

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006

HASELBACH, Barbara. *Dança, improvisação e movimento*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., 1989.

OTTONI, Paulo Roberto. *Visão Performativa da Linguagem*. Campinas: UNICAMP, 1998.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

POE, Edgar Allan (1985) —A filosofia da composição In _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, p.101-112

TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana*. 7. ed. Goiânia: Kelps, 2013.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A —literatura|| medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

A TRAJETÓRIA DA POESIA BRASILEIRA FEITA EM GOIÁS – ESCRITORAS EM DESTAQUE

Elizabeth Abreu Caldeira Brito ^{1*}

Maria de Fátima Gonçalves Lima ^{2*}

RESUMO: A proposta é desenvolver uma pesquisa sobre as linhas dinâmicas de poesias que realçam as cores dos poemas de várias poetisas da Literatura produzida em Goiás, especialmente, Leodegária de Jesus, Yêda Schmaltz, Lêda Selma e Maria Helena Chein. Este estudo terá como suporte as teorias do texto poético, da performatividade e do imaginário que envolvem a poesia em movimento e contraponto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Poesia. Performatividade. Imaginário.

ABSTRACT: The proposal is to develop a research on the dynamic lines of poetry that highlight the colors of the poems of several poets of Literature produced in Goiás, especially Leodegária de Jesus, Yêda Schmaltz, Lêda Selma and Maria Helena Chein. This study will have as support the poetic text, performativity and imaginary theories that involve poetry in movement and counterpoint.

KEYWORDS: Literature. Poetry. Performativity. Imaginary.

A trajetória da poesia brasileira feita em Goiás

André Maurais (1885-1967), escritor francês, definiu muito bem o que vem a ser cultura. Para ele “A cultura é o que fica depois de se esquecer tudo que foi aprendido”. Esta afirmação de Maurais nos remete a uma associação e contraposição com a poesia: A poesia é o que fica, depois de se lembrar tudo o que foi e a trajetória por que passou. E para estarmos no presente, foi preciso a caminhada de todos que nos antecederam, com seus estilos literários, escolas e suas vivências, pois somos os Outros em nós, de acordo com a teoria interacionista de Mikhail Bakhtin: interacionismo dialógico.

^{*1}Mestranda em Letras e Crítica Literária (PUC Goiás).

^{*2}Orientadora. Pontifícia Universidade Católica de Goiás/ PUC Goiás.

A compreensão do desenvolvimento literário passa, necessariamente, pelo conhecimento da trajetória dos nossos antecessores. Esta abordagem foi muito bem elaborada por Gilberto Mendonça Teles, em seu livro *A Poesia em Goiás* (1983) onde apresenta estudos, pesquisas, análises e críticas acerca do assunto. Ele foi o precursor de uma divisão metodológica baseada, não só nos critérios cronológicos e políticos da época, mas também nos marcos sociais e culturais do Estado em desenvolvimento. Sua metodologia tem por base o ano de 1726, início da história de Goiás, até 1983 quando foi publicada a segunda edição do livro, há mais de 30 anos.

Considerando que não há presente sem o registro do passado, este tema foi desenvolvido procurando apresentar, de forma sintética, os fatos importantes de cada período (no total de seis) até os dias de hoje, onde deparamos com um grande número de poetas e poetisas, alguns de excelentes qualidades. O primeiro período: 1726 a 1830, inicia-se com a descoberta das terras goianas por Bartolomeu Bueno, na antiga Vila Boa, hoje Cidade de Goiás, indo até o surgimento do primeiro jornal goiano *Matutina Meiapontense*, (05/03/1830) editado em Meia Ponte, hoje a linda e paradisíaca Pirenópolis, pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira, cuja direção era do padre Luiz Gonzaga de Camargo Fleury. Foi o marco inicial do desenvolvimento literário goiano, “apesar da péssima literatura produzida... Nada apresentou de positivo a não ser o seu aspecto de pioneirismo”, afirma Gilberto Mendonça Teles.

Deste período, a partir de 1815, ficou o legado dos viajantes que se preocuparam em registrar importantes depoimentos que compõem a base de nossa história literária. São eles: Saint-Hilaire, Von Johanns E. Pohl, Manuel de Aires Casal, Cunha Matos. Em 1812 Luiz Antonio da Silva e Souza, culto sacerdote conhecido por Americano do Brasil, o precursor da história goiana, deixou-nos o *Descobrimento da Capitania de Goiás- Governo, População e Coisas mais Notáveis*.

Afirma Gilberto Mendonça Teles em *A Poesia em Goiás*, que o primeiro goiano, do antigo Arraial de Traíras, (hoje Niquelândia) a escrever poesia em Goiás foi Florêncio Antonio da Fonseca Grostom (1777-1869). Utilizando-se de uma linguagem clássica, no estilo de Camões, ele homenageia o Capitão Joaquim Alves de Oliveira, o fundador do jornal *Matutina Meiapontense*,

pelo auxílio que deu às vítimas de epidemia de sarampo, que em 1811, acometeu os habitantes de Pirenópolis - Goiás. Vale ressaltar que o primeiro dicionário brasileiro foi feito pelo goiano Luiz Maria da Silva Pinto, de Pilar de Goiás, em 1823.

O segundo período: 1830 a 1903 é caracterizado pelo surgimento do primeiro jornal goiano *Matutina Meiapontense* e da Academia de Direito de Goiás. Houve ainda a criação do Liceu de Goiás em 1847, da primeira biblioteca pública e do Gabinete literário. Marcou ainda este período, o surgimento de vários jornais apoiando a proclamação da República e a abolição da escravidão. O primeiro grande ícone da literatura goiana nasceu neste período, é o poeta e jornalista Antônio Félix de Bulhões Jardim (1845-1887), notável abolicionista, líder de seus contemporâneos por sua personalidade, o primeiro e grande representante do nosso Romantismo, deixou-nos o poema *SÓ*, (*Poesias do Desembargador Félix de Bulhões/1906*) que atravessa gerações e encanta leitores e ouvintes, especialmente os da Cidade de Goiás.

É deste período o sofrido poeta Ygino Rodrigues (1869-1906), viveu intensamente seus 37 anos de existência, sob privações e revoltas contra as injustiças sociais – temas frequentes de sua poesia. Natural de Goiás, faleceu em Franca, SP de tuberculose. Seus livros *Dinamites, Pampeiros* (1895), *Cantos e Contos* (1894), *Trinos e Trenós*, *Versos Diversos* e *Flores do Deserto*, são hoje raridades. Seu Poema, em soneto, *A Pinta Preta* é um marco deste período. Outro importante representante deste período foi Manoel Lopes de Carvalho Ramos (1865-1911), pai de Victor de Carvalho Ramos e Hugo de Carvalho Ramos, nomes expressivos da literatura goiana. Considerado um dos homens mais cultos em seu tempo.

O terceiro período: 1903 a 1930, é “um dos mais positivos e brilhantes”, inicia-se com a instalação do curso de Direito, da fundação da Academia de Letras presidida por uma mulher, finalizando com a Revolução de 1930 e a mudança da capital do Estado da Cidade de Goiás para a recém-construída Goiânia, a nova capital do Estado de Goiás. É desta fase o notável escritor Hugo de Carvalho Ramos, seu único livro *Tropas e Boiadas* (1917), com seus contos, abordando fatos eminentemente goianos, o fizeram reconhecido nacionalmente.

O início do século passado foi de grande produção literária, surgindo vários escritores românticos, dentre eles destaca-se Joaquim Bonifácio Gomes de Siqueira, Cidade de Goiás (1883-1923) - o *Príncipe dos Poetas Goianos*, autor do lendário: *Noites Goianas* um hino ao Estado de Goiás. Há quem defenda a ideia de que este deveria ser o Hino de Goiás. São vários os autores que se destacaram nesta fase Romântica da literatura goiana, cuja influência chegou tardiamente em nosso Estado "só depois de ter sido superada na metrópole", afirma Gilberto Mendonça Teles em a *Poesia em Goiás* pag. 50. Esta fase foi muito bem apresentada por José Mendonça Teles e Geraldo Coelho Vaz, nos livros *Fronteira* e *Literatura Goiana: Síntese Histórica*, respectivamente.

Leodegária de Jesus, natural de Caldas Novas, nasceu em 1889. Estreou na literatura com o livro *Coroa de Lírios* (1906). Foi professora, fundou escolas e obras filantrópicas. Viveu grande parte de sua vida em Minas Gerais. Foi homenageada, em 2016 no Festival de cinema e arte de Asolo – Itália. Faleceu em Belo Horizonte, em 1978. Seu poema “Símile” é o mais conhecido.

Quando vivemos, a sonhar amores,
quando não temos a ilusão perdida,
quando nossa alma não padece dores,
morrer é triste! Como é linda a vida!

Mas se nos fere o espinho da tristeza,
se maltratados somos pela sorte,
se nos é dado o cálix da incerteza,
viver é triste! Como é doce a morte!
(Jesus, 1906, p. 19)

A partir de 1907, surgiu o semanário *A Rosa*, dirigido por Cora Coralina, Leodegária de Jesus, Rosa Godinho e Alice Santana, era impresso em papel cor-de-rosa. Tornou-se um veículo de grande importância para a divulgação da refinada literatura da época, na Cidade de Goiás.

O quarto período: 1930 a 1942 é de efervescência cultural, onde as Escolas: Romântica, Parnasiana, Moderna e Simbolista influenciam o momento e o caracterizam como de transição literária, principalmente no

que se refere ao verso livre. Goiânia, a nova e jovem capital do Estado é sede, de grandes eventos culturais. Neste período há a criação do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (1932) e da Academia Goiana de Letras (1939), para incentivar a cultura e favorecer o desenvolvimento intelectual do homem. Há grande produção literária neste período, sendo publicados vários livros, tanto de poesia quanto de contos, romances crônicas e antologias.

No livro do Professor Gilberto Mendonça Teles, *Poesia em Goiás* o poeta crítico destaca “*O elemento feminino*”. Inicia sua explanação afirmando que entre 1930 a 1940 um grupo de mulheres movimentou a literatura goiana. Destaca os nomes de Cora Coralina, Rosarita Fleury, Nelly Alves de Almeida, Maria Palínia e Genezy de Castro e Silva. Em 1910 Cora Coralina foi elogiada pelo Prof^o Francisco Ferreira dos Santos Azevedo (autor do Dicionário Analógico da Língua Portuguesa, que Chico Buarque ‘colecciona’). Azevedo afirmava que Cora “é um dos maiores talentos que Goiás possui...” E depois Carlos Drummond se curvou ao talento de Cora. Contribuindo, assim, para torná-la imortal e fazer com que alavancasse a literatura de Goiás Brasil afora.

Drummond escreveu: “Este nome não inventei, existe mesmo, é de uma mulher que vive em Goiás: Cora Coralina. Cora Coralina, tão gostoso pronunciar esse nome, que começa aberto em rosa e depois desliza pelas entranhas do mar, surdinando música de sereias antigas e de Dona Janaína moderna. Cora Coralina, pra mim a pessoa mais importante de Goiás. Mais do que o governador, as excelências parlamentares, os homens ricos e influentes do Estado. Entretanto, uma velhinha sem posses, rica apenas de sua poesia, de sua invenção, e identificada com a vida como é, por exemplo, uma estrada. Na estrada que é Cora Coralina passam o Brasil velho e o atual, passam as crianças e os miseráveis de hoje. O verso é simples, mas abrange a realidade vária. Escutemos:

“Vive dentro de mim

uma cabocla velha
de mau olhado,
acororada ao pé do borralho, olhando pra o fogo.
Vive dentro de mim

a lavadeira do rio vermelho.
Seu cheiro gostoso dágua e sabão.
Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Vive dentro de mim
a mulher proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos.
Vive dentro de mim
a mulher da vida.
minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...".
(Coralina, 2003, p. 23)

Em artigo publicado no *Diário da Manhã* do dia 02/04/2009 com o título “Rosarita Fleury, uma voz de permanência” enfatizei a importância de sua figura na poesia goiana, assinalando que no início do século passado, a mulher ainda vivia um universo restrito ao espaço do lar. Segregada e discriminada, algumas conseguiram transcender e abarcar a arte, a cultura e a política. Deixaram rastros além dos muros de suas casas. Precursoras. Romperam paradigmas tradicionais, em um tempo de sociedade fundamentada no patriarcado.

A instalação da Academia de Letras de Goiás, em 12 de outubro de 1904, na antiga Vila Boa, capital de Goiás, contrariou o modelo francês, seguido pela Academia Brasileira de Letras. Esta negava a presença feminina. A Goiana não só admitia sua presença, como elegeu uma mulher para primeira presidenta: Eurídice Natal e Silva. De duração efêmera, foi de fundamental importância para o surgimento, em 1939, da atual Academia Goiana de Letras em Goiânia. Fundada pelo seu filho Colemar Natal e Silva, entre outros.

Dos patronos e membros fundadores da Academia Goiana de Letras (no total de 21 cadeiras) não constavam a presença da mulher. No entanto, o primeiro certame literário promovido pela nova Academia, *Concurso São João*, teve como ganhadora, na categoria poesia, uma figura feminina: Rosarita Fleury. O segundo concurso sob o tema *Fundação de Goiânia*,

premiou-a com o *Poema a Goiânia*. Recebeu ainda, o prêmio Júlia Lopes de Almeida, da Academia Brasileira de Letras, com o romance *Elos da Mesma Corrente*. A Cidade de Goiás, berço do dinamismo e lirismo feminino de outrora, nos legou a jovem Rosarita Fleury. Aos treze anos já se dedicava ao fazer literário. Chegou a Goiânia, por ocasião do lançamento da pedra fundamental da cidade, em 1933. Seu pai Heitor Fleury foi o primeiro juiz de Goiânia. Jerônimo Augusto Fleury Curado, seu marido, compôs a comissão que escolheu as terras para a instalação da nova capital.

Rosarita foi a idealizadora e uma das fundadoras da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, juntamente com Nelly Alves de Almeida e Ana Braga, sendo sua primeira presidenta. Pertenceu a União Brasileira de Escritores de Goiás. Integrou o seletor grupo de membros do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e imortalizou-se compondo o sodalício da Academia Goiana de Letras. Maria do Rosário Fleury, nome de nascimento de Rosarita, publicou dez livros entre poesias, romances, biografias e ensaios. A antologia poética *Pétalas*, publicada *in memoriam*, organizada por Sandra Paro e coordenada por sua filha, Maria Elizabeth Fleury Teixeira da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás é um primor de seleção. Na quarta capa consta: “A vida – um jardim imenso – / tanta flor...Tantos caminhos.../ Espalhados entre espinhos,/ que até às vezes penso,/ que a vida – jardim imenso – / tem muito mais espinheiro/ que roseiral... Que canteiro!”

Após um ano de seu falecimento, ocorrido no Dia Nacional da Poesia, 14 de março de 2003, a biblioteca da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás passou a ter o seu nome. Foi, ainda, homenageada com a *Casa Rosarita Fleury*, designação dada à nova e bela sede da AFLAG. Goiás continua berço de grandes mulheres das letras, das artes, da cultura e da política brasileiras, que legam ao futuro suas vozes de permanência.

O quinto período: de 1942 a 1955. No seu início, dá-se o Batismo Cultural de Goiânia em 5 de julho de 1942. Um fato muito importante para a literatura: a criação da *Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos*, em 1943 instituída pelo primeiro prefeito de Goiânia, Venerando de Freitas Borges, sendo até os dias de hoje um grande estímulo para os escritores goianos. Há ainda a realização em 1954 do *I Congresso Nacional de Intelectuais* que reuniu

vários escritores brasileiros, com a participação do ilustre poeta chileno Pablo Neruda. Em julho de 1956 foi realizada, através da Prefeitura de Goiânia, a *I Semana de Artes em Goiás* coordenada pela União Brasileira de Escritores - Seção Goiás.

São vários os nomes de destaque deste período. Bernardo Élis autor do livro *O Tronco* (1956) é um dos mais representativos. A abordagem da fenomenologia do imaginário regional de sua literatura, retrata a linguagem coloquial do interior de Goiás. É o único goiano na Academia Brasileira de Letras. Bernardo Elis, juntamente com José Décio Filho, José Godoy Garcia, e os irmãos Domingos e Afonso Félix de Sousa, são os responsáveis pelo modernismo no centro do Brasil, com os livros *Primeira Chuva* (1955) de Bernardo Élis, *Poemas e Elegias* (1953) de José Décio Filho e *Rio do Sono* (1948) de José Godoy Garcia. Gilberto Mendonça Teles, de Bela Vista de Goiás, estreia neste período com o livro *Alvorada* (1955). Este foi um período de grande produção literária. Dentre os diversos livros de poesias publicados, por poetisas goianas destacamos: *Poemas Alemães* (1954) de Regina Lacerda, e o *Cântico da Volta* (1956) de Cora Coralina.

Sexto período: 1956 até os dias de hoje. É um período de surgimento de importantes segmentos culturais que muito incrementaram esta área em Goiânia, com o surgimento: da Universidade Federal de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, da nova capital do Brasil - Brasília, do Grupo de Escritores Novos (GEN), da primeira editora *Oriente*, dos irmãos Taylor e José Oriente, que hoje dão nome à biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, do Conselho Estadual de Cultura, da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (AFLAG).

Importante ressaltar, na atualidade, o papel fundamental da Secretaria de Estado da Cultura, órgão estadual que através da Lei de Incentivo à Cultura Goyazes, viabiliza, por meio do mecenato, diversas formas de manifestação cultural. Houve ainda a criação pela União Brasileira de Escritores-Seção Goiás (UBE-GO) das Edições Consorciadas, sob a coordenação do escritor Geraldo Coelho Vaz, publicou, durante cerca de dez anos, mais de uma centena de livros de autores goianos filiados à UBE-GO. Vale destacar, ainda, o projeto “Goiânia em Prosa e Versos” da Secretaria

Municipal de Cultura, que em quatro edições contemplou a publicação de inúmeros autores goianos.

A leva de escritores que compunham o GEN – Grupo de Escritores Novos, muitos se solidificaram no cenário literário goiano, alguns atravessaram fronteiras, dentre elas duas mulheres: Maria Helena Chein e Yêda Schmaltz e ainda: Miguel Jorge, Heleno Godoy, Geraldo Coelho Vaz, Luiz Fernando Valadares, Aldair Aires, dentre outros. O GEN editou e produziu, entre 1963 a 1967, mais de 80 livros: de poesia, conto, romance, teatro, ensaio e literatura infanto-juvenil. Yêda Schmaltz foi a terceira mulher a publicar um livro de poesia em Goiás. Seu livro constituiu um marco histórico e cultural para o estado. Inovadora. A voz lírica e singular de Schmaltz, modernizou a literatura de autoria feminina, ao elaborar uma obra com a consciência artística que manifesta o inconformismo do eu lírico ao conservadorismo formal e temático da tradição engessada vigente até então.

A literatura brasileira, feita em Goiás, nunca voou tão distante, quanto nos últimos anos, graças ao esforço do poeta e artista plástico Yvan Avena (Marseille - França, 1930. Goiânia - GO, 2015) que encantado com a produção literária brasileira, especialmente a goiana, armou-se de tintas, aquarela, pastel e colagem, mostrando toda sua força poética, na transcrição da linguagem ilustrativa e na tradução francesa. Um engenheiro de formação, informação e disposição em apresentar o que sente e o que capta da poesia ilustrando-a com a vida, a cor e a beleza. Suas obras de arte registram o momento poético de pessoas, lugares, sonhos, do real, do simbólico e do imaginário, presentes nos autores consagrados na literatura goiana e brasileira, atuantes na arte de transformar em literatura o amor, a ética, a paixão, os encontros e desencontros do mundo moderno. A poesia, nas releituras de Avena, apresenta-se com novas roupagens, com sutil sonoridade de cores, luzes, brilhos e esplendores, em seus diversos signos: flores originalmente criadas, figuras humanas e aves estereotipadas, expressivas e misteriosas ao mesmo tempo.

As linhas dinâmicas e precisas, de Avena, realçam as cores dos poemas de vários poetas nacionais e de goianos de diversos períodos da evolução literária do Estado. Algumas poetisas foram selecionadas por Avena para intervir sua arte de tradução, transcrição e ilustração: Ada Curado, Augusta

Faro, Elizabeth Caldeira Brito, Cora Coralina, Heloisa Helena C. Borges, Lêda Selma, Leodegária de Jesus, Maria Helena Chein, Maria Luisa Ribeiro Neusa Peres e Yêda Schmaltz.

Por meio do trabalho artístico de Avena, tem-se a oportunidade de infiltrar na autêntica sensibilidade do universo poético dos autores por ele traduzidos, quer seja para artes plásticas, quer seja para outra dimensão linguística, a língua francesa. As poesias foram distribuídas na Europa nos países: França, Suécia, Espanha e Itália. Publicou, ainda, poemas de autores goianos nas revistas francesas: *Inédit* (Bélgica) *Florilège* (França), *Traces 153* (França) e *Lês Amis de Thalie* (França). Nas revistas *Traces 153* e *Florilège 116* publicou meus poemas *Vento* e *Eu e eu*: “Sopra o vento nos cabelos,/ retira os pensamentos da mente, / antes que a certeza chegue, / da enorme solidão que sente. (EU e eu) Onde está meu passado,/ que não é presente?/ O que fiz de mim/ que não me trouxe até aqui?/ Onde me deixei/ que me perdi,/ procurando o Eu/que ficou na estrada?/ -Entre o passado e o presente/ sobrou-me nada”.

São vários os nomes que se sobrepõem no panorama literário goiano, na atualidade, assegurando-lhes um lugar de destaque na literatura brasileira. Eis algumas representantes, que como afirma Assis Brasil, em seu livro *A Poesia Goiana no Século XX*, se “beneficiaram” com a “tradição do novo”, apresentando originalidade e criatividade, conseguindo expressar em linguagem poética os temas do seu tempo, ou seja representam a poesia da modernidade: Alcione Guimarães, Alice Spíndora, Ana Cárita, Cecília Melo, Célia Siqueira, Conceição Cunha, Darcy França Denófrío, Diva Goulart, Heloisa Helena Campos Borges, Augusta Faro Fleury de Melo, Lêda Selma, Maria Abadia Silva, Maria Helena Chein, Neusa Peres, Nice Monteiro Daher, Placidina Siqueira, Sônia Ferreira, Sônia Maria Santos, Yêda Schmaltz e outras.

Na concepção da arte como construção/produtiva, no conceito de Kant, a atividade estética não é vista somente como receptividade, tampouco está restrita à criatividade. A arte é um encontro entre a natureza e o homem cuja complexidade acrescenta à natureza sem, contudo, maculá-la. Assim sendo, a atividade estética é concebida como um *juízo refletor* onde há uma subordinação da liberdade humana às leis naturais, caracterizada pelo

finalismo da natureza em relação ao homem. Esse finalismo, que marca o encontro do homem com a natureza, se baseia no pressuposto de que, é na natureza que o homem realiza seus fins. É nela que lhe são propiciadas as sensações de prazer, no sentido de libertação das necessidades quando aquela é capaz de lhe servir aos fins da humanidade.

Para Kant o aspecto construtivo da arte (nem imitação, nem criação) se caracteriza como um *jogo*. Teoria corroborada por Schiller em sua doutrina. Para Schiller o homem, que é regido pela natureza e pela razão, está sob o domínio de duas tendências que se contrastam: a tendência material e a formal, conciliadas pela tendência ao jogo, que busca realização da forma viva, ou seja, do belo (*Über die aesthetische Erziehung des Menschen*, 1793-95, XV; trad. Ital.; p. 71).

Sendo assim, há uma harmonização entre a liberdade humana e a necessidade natural:

Com a liberdade ilimitada, o homem pode reunir as coisas que a natureza separou e pode separar as que a natureza uniu... Mas possui tal direito de soberania só no mundo da aparência, no reino irreal da imaginação e só enquanto se abstem escrupulosamente, no campo da teoria, de aformar a existência e, na prática, de querer produzir, por esse direito, uma existência efetiva." (Ibid., XXVI, p. 134).

Do período atual, onde o jogo predomina, destacamos a poesia e a sensibilidade do Augusta Faro Fleury de Melo. Premiadíssima nos livros infantis, contos e reconhecida como poetisa de primeira grandeza, sua obra nos remete a leituras e releituras para que, as imagens tão bem retratadas, imaginadas e simbolizadas, cheguem aos olhos da alma e façam compreender que sua criação poética é pura emoção, mas é a razão que proporciona, direciona e molda a iluminação inicial. A sensibilidade poética do leitor atento, permite perceber e captar a força e a leveza presentes em seus poemas. O eu lírico, por vezes, nos leva a um tempo distante, em que as mulheres, tal como pétalas de flores, se mostravam meigas, delicadas e dependentes. Outras vezes, nos apresenta mulheres capazes de forças sobrenaturais, na defesa e proteção de si mesmas, da família e da sociedade. A poesia de Augusta é sempre renovadora, impregnada de seu lirismo, como em *Amavio*: "Nunca sei quando chegas,/ se vens doendo em solidão./

Às chagas que tenho nas mãos/ chegas, e/ toca-as/ quando doendo estou. / Parto em duas as rosas das faces. / Se partes,/ a tua partida me dói / e me chaga as mãos./ E quando chegas / me beijas / as mãos/ e delas – as chagas –/ que são rosas,/ não as das faces, / mas rosas/ doendo de vida / e solidão”.

Dentre as poetisas da atualidade merece destaque, também, a escritora Maria Luisa Ribeiro. “A poesia não é ciência, mas arte e arte é forma e nada mais que forma”, afirma Jean Cohen. Acrescento que a poesia é, além de arte e forma, também razão, emoção, ação, inspiração e transpiração. A linguagem poética de Maria Luisa Ribeiro confirma estas afirmações, ela é carregada de forma, razão, ação e emoção, além de alto grau de transpiração, o que a torna durável, perene e sempre atual. Ela sabe, muito bem, elaborar e expor suas inquietações constantes e sua afirmação intimista onde o pensamento se encontra nas interrogações, ampliando seu campo visual e enfatizando, ainda mais, a busca da inspiração, do sentimento e da justiça social.

Sua emoção e razão se apresentam e se afirmam em seu auto - retrato no poema “Tatuagem”: “Se havia lua/ não me lembro. / Mil estrelas despertadas pela emoção./ Grito voando pela noite./ Razão em farrapos/ (azar dela!)/ que se inclinou/ e foi tapete do desejo./ Queria ser tesa,/ louca, afoita/ e tiveste a borboleta/ tatuada no peito”.

No dia 8 de janeiro de 2009 publiquei, no jornal Diário da Manhã, o artigo intitulado *A simplicidade na perfeição*:

Clarice Lispector afirma ‘que ninguém se engana, só se consegue a simplicidade através de muito trabalho’. É esta a sensação ao conhecer a escritora Sônia Maria Santos e sua produção poética. Simplicidade que contagia e conquista. Como que a pedir licença se aproxima: vulto frágil, de pureza reluzente, mas com firmeza, determinação e segurança de quem sabe onde pisa e conhece os caminhos. Como se já houvesse trilhado todos. Onde não havia, construiu os próprios: “Na direção do sol/ levantei os braços/ e entreguei os passos/ no caminho do vento...”. (Brito, 2009, p.?).

Sônia Maria Santos publicou seis livros de poesias. Em 2007 foi agraciada com os prêmios “Colemar Natal e Silva”, da Academia Goiana de Letras e “Francisco da Silva Nobre”, da União Brasileira de Letras do Rio de Janeiro, com o livro *Todas as Fábulas*. No seu feitio literário, como excelente regente da linguagem, a palavra vem adequada, milimetricamente encaixada

no poema, cujas imagens nos fazem divagar e assumir tantos espaços quantos os que nos propõe suas viagens poéticas. A autora transforma em paisagens, sentimentos, sensações e leituras líricas na reinvenção do cotidiano.

Como que a derramar carícias e iluminar olhares, suas dores recônditas nos buscam e nos vestem de plácidas ternuras mostrando-nos a beleza do simples e a possível permanência do efêmero, no pulsar de um poema, como em “Movimento”: “Braços e pernas me levam,/ me levam sem pena./Asteroides passam/ num risco/vindo/do começo da vida.//Nem ao menos sossega/ a mínima pétala/(dis)posta a voar.”

É oportuno lembrar aqui as palavras poéticas de Manuel Bandeira (Em “improviso”, no livro ‘Belo Belo’) referindo-se a Cecília Meireles. “... És tão forte e tão frágil. Como a onda ao termo da luta. Mas a onda é a água que afoga: tu, não, és enxuta.” Parafraseando o mestre e pedindo-lhe de empréstimo, a frase, coloco, onde estão as reticências, o nome da escritora de força sublime e a leio assim: Sônia Maria Santos ‘és tão forte e tão frágil. Como a onda ao termo da luta. Mas a onda é a água que afoga: tu, não, és enxuta.’ Charles Edward Jones, para abordar contemporaneidades, assim escreveu: “Daqui a cinco anos você estará bem próximo de ser a mesma pessoa que é hoje, exceto por duas coisas: os livros que ler e as pessoas de quem se aproximar.” Refletindo sobre as palavras do astronauta da Força Aérea dos Estados Unidos pode se apreender que as convivências e as proximidades promovem evoluções.

Os nomes de escritores da literatura e da história goianas que ilustram o cenário da nossa contemporaneidade são vários, dentre eles, esta pesquisa põe em destaque duas mulheres que representam todas as escritoras dessa terra que traduzem o conhecimento, a cultura, a poesia, a crônica e o conto, ou seja: a literatura brasileira de qualidade, produzida em Goiás. Lêda Selma de Alencar é uma baiana de Urandi que adotou Goiás como berço para sua Literatura. A sua incursão pela literatura começa no ano de 1986, com o livro de poesia intitulado *Das Sendas à Travessia*. Dentre as suas obras, são destaques: *Erro Médico*, *A dor da gente*, *Pois é filho*, *Fulgens do sonho*, *Migrações das Horas*, *Nem te conto*, *À deriva* e *Hum sei não!* Cronista da vida e dos

trejeitos humanos, fotografa com lirismo, o dia a dia de dores, conquistas e humores goianos.

Embora seja exímia cronista, a poesia de Lêda Selma de Alencar revela uma artista apaixonada pelas palavras. Este amor se torna mais forte à medida que as imagens da poesia se tornam mais nítidas. Seus poemas transbordam poesia e como tal, seus textos poéticos não precisam de definição, exprimem estado de alma. A escritora leva a sério seu trabalho com a arte da palavra e tem consciência que o ato criador é duplo: intuição e ao mesmo tempo reflexão. A autora é atuante, condecorada com os títulos de Cidadã Goianiense, pela Câmara Municipal de Goiânia e Goiana, pela Assembleia Legislativa do Estado de Goiás. Imortalizou-se, dentre outras, pela Academia Goiana de Letras; atualmente é sua presidenta.

O poema “Travo”, do livro *À deriva* (2005), é um exemplo de sua poesia que põe à mostra aquilo que, por muito simples e pequeno, se torna invisível e vai passando despercebido no turbilhão e na intensidade da vida comum:

Este amargo no meu verso
é dor deixada ao relento,
é mofo de amor arredo,
resto de coisa estragada.
Este cheiro no meu verso
é hálito de beijo dormido,
é suor de desejo magro,
sobra de amor confinado.
Este frio no meu verso
é saudade amanhecida,
é silêncio a mascar vazios,
restolho de amor puído.
Este travo no meu verso
é mofo, é hálito, é frio,
revés, avessos, saudades,
despojos de amor sozinho.
(Selma, 2005, p.18)

As imagens expressas nos versos de Lêda Selma são sinestésicas, pois envolvem os sentidos: o gustativo (amargo), olfativo (cheiro), tato (frio) e auditivo (travo). Todos, (de forma mais profunda o último) remetem à profunda amargura, das ausências de: liberdade, alegria e amor, pois o

vocábulo travo, além de significar o sabor adstringente de qualquer comida, bebida ou amargor, tem relação sêmica com os termos “trava”, “trinco”, “prisão”, “escuridão”, “medo” e “silêncio”. O poema é formado por quatro blocos de imagens que são reiteradas em três outras imagens:

Este amargo no meu verso / é dor deixada ao relento,/ é mofo de amor arredo,/ resto de coisa estragada.

Este cheiro no meu verso/ é hálito de beijo dormido,/ é suor de desejo magro, sobra de amor confinado.

Este frio no meu verso/ é saudade amanhecida,/é silêncio a mascar vazios,/restolho de amor puído.

Este travo no meu verso / é mofo, é hálito, é frio,/ revés, avessos, saudades,/ despojos de amor sozinho.

Para Octavio Paz (1982), o vocábulo imagem possui múltiplas definições, entre elas um valor psicológico, pois ela é produto do imaginário. A imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que interligadas entre si compõem o poema. Toda imagem, ou cada poema composto de imagens, enquanto “cifra da condição humana”, contém um número extraordinário de significados contrários ou díspares, sendo que “[...] toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (p.102).

Gaston Bachelard (1988) assevera que a imaginação não é, como sugere a etimologia, “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (p. 33). Mais do que inventar coisas e dramas, a imaginação “inventa vida” e “mente novas”. O filósofo define a imaginação como uma potência máxima da natureza humana. A imaginação, com sua “atividade viva”, desvincula-se, simultaneamente, do passado e da realidade, direcionando-se para o futuro. Bachelard (1988) afirma, ainda, que a verdadeira imagem, quando é vivida primeiramente na imaginação, “deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. Através da imagem imaginada, conhecemos esta fantasia absoluta que é a fantasia poética” (p. 46). No dizer do filósofo, quando alguma imagem “assume um valor cósmico, produz o efeito de um pensamento vertiginoso. Uma tal imagem-pensamento, um tal pensamento-

imagem não tem necessidade de contexto”. As proezas das palavras vão além da expressão do pensamento.

Outro poema que elucida liricamente a valorização da imaginação como matéria pura do processo criativo e reflexão sobre o sentimento e saber humano, exercida pela poetisa é o poema “Faz de conta”:

A mim, não pertence
Teu sonho inteiro.
Só tenho a tua metade.
E, por sabê-lo, me dói longe
a verdade que é a dor
De não ter-te.

Inteira, sei, não me queres,
E me divido para dar-te
só a metade.
Mas a outra, sozinha, adoece,
morre solidária comigo,
e meu sonho, de sonhar, se esquece.
Por meios caminhos andamos,
Com meios sonhos nos amamos
Num voo pequeno, rasante...
E quando o infinito se alonga,
Nossas fantasias infantis,
Só brincam de faz de conta.
(Selma, 20005, p.34)

No poema “Faz de conta”, o eu-lírico, para viver plenamente um amor platônico, concede asas ao sonho. No devaneio o mundo do imaginário se realiza muito longe das amarras da realidade. O sonho não está preso aos medos que marcam a vida e a morte. Ele dá asas à imaginação. Gilbert Durand avalia a imaginação como uma forma de pensamento, ao qual não necessita de um processo descritivo. Ela se utiliza da lógica dos símbolos, isto é, a mente se utiliza de imagens quando não consegue representar, de maneira direta, o mundo por meio de uma percepção simples ou sensação. E, ainda, a imaginação se define como uma reação defensiva da natureza contra a representação da inevitabilidade da morte, por meio da inteligência.

Esta teoria, aplicada ao poema de Lêda Selma, está evidenciada na sutileza das imagens que poetizam a impossibilidade do encontro dos

apaixonados e da iminente proximidade da total separação, a impossibilidade de realização do amor no plano da realidade. O rito de morte (Tânatos) – separação – está presente em todos os mitos de amor, que são formados pelo triângulo: Psique, Eros e Tânatos. O amor e a morte estão interligados no erotismo. No poema está clara a ideia de morte e a impossibilidade da realização do amor. Nesse caso, não existirá vida em comum, mas ausência, desejo de estar, existência que se realiza pela metade: Inteira, sei, não me queres,/E me divido para dar-te/só a metade./Mas a outra, sozinha, adoce,/morre solidária comigo,/e meu sonho, de sonhar, se esquece.

O poema revela uma metade enferma, morrendo solitária. Nesse caso, morte é encarada sob o seu aspecto desagregador, marcada pela ruptura. No entanto, é vista, sobretudo, como a possibilidade de expressão do ser da poesia que exprime o “Faz de contas”, da poesia que vivifica o desejo reprimido. Diante do exposto, para chegar ao poético, o eu lírico conheceu a ausência, a falta, a negação, o vazio, atingir o não-ser. Só o encontro com o nada dá a dimensão do ser para o homem e permite sua percepção do mundo real e do imaginário.

Lêda Selma “se debate e se flagela diante do inevitável”, nas palavras de Iêdo de Oliveira Paes (2016, p. 125). As dores que habitam o eu lírico na poesia selmaniana são permeadas de distâncias, ausências e lembranças. Como uma forma de escape, é pela poesia que o eu lírico enfrenta vis a vis suas dores e grandes perdas. Como em Risco (p. 13):

Fechei-me em teias
e nos fios de minhas sinas
estrangulei-me.
Mas sobrevivi ao rufar de asas.

Fecundei silêncios
e desatei a solidão
que me repartiu em nada.

E sobrevivi ao cadáver de tantas dores.
(Selma, 20005, p.24)

A morte, presente na poética selmaniana, fica à espreita na margem da palavra e dos sentidos. No livro *Sombras e sobras* o tema fenecer é recorrente. Há uma inquietação, do eu lírico, diante da inevitável presença de tãtatos a proliferar ausências e dissabores. Mas, por outro lado, no eu lírico ressurgue, como uma fênix, a força motriz da mulher/poetisa/mãe que (sobre)vive apesar das perdas e da morte que a todos ronda, como uma sombra que vive à espreita para tornar-se figura.

Maria Helena Chein é a outra voz da poesia e do conto produzida em Goiás. Em 1979, foi Premiada no Concurso Nacional de Literatura promovido pela Caixa Econômica do Estado de Goiás(CAIXEGO) com *Joana e os três pecados*. Outras obras de destaque são: *Do olhar e do querer*, 1974, este, prêmio Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, da Prefeitura Municipal de Goiânia; *As moças do sobrado verde*, 1986; *Todos os voos*, 1997 e *Amor solto na terra*. Sua literatura é inovadora e possui uma sensibilidade criativa, perfilada somente pelos grandes escritores. Nas palavras de Emílio Vieira, no prefácio de *Amor solto na terra* (p. 09), na obra dessa artista da palavra encontramos as tessituras secretas do ser feminino “em suas entranhas transcendentais, é ler a fêmea, em seu amor solto na terra, como ventania que varre esta porção do cosmos dominado pelo poder do amor...”.

Em entrevista concedia à pesquisadora Regina Maria Gonçalves Neiva, a escritora teceu a seguinte consideração sobre a sua arte literária:

Escrevo para me sintonizar com o mundo, para dizer a mim mesma que estou aqui, no presente, para trazer à realidade personagens tão vinculados a mim, colocando para fora meu imaginário grande e complexo. Os personagens são meus companheiros, quase sempre criaturas que buscam o mais profundo da existência, e podem ser um presidiário, um morto, uma mulher gorda ou uma moça que conta janelas. São complicados, densos e com o amor quase a explodir. Questiono muito, intelectualizo tudo e quero explicar pela razão o que é tão simples, e o coração poderia resolver melhor. Tenho um lado dramático forte e veios de comicidade, mas nessa comicidade pode-se perceber o drama. Minha vida interior é turbulenta, cheia de coisas para dizer, com a sensibilidade a florada. O ensaísta italiano, Giovanni Ricciard, no livro publicado em 2001, *AUTO-RETRATOS DE ESCRITORES GOIANOS*, me perguntou “Quando escreve pensa nos críticos, nos leitores, nos editores?” Respondi “Não. Penso nos personagens, na palavra, no que tenho para dizer.” E me questionou se existe uma vocação para a escrita. Sim, existe, afirmiei. Quando olho para trás, vejo que em toda minha vida gostei de escrever, sempre quis escrever, tenho necessidade de escrever. (Neiva, 2014, p. 88)

Nessa entrevista, quando foi questionada sobre a maneira que sua produção literária dialoga com escritas femininas do passado, da atualidade e com quais perspectivas ela acena para o futuro, a autora respondeu:

Indaga-se se existe mesmo o texto de conotação feminina. Ora, se alguém ler *Joana e os três pecados*, sem ver meu nome, vai dizer que uma mulher o escreveu, pela abordagem dos temas, pelo meu posicionamento perante a própria mulher, perante o homem, perante a sociedade, pela linguagem, mesmo que os textos sejam, muitas vezes, violentos, sofridos, dramáticos. Nunca são piègas, cor-de-rosa, leves. (Neiva, 2014, p. 88)

Maria Helena Chein não trabalha com padrões de cânones. Sua direção é a da criação, quer seja na poesia ou na prosa. Está sempre movimentando a experiência do lirismo que brota da palavra, da sensibilidade que reside na vida, no êxtase de estar viva, amando, cultivando flores e amigos. Da realidade que ela respira, produz sua arte, que não se preocupa em retratar o mundo, simplesmente, mas transfigurar o lirismo que a vida oferece, para o prazer dos leitores.

A obra dos artistas da palavra da Literatura brasileira feita em Goiás nos remete à poesia de Fernando Pessoa quando afirma: “para ser grande, nada teu exagera ou exclui. Sê como a lua, que em todo lago brilha, porque alta vive.” Nesse sentido, observando a trajetória da poesia goiana e das escritoras em destaque, encontramos a luz da nossa arte com seus encantos, conhecimentos e história.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988

BAKHITIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHEIN, M. Helena. *Amor solto na terra. Goiânia: Kelps, 2004.*

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e Estórias mais*. 21ª ed. São Paulo: Global, 2003.

DURANT, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JESUS, Leodegária de. *Coroa de Lírios*. Campinas: Editora Livro Azul, 1906.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves, Iêdo de Oliveira Paes / Antônio Donizeti da Cruz (org.). *Imaginário e performatividade*. – Goiânia: Kelps, 2016.

NEIVA, Regina Maria Gonçalves, *Ethos e discurso feminino: percurso e presença na contemporaneidade em duas escritoras goianas*. Dissertação de Mestrado em Letras. PUC Goiás.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Trad.de Olga Savary

SELMA, Lêda. *Sombras e sobras*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

_____. *À deriva*. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2008.

_____. *Migração das horas*. Goiânia, Ed. Cartográfica, 1991.

TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás: estudos goianos - I*. 2.ed. Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1983.

_____. *Hora Aberta*. Vozes, 2002.

<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/3229/1/REGINA%20MARI%20GONCALVES%20NEIVA.pdf>

A IMAGINAÇÃO DINÂMICA EM EPOPEIA DOS SERTÕES DE WILLIAM AGEL DE MELLO

Jussara Moema Ramos de Oliveira^{1*}

Maria de Fátima Gonçalves Lima^{2*}

RESUMO: A proposta desse texto é apresentar as ideais da pesquisa, que tem como objetivo aplicação de fundamentos da poética do imaginário, na eco ficção *Epopéia dos Sertões* de William Agel de Mello. A investigação analisa a obra no ponto de vista da transfiguração de momentos que envolve um recorte da história de Goiás e a construção do romance nos aspectos estético, imagético e mítico. Será considerada a importância de tais abordagens para a crítica literária, para os estudos da poética do imaginário e transfiguração da história real para o mundo mitopoético.

PALAVRAS-CHAVE: Eco ficção; Cerrado; Cultura; Imaginário. Mítico.

ABSTRACT: The proposal of this text is to present the ideals of the research, whose objective is to apply the foundations of the poetics of the imaginary, in the echo *Epopéia dos Sertões* by William Agel de Mello. The investigation analyzes the work in the point of view of the transfiguration of moments that involves a cut in the history of Goiás and the construction of the novel in the aesthetic, imagery and mythical aspects. The importance of such approaches for literary criticism, for the study of the poetics of the imaginary and transfiguration of real history for the mythopoetic world will be considered.

KEYWORDS: Eco fiction; Thick; Culture; Imaginary. Mythical.

O imaginário em *Epopéia dos Sertões*

Epopéia dos Sertões, romance do goiano Wiliam Agel de Mello, é uma obra inserida dentro da poética do imaginário, uma vez que o autor assinala o espaço do cerrado goiano como matéria de arte, reflexão e imaginação sobre a cultura de um povo, as lendas, os mitos, a linguagem e, de maneira

^{*1} Mestranda em Letras e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás

^{*2} Orientadora/ Pontifícia Universidade Católica de Goiás /PUC Goiás

especial, a fauna e a flora dos ermos goianos, com seus caminhos e descaminhos.

A imaginação que move a criação do romance, traça uma narrativa permeada pelas imagens e pelo pensamento que se espaça em devaneio, onde o homem interage com suas angústias, seus campos psíquicos, se extasia, reflete, e se encontra com o seu eu existencial. “A imaginação é a capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, ela é, sobretudo, a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens” (Pitta, 2005, p. 44), nesse sentido, a imagem já não é a mesma, pois a imaginação é capaz de permitir a imagem ser outra imagem.

Epopeia dos Sertões desenvolve a composição de um cenário imaginário, portanto mítico, que transfigura Catalão, uma cidade real, do interior de Goiás. Esse espaço goiano, segundo a história das entradas e bandeiras que vieram para as terras goianas, foi criado num território descoberto em 1722, pelos bandeirantes. Contam as crônicas que o Anhanguera chegou ali plantando roça e conquistando as terras. Relatam, ainda, que o nome da cidade é uma homenagem ao espanhol Catalão, que doou terras da sua fazenda à Madre de Deus. Estudos apontam que:

Em 1828, este povoado contava com 5 (cinco) casas de telhas e 20 (Vinte) ranchos de capim, já em 1833, o arraial é elevado à categoria de Vila, separando-se da Comarca de Santa Cruz. No período compreendido entre 1736 a 1835, pouco se sabe a respeito de Catalão, a não ser a existência de um pouso de Bandeirantes e da Fazenda do espanhol O CATALÃO, presumindo assim que a atividade humana era quase inexistente. (Ache Tudo e Região)³

Catalão é conhecida como a cidade que tudo se resolvia com a violência do fogo, dos chumbos, balas dos bandos e fazendeiros bravos. “Insulto grave era pago com a morte. Catalão da guerra, que fazia tremer” (Mello, 2014, p. 23/ 24). Percebe-se, diante deste, que nesse lugar, o conceito de honra tinha a força de um dogma e o insulto grave era pago com a morte. O romance, por sua vez, apresenta a história de Rolando. A narrativa se desenvolve em três momentos, que correspondem às três fases da vida do personagem: a

³ Ache Tudo e Região. Disponível no site: http://www.achetudoeregiao.com.br/go/historia_de_catalao_go.htm ; Acesso em: 20/09/2017.

infância e juventude, até o enlace com sua amada Auda; a idade adulta e seus combates; e a peregrinação do herói em busca da vingança.

O espaço da narrativa se estende a vários locais dentro de Catalão, como os caminhos da trajetória de Landim, a fazenda Muxambambo, a Vila, Chácara do Padre, a Escola Platônia, Morro da saudade, capelinha de São João, colégio de freira, casarão velho de esquina, “lugar onde faziam as vergonhas”, e outros. A paisagem que surge mostra o cerrado, com sua fauna e sua flora, como as margaridas-do-campo que Rolando colhe no caminho e leva para a mãe, além de fartura e variedade de frutas, como mangas, amoras, jambocha, jenipapo e tamarindo. Assim, o romance de Wiliam Agel de Mello exhibe a geocultura do cerrado das terras goiana. Também expõe o cenário das festas religiosas, do reisado, das folias, dos congos e das lendas, como o morro das Três Cruzes.

A paisagem transfigurada no romance exhibe imagens poéticas, como esta que expressa metáfora fascinante: “passarinho fazia desenhos no ar com voo ondulado” (Mello, 2014, p.24). É uma paisagem que se mostra dionisíaca, onde o homem sabe tirar proveito da natureza pelo que ela oferece e consegue apreciar a fartura de frutas.

Dionísio tem a gleba a seus pés. Ele sabe tirar proveito do que se apresenta e das frutas ofertadas por este mundo, aqui e agora. Pôde-se qualificar essa figura emblemática de divindade arbustiva. Um deus enraizado.” (Maffesoli, 2010, p. 64)

A intensidade vivida no momento que a natureza oferece, mostra, de certa forma, atitudes de personagens comuns, numa simbiose homem e natureza. Este homem, colhe da natureza o seu alimento que o sustenta, que promove a cura de males e agencia seu progresso. E, por outro lado, é a natureza que se desgasta para servir ao homem. Os homens que se apresentam na narrativa são pessoas comuns, com profissões típicas do local e da época: como o caçador, o boiadeiro, o pescador, o político, o doutor e o capitão. Eles têm comportamentos e como discípulos “saíam pregando nas cidades vizinhas o novo culto”, “o caçador e pescador experimentando falava da arraia”. (Mello, 2014, p.24)

A narrativa apresenta uma gama de símbolos e metáforas, metonímias, como por exemplo: “a margarida-do-campo é um solzinho amarelo e muitas pétalas brancas”, (Mello, 2014, p. 24) “mas a vontade é pirracenta” (Mello, 2014, p. 25), “chuva-de-ouro caía na fronte da moça e nos cabelos”(Mello, 2014, p. 44). Existe um contraponto entre a conduta do homem com a natureza e da natureza com o homem. Esta simbiose contrapontística, exprimem cenas típicas do interior, como “menino no mato a pegar frutas”. (Mello, 2014, p. 24) e traça o imaginário de um povo do cerrado.

O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. [...] o imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um estado, nação, de uma comunidade, etc (Maffesoli, 2001, p .76).

A narrativa expressa cenas de tribalismo da época, algo como em “o Anhanguera lá chegou, plantando roça e abrindo o porto velho” (Mello, 2014, p. 23), e “e no caminho de volta Rolando viu atrás do capão seco a margarida-do-campo. Catar e levar pra mãe” (Mello, 2014, p. 24), “um dia lá apareceu e deixou-se ficar um anão por nome caboclo que dizia ter vindo para ajudar nos serviços: batia pastos, cortava lenha, arrumava cerca e levantava roça” (Mello, 2014, p. 25), “Genserico, o bobo da fazenda. Trabalhava com madeiras: bálsamo, canela cheirosa, chapada, Gonçalo capitão-do-mato e outras de lei”(Mello, 2014, p. 41). “Um horror de meninos no mato a pegar frutas, trepados na ingazeira” (Mello, 2014, p.24). Essas cenas se organizam mostrando o espírito de um povo, em um imaginário que mostra na narrativa a relação do homem irmanado com o bioma, vivendo o prazer das frutas do cerrado, sentido o gosto do cheiro, numa sinestesia de integração com a natureza. É o estado de espírito do povo do campo, viver da natureza e com a natureza, harmonicamente.

A eco ficção em *Epopéia dos Sertões*

O romance *Epopéia dos Sertões* de Wiliam Agel de Mello é um romance que discorre com um raciocínio lógico e ao poético, sobre a simbiose do homem e suas interações com o meio ambiente em que vive. A narrativa

apresenta as propriedades de um ecossistema com variedades de espécies e recursos ecológicos, em que a paisagem é o cerrado goiano:

“A paisagem: o cerrado”, “capão seco” (p. 24), “na hora do recreio, os meninos à sombra da almecegueira.” (p. 27), “O vulgo havia desenhado, no tronco da amoreira descorada pelo tempo” (p. 27), “as jabuticabeiras já estavam prontas para as florzinhas que vinham com as primeiras chuva” (p. 44), “quase todas as variedades de mangas, amora, jambocha, jenipapo, tamarindo” (p. 25). (Mello, 2014, p. 24-44)

Essas cenas da natureza registram a presença da árvore como um de seus elementos. E isto, nos reporta aos arquétipos que (Pitta, 2005, p.18) define como “a representação dos schèmes. Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a ideia (Jung). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais”. O arquétipo é visto por Jung como algo que nunca pode ser esvaziado ou preenchido, ele persiste através do tempo e nos traz novas interpretações:

Nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. Trata-se de um recipiente que nunca podemos esvaziar, nem encher. Ele existe em si apenas potencialmente e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Persiste através dos milênios e sempre exige novas interpretações. Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma. (Jung, 2002, p.179)

É nesse sentido que o arquétipo “árvore” se apresenta na narrativa, a imagem da árvore que se manifesta a partir de diversos isomorfismos como em comida típica regional, um arquétipo da planta que doa seu fruto, na imagem da mãe que alimenta, sacia: “arroz com pequi” (Mello, 2014, p. 30). Também surge a partir de metamorfose, “tosca cruz de madeira para assinalar os feitos dos bandeirantes” (Mello, 2014, p. 23) imagem ligada à religiosidade e à andeira; “Em cada qual que errava o padre Aristeo batia com vara de marmelo.” (Mello, 2014, p. 26).

Nesse sentido, a imagem da natureza que é vista como objeto de açoite, que castiga o homem: “os cavalos entraram, arrombando portas e assoalhos” (Mello, 2014, p. 30). Estas imagens de portas e assoalhos estão ligadas a objetos que se abrem para a vida, entrar ou sair, ou ainda, no mesmo contexto, o assoalho, imagem de pisoteamento: “pinguela de pau roliço”, “os

pássaros pretos nos galhos folhosos.”(Mello, 2014, p. 33). Ainda, pode ser vista a imagem da casa que acolhe, do conforto, da intimidade; igualmente, pode ser lembrada a imagem da árvore que se transforma em carroça, aquela que conduz a caminhos: “Em três carroças puxadas por éguas vinha a gente do marraçal” (Mello, 2014, p. 32), e assim outros elementos vão se metamorfoseando a partir do arquétipo árvore, que põe em evidência a relação do homem com a natureza, e o modo como ele faz o manuseio dela e a transforma.

A dinâmica intratextual da narrativa em *Epopéia dos Sertões* relaciona-se com as imagens que vão se apresentando no texto, na abundância da semântica com suas metáforas, metonímias e outras figuras de linguagens e expressões, como em “o conceito de honra tinha a força de um dogma; intocável como hóstia em tabernáculo – ou como as muralhas de Roma de modo nenhum podiam ser ultrapassadas” (Mello, 2015, p. 36). Nessa ponderação, popular, na região, a honra está ligada à imagem isomórfica de “hóstia” e de “muralhas de Roma”, apesar de conceitos diferentes, apresentam uma mesma estrutura que se relaciona à imagem “força”. A relação, a imagem “hóstia” remete a uma força sagrada relacionada à hóstia como elemento do sagrado. E, desta forma, o isomorfismo força relaciona com muralhas de Roma, simbolizada pela força defensiva.

É nessa dinâmica que se pretende explorar os esquemas arquetípicos ou míticos dos elementos imaginários da história. Eles evocam as angústias sociais, políticas e econômicas da época e ajudam a compreender certos comportamentos e certas manifestações sociais presentes na obra a partir de bacias de diversificação geocultural, de acordo com as representações sígnicas.

Quanto aos esquemas arquetípicos, “Jung, na esteira da psicanálise, viu igualmente bem que todo o pensamento repousa em imagens gerais, os arquétipos, esquemas ou potencialidades funcionais que determinam inconscientemente o pensamento” (Durand, 2012, p. 30), nesse sentido, o arquétipo árvore, como símbolo, e parte, da ecologia, presente em diversas partes da narrativa, se apresenta em sua verticalidade o devir e a noção de evolução progressiva de uma localidade que se mostra em primeiro

momento metamorfoseada como “tosca cruz de madeira” imagem na lembrança de bandeirantes.

O território foi descoberto em 1722. Ali era, no começo, apenas tosca cruz de madeira para assinalar o feito dos bandeirantes e a conquista das terras. Lenda e História fundem-se nas origens. As crônicas relatam como o Anhanguera lá chegou, plantando roça e abrindo o porto velho – primeiro ponto da bandeira depois de transpor o Paraíba. Desmembrando-se da expedição, ali ficou um, com ânimo definitivo- o Catalão – para cultivar a terra. Lugar forçado de referência, ou passagem, em torno foi surgindo o arraial. (Mello, 2014, p. 23).

Essa metamorfose da imagem da árvore é estudada por Durand (2012, p. 338), em que o destino das árvores e do homem parece passar por mudanças e evolução progressiva que Prylusi utiliza para explicar a passagem do simbolismo da árvore ao do ciclo, em que a árvore se coloca ao lado dos outros símbolos vegetais. Também, a narrativa se apresenta numa topografia poética e ecologia arquetípica de um espaço crepuscular: “o passado tinha um futuro”(Ricouer, apud Ferreira Santos, 2003), numa dialética de preservação e degradação, uma preocupação dos espaços tempos de um patrimônio histórico e ambiental que se estende ao longo da obra, seja na representação das derrubadas das árvores que dão lugar ao descampado para a criação da cidade, seja no ofício de Genserico que trabalha com cortes de árvores e madeireira.

A relação do homem com a natureza pode ser percebida por meio da atitude do Anhanguera, quando “lá chegou plantando roça... ficou para cultivar a terra...” (Mello, 2014, p. 23). Também pode ser observada, pela chaminé da fábrica que “expelia fumaça cinzenta, que acabava por misturar com as nuvens” (Mello, 2014, p. 44). Outra atitude do homem se apresenta como construtor de barcos, em que desmata e corta árvores, desmedidamente, como em: “das árvores próximas do bosque fora feito o navio por um grande construtor” (Mello, 2014, p. 45). A inconsequência humana leva o homem em atitudes coletivas de desmatamento e corte de árvores, quando se organizam em forma de mutirão, “Ia haver mutirão. Queriam deixar as árvores cortadas no jeito para a derrubada” (Mello, 2014, p. 55). Assim, o homem, inconsequentemente, destrói a natureza, extraindo dela o seu sustento.

Nesse sentido, *Epopéia dos Sertões* de Wiliam Agel de Mello possui um viés de ecoficção, deixa um legado que pondera sobre a ecologia que se apresenta no romance e por meio de cenas que fazem surgir um cerrado “A paisagem: o cerrado”. O autor descreve a paisagem e registra o bioma regional.

Um horror de menino no mato a pegar frutas, trepados na ingazeira” (p.24), “Meizinha boa é erva-de-andorinha, ou flor de macela, que é de curar tenesmo” (p.40), “trabalhava com madeiras: bálsamo, canela cheirosa, chapada, gonçalo, capitão-do-mato e outras de lei. Com o lenho da gameleira fazia bateias, gamelas, colheres de pau”(p.41), “ Na frente o bacuri, com as curvas sombreando o chão” (p. 61), “Boi, pasto, serra, estrada. Estrada, capim, monte, buriti. Buriti, lagoa, horizonte, lobeira. Cerrado, cerrado, cerrado, cerrado...” (p. 82), “A serra tremia ao longe, quando ele olhava na quentura do sol”. (p. 82), “Foi, divulgou um carro de bois roncando e levantando poeira pelo estradão afora” (p.82), “Olhou a cor da terra e avistou a choupana – entre a mata, depois do sabugueiro – coberta de sapé (p.83), “o cerrado entra nos olhos, zune no ouvido, e gruda na alma” (p.83), “O agosto das paineiras. É em outubro que elas soltam as painas, tocadas pelos ventos, sementes dentro de plumas” (p. 84), “Era tempo de dar flores as aroeiras, o campo todo perfumava, periquitos azuis de bando despegaram-se da palmeira, riscando de azul o voo numa gritaria”. (Mello, 2014, p. 24-84)

Assim se visualiza o cerrado, lugar de serras, mata e clima quente, das palmeiras, aroeiras, lobeiras e gameleiras, e de carros de bois que levantam poeiras. Apresenta também a fauna do cerrado nas cenas:

Joões-de-barro mostravam o caminho do gato selvagem, ou onde no mato cascavel se achava” (p. 32), “os pássaros-pretos nos galhos folhosos” (p.33), “Aleluias e paquinhos nadavam no prato cheio de água” (p. 33), “Briga com gaviãozinho-de-cerrado, que lhe vem roubar os filhotes” (p. 39), “As garças vinham que pousavam na beira da lagoa do lado que dava o vento” (p. 44), “brincava com os olhos vendados e um pé no ar, rodava um aro, perseguia uma mariposa ou agitava os braços. O papagaio dobrava a língua” (p.44). “Adonias, caçador experimentado, depois de oito dias que tinha ido atrás de um caítitu ferido e escondido na mata lá do adobe” (p. 52), “Na beira da lagoa cantava a saracura” (p. 53), “O lobo uivava na madrugada em mato seco ou cerradão” (p. 65). (Mello, 2014, p. 32-65).

Essa descrição do cerrado apresenta uma diversificada savana, que impacta raras espécies, características da região como o gaviãozinho-de-cerrado. Além do bioma, a obra retrata os rios da região como “Rio da Lenda, rio sujo, grosso, chupador. ” (Mello, 2014, p. 24), Tocantins, Araguaia,

“no outro lado da vila o morro das Três Cruzes” (Mello, 2014, p. 25), “pelo caminho da mata tinha chegado da cidade” (Mello, 2014, p. 48), “o caçador e pescador experimentando falava da arraia (...) outras escondem-se nas areias e debaixo de folhas misturadas com lamas nas águas rasas e mornas dos rios Tocantins e Araguaia” (Mello, 2014, p. 110). Fragmentos, estes, que marcam a história e a geografia da região.

Diante do exposto, a obra de Wiliam Agel de Melo deixa um testemunho da história da natureza de uma região, de um povo, com sua cultura, seus mitos, arte. Assim, apesar da gratuidade inerente ao texto artístico, o romance revela uma inquietação em torno da ecologia e da história do homem inserido num contexto global que destrói a própria humanidade.

Por meio das imagens que dão lugar a outras imagens, que corporeificam e dialogam com as pedras, árvores, animais, plantas, madeiras, cantigas, olhares, gestos, pessoas e outras imagens presentes na obra, os mitos se apresentam na narrativa a partir de pequenas ações dos personagens, ou mesmo de memórias de lugar como em: “O sol derreteu a cera, e o corpo caiu com estrépito; como um barco a vela maldirigido se choca contra os escolhos” (Mello, 2014, p. 31), no que faz relação com o mito de Dédalo e Ícaro. Dédalo era um ateniense e pertencia à família real de Cécrops. Era um artista genial: arquiteto, escultor, inventor de incríveis mecanismos.

Outro mito que surge na narrativa através do lugar, que foi palco de uma tragédia parece sugerir uma homologia da obra Romeu e Julieta e a de Mello (2014, p. 27). “ela chamada Tisbe, morta como uma flor que cruéis mãos despedaçam” (Mello, 2014, p. 27). E ainda, por meio de nome de personagem “Quem fez o vestido foi a Dona Zefina, mulher do Agapenor” (Mello, 2014, p. 31) em que remete à Guerra de Troia, Agapenor, filho de Anceu e Lo, participou da Guerra de Tróia porque estava ligado por juramento prestado a Tíndaro, por ter sido um dos pretendentes à mão de Helena.

Diante disso, o imaginário explorado na obra *Epopeia dos Sertões* pode ser percebido a partir da constelação de imagens que despertam para a visão da topografia, e mitos que estão transfigurados dentro da história do sertão

de Goiás, do imaginário geocultural dos caminhos e dos descaminhos do cerrado goiano e sua ecologia. As imagens dão lugar a outras imagens, que corporeificam e dialogam com as pedras, árvores, animais, plantas, madeiras, cantigas, olhares, gestos, pessoas, mitos, lendas, cultura e outras histórias do SerTão goiano. A epopeia dá asas à imaginação e formam uma constelação de imagens, que escorrem pelos campos abertos do Cerrado Goiano e seu contexto no romance do autor desta *Epopeia dos Sertões*.

A Imaginação dinâmica da imagem água na narrativa *Epopeia dos Sertões*

Em sua obra Campos do Imaginário, no artigo *Psicanálise da Neve*, (Durand, 1996, p.11) ⁴ aborda o elemento *Neve* em seus estudos sobre matérias elementares. A partir daí, explora a imagem da neve em diversos contornos; neve como **passatempo** de férias; para aqueles que a neve é cotidiana, como **o sempre**; também como a **primavera** que se espera em novembro e o **verão** que se espera em janeiro; como **refluxo e regresso** quando dá à vida terrestre os quatro meses de descanso; como **mar**; também como **deserto**; que povoa **folclore**; como plástico **silêncio**; como **dureza**; como **avalanche**; e nos diz que “a neve tal como a água, o ar, o fogo e a terra, e tal como muitos obstáculos que deslumbram o espírito, parece-nos constituir uma autêntica matéria”.

Além da psicanálise da neve (Durand, 2012, p.11), nos apresenta a abordagem à imaginação dinâmica, e traz o arquétipo e a imagem como perspectivas simbólicas. Diz que os arquétipos “constituem as substantificações dos esquemas”, e já a imagem “diz respeito também a certas condições interiores da vida do espírito e da vida em geral”. Nesse sentido é que se passa a explorar a **água** numa imaginação dinâmica de Durand em *Epopeia dos Sertões* de William Agel de Mello, na perspectiva do imaginário de Gilbert (Durand, 1985, p. 222), nos seus isomorfismos, a partir das forças imaginantes de nossa mente.

⁴ - Durand, Gilbert. Campos do Imaginário. *Psicanálise da Neve*. Artigo dedicado a Gaston Bachelard, publicado pela primeira vez no *Mercure de France*, de agosto de 1996.

E nesse isomorfismo imaginante da água, Durand explora sua intenção, sua cor, influência, constituição, sua essência e sua relação com a profundidade:

A própria água, cuja intenção primeira parece ser lavar, inverte-se sob a influência das constelações noturnas da imaginação: torna-se veículo por excelência da tinta. Tal é a água profunda que Bachelard, na esteira de M. Bonaparte, estuda através das metáforas de E.Poe. Ao mesmo tempo que pede limpidez, a água espessa-se, oferece à vista todas as variedades da púrpura, como cintilações e reflexos de seda de furta-cores. É constituída por veias de cores diferentes, como um mármore; materializa-se a tal ponto que pode ser dissecada com a ponta de uma faca. E as cores que prefere são o verde e o violeta, cores de abismo, a própria essência da noite e das trevas...essa água quase orgânica à força de ser espessa, a meio caminho entre o horror e o amor que inspira, é o próprio tipo de substância de uma imaginação noturna. (Durand, 2012, p. 222)

Nesse contexto, a narrativa *Epopéia dos Sertões* apresenta a água e seus isomorfismos em diversas situações típicas de imaginação dinâmica a que se passa a explorar, partindo a princípio do trabalho de Marcos Ferreira Santos, seguidor de Durand, que em *Os Ritmos do Imaginário*, fez em uma jornada interpretativa em cidades históricas, e um diálogo com a cidade dentro de uma imaginação dinâmica, fala que:

Não é necessário “decodificar” nenhuma intriga, trama ou narrativa mítica, nem folhear grossos manuais mortuários de símbolos sem alma. É a corporeidade do fruidor que dialogará com as pedras, madeiras, pessoas, bronzes, olhares, vidros na duração de sua profundização. (Santos, 2005, p. 60)⁵

Nisso, estendeu seu olhar à praça e seu espaço tempo, à paisagem histórica que se principia nas estações de trem e rodovias. Nesse mesmo sentido, é que se constrói neste trabalho o diálogo com a ecologia na obra *Epopéia dos Sertões* sobre o elemento água e sua relação com o ser, a partir das forças imaginantes.

⁵ - SANTOS, Marcos Ferreira. O Espaço Crepuscular: Mitohermenêutica e Jornada Interpretativa em Cidades Históricas/Ritmos do imaginário/Danielle Perin Rocha Pitta, organizadora; prefácio Gilbert Durand. – Recife; Ed. Universitária da UFPE, 2005.209P.; Il Fotos.

Segundo Bachelard (1997, p. 1)⁶, as forças imaginantes de nossa mente desenvolvem-se em duas linhas, umas encontram seu impulso na novidade e outras escavam o fundo do ser. Em seu trabalho, o filósofo tenta “encontrar atrás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam”. Nesse devaneio sobre a imaginação material da imagem da água, ele explora as diversas faces da água e sua relação com o ser. Essa imagem que se constrói sobre a água sugere relação com a água em *Epopéia dos Sertões* que se apresente metamorfoseada também em múltiplas fisionomias climáticas. A narrativa inicia apresentando a água no rio, na neblina e na cachoeira:

Rio da Lenda, rio sujo, grosso, chupador. Parecia língua de tamanduá, fedia defunto em certos trechos. Foi ali que Virgilino matou o mendigo Cabeça Raspada. Tomar banho lá era perigoso. Se descuidasse, morria. Mais de um já foi puxado para o fundo das águas turvas. Virgilino devia de gostar. Rio do oblívio, o que esquece e dorme; rio de sombra vaporoso. Quem bebesse daquela água...

Diz que tem assombração, será? É de madrugada que ele aparece, quando tem neblina, atrás da cachoeira do Dourado-Quara... Aí quando vem gente, ele chama, com os olhos feiticeiros. Quem vai com ele, nunca volta. (Mello, 2014, p.24)

O Rio sujo chupador, e a frase de Heráclito sobre o rio conecta essa água suja a Virgilino, à sua profundidade, objeto de reflexão, que não mais será o mesmo depois de matar o mendigo, esta atitude de Virgílio também é um rio e uma água que não será a volta:

Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Assim, tudo é regido pela dialética, a tensão e o revezamento dos opostos. Portanto, o real é sempre fruto da mudança, ou seja, do combate entre os contrários. (Heráclito)

Sobre o rio e sua água, Bachelard (1998, p. 06) acrescenta que esse ser que volta ao rio, é um ser de vertigem que a cada minuto muda, não é mais o mesmo:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica entre o fogo e a terra. O ser votado na água é um ser em

⁶ - Bachelard, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*, /Trad. Antônio de Pádua Danesi]- São Paulo: Martins Fontes, 1997- (Coleção Tópicos), p.1-p.2.

vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que a imaginação materializante morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (Bachelard, 1998, p. 06)

Nesse rio sujo, que já não é mais o mesmo, a imaginação cria uma água no rio que está intimamente ligada com o sujo, o grosso, o chupador, e o que fede defunto, e nestas características sugere relação com o personagem Virgilino que matou o mendigo Cabeça Raspada. Essa água suja é motivo de repugnância de Bachelard (1998, p. 06) que “ assinala a repugnância espontânea pela água suja” e o “valor inconsciente atribuído à água pura”, além de estender relação como imagem psicológica que reflete o ser:

Essa água lustral tem imediatamente um valor moral: não atua por lavagem quantitativa, mas torna-se a própria substância da pureza, algumas gotas de água chegam para purificar um mundo inteiro: para Bachelard é a aspersão que é a primitiva operação purificadora, a grande e arquetípica imagem psicológica de que a lavagem não passa da grosseira e exotérica duplicação (Durand, 2012, p. 172).

Essa água como um espelho parece refletir o personagem no rio, e ao mesmo tempo, o rio no personagem que se aproxima pelo *defunto*, na analogia do rio feder defunto e o personagem fazer defunto. Enquanto espelho, a água é capaz de mostrar sua profundidade que se estende ao personagem, que retira a vida e mostra sua maldade. Essa imagem de água malvada, também pode ser sentida na representação da água enquanto neblina, que seu uso é associado a momentos de muita tensão e de muita fragilidade, como neblina no asfalto que atrapalha a direção e pode conduzir à morte, ou como em filmes que sugere presságio frente aos horizontes que se apagam e denunciam um terror.

E é essa imagem que surge quando a narrativa mostra a associação do medo à assombração marcada pela presença do tempo “madrugadinha”: “Diz que tem assombração, será? É de madrugada que ele aparece, quando tem neblina, atrás da cachoeira”. Esse horário é o entre lugar do dormir e do acordar, do bem e do mal quando a maioria dos seres da terra estão repousando e outra parte no ofício do mal, espalhando terror.

Como se não bastasse o terror ao rio e à neblina, surge a imagem da água do rio que salta das pedras, da “Cachoeira do Dourado-Quara”, uma cachoeira com nome de peixe de água doce. Peixe Dourado - de escamas douradas e brilhantes, de instinto caçador e canibalístico, que persegue acirradamente sua presa, com estratégia de emboscada. Nessa relação com o peixe dourado a água se apresenta em queda, uma água que joga pedra. A queda faz parte dos três grandes gestos da reflexologia estudada por Durand (2012, p. 54) ligada à ideia da descida digestiva:

O segundo gesto, ligado à descida digestiva implica as matérias de profundidade: a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento.

Assim como a água em sua queda, jogam pedras, capaz de gerar o terror, água que não cai sozinha, traz junto de si a companhia de pedras. O mesmo acontece com a água choca (Mello, 2014, p. 24). A água choca é água parada por muitos dias, condensada, que exala forte odor. É água suja que mantém relação com a narrativa que a antecede: “voltando do bosque aonde tinha ido fazer penitência, ouviu umas vozes que o mandavam seguir pelo atalho de água choca” (Mello, 2014, p. 24). Nessa penitência existe a expiação de pecados, o que associa à coisa suja, como o fato da água que lava um corpo de seus pecados e fica suja, transformando o outro em um novo ser, como aquele que nasceu de novo e muda o curso da vida, em intenções purificadoras, o que Durand (2012, p. 172) chama de “limpidez da água lustral” em água limpa:

Não é enquanto substância – contrariamente à interpretação elementar de Bachelard – mas enquanto limpidez antitética que certas águas desempenham um papel purificador. Porque o elemento água é em si mesmo ambivalente, ambivalência que Bachelard reconhece de boa-fé ao denunciar o maniqueísmo da água. (Durand, 2012, p. 172)

Nesse sentido, Rolando muda o curso de sua vida com a presença da água no mar, com suas ondas, presença que trazia felicidade:

Rolando (6) por essa época estudante na Capital, em fase de colar grau universitário, de visita à sua cidade, acompanhando a procissão. Foi que de repente viu, desviando por acaso o olhar – gente em cima de gente, mistura de povo – os pezinhos mais pezinhos que ele tinha visto e ouvido. Olhou para cima, respirou o Céu. Era a felicidade? Os grandes olhos grandes verdes – ela. Coração tremeu, cara suou. Ninguém na multidão, ela só. Auda ela se chamava. A presença dela era o **mar**...Dava gosto de vê-la em toda formosura, só alma e luz, com pingüinhos de **chuva** no cabelo. (Mello, 2014, p. 27).

Essa água, que mudou o curso da vida de Rolando, e que nasceu em seu coração e trouxe felicidade, também se assemelha a purpurinas jogadas ao cabelo que brilha, como uma luz que irradia magnitude, e reflete o sentimento de Rolando quando conheceu Auda, fisgado e preso pela formosura da água- mar. A água enquanto mar, vista como prisão, também se manifesta em outro episódio da narrativa como a água que é prisão e prisão que maltrata: “Por terra e por mar, em vão tentou escapar da prisão que o maltratava. ” E ainda a água, que maltrata também é um peso sobre os ombros “(...) ao filho disse: ...se voas além de seu limite, o sol derreterá as tuas asas; e se voas aquém, a umidade do mar as tornará muito pesadas para teus ombros” (Mello, 2014, p.29). Nesse isomorfismo da água enquanto prisão, peso, ela também é dor.

No isomorfismo de dor, a água está presente em forma de tristeza a partir de lágrimas, no fragmento “Aurora tomou por esposo um príncipe convertido em cigarra, por isso cada vez que ouvia seu canto, derramava tristes lágrimas”, a água em forma de tristeza também é vertical, pois entra na profundidade do ser amado e arranca-lhe lágrimas como condensação de dor. Essa condensação também pode ser vista na água, enquanto imagem de fertilidade presente no orvalho. “...espalha o orvalho e faz brotar flores” (Mello, 2014, p. 35). Neste trecho, o orvalho também é água, aquela que passou a noite em claro fertilizando a terra.

Outra relação da água com a terra está presente numa relação familiar no trecho “O Oceano, (22) filho do Céu e da Terra, pai dos rios” ao mesmo tempo que a água é vista como filho, também é pai. Água rizomática, que faz conexão com todos os seres vivos como um pai em sua horizontalidade, que oferece aos filhos da terra o sustento de sua família, oferece a água, o sal,

o alimento e o trabalho. Um corpo de água contínua, cheio de vida, num eterno retorno.

O eterno retorno também é imaginado no episódio do peixe que come lodo e retorna ao mar: “Por acaso descobriu que os peixes que comiam aquele lodo verde da praia voltavam ao mar com extraordinário vigor” (Mello, 2014, p. 36). Esse retorno também está na imagem da água alegre que trabalha no monjolo “O monjolo descascava arroz”. Essa água que trabalha, também batiza “o primeiro dos sete sacramentos, que apaga o pecado original, e que consiste em derramar água pela cabeça do neófito” (Mello, 2014, p. 37) e faz aliança com o divino, momento solene de benção e calmaria de uma bela água sem pecado.

Essa calmaria que tem na água parada que Bachelard (1998) a classifica como sem pecado, também pode ser vista na narrativa da lagoa “Na beira da lagoa cantava a saracura – “Três potes, três potes, três potes” – anunciando que ia chover. O baguari, como a cegonha andava devagar com as pernas altas.” (Mello, 2014, p. 51). Essa água que mostra evidência de uma fenomenologia do simples e do puro:

A alma repugnam os acidentes. Ela é uma substância suave, substância lisa que quer gozar suavemente, lentamente, de seu próprio ser liso. Viveremos mais seguramente em alma aprofundando o devaneio, amando o devaneio, o devaneio das águas sobretudo, no grande repouso das águas dormentes. Ó bela água sem pecado, que renova as purezas da alma no devaneio idealizador! Diante desse mundo simplificado por uma água em repouso, a tomada de consciência de uma alma sonhadora é simples. A fenomenologia do simples e puro devaneio abre-nos uma via que conduz a um psiquismo sem acidentes, na direção do psiquismo do nosso repouso. (Bachelard, 1996, p. 66)

O repouso da água na lagoa traz um contexto de uma água em um instante alegre a partir de seu estado de estar parada, e, por conseguinte, pela música dos animais que monta este cenário de alegria. Ao mesmo que a água está parada parece sugerir uma prenúncia de agitação a partir da presença da música da saracura que anunciava a chuva. Quando a água da chuva cair, com certeza muda a situação da água da lagoa, relação de uma conexão com o psiquismo de um homem, como no trecho seguinte que põe a

narrar “Cação veio assustado do poço: e era uma sucuri de 5 metros, com a cabeça de fora”(Mello,2014, p.53)

O devaneio diante das águas dormentes dá-nos essa experiência de uma consistência psíquica permanente que é o bem da alma. Recebemos aqui o ensinamento de uma calma natural e uma solicitação para tomar consciência da calma de nossa própria natureza, da calma substancial da nossa alma. A alma, princípio do nosso repouso, é a natureza em nós que basta a si mesma, é o feminino tranqüilo. A alma, princípio dos nossos devaneios profundos, é realmente, em nós, o ser da nossa água dormente. (Bachelard, 1996, p. 66)

Essa água, que abordamos, elemento de tão importante devaneio, essencial para a vida da maior parte dos seres humanos, é objeto de devaneio na obra *Epopeia dos Sertões* e tem reflexo na profundidade do ser. Por diversas vezes ela é mencionada em cenas que remetem estrita relação com os personagens da narrativa.

Nessa abordagem a água é uma imagem que move a criação do romance em devaneio, assume características diversas em suas metamorfoses, se apresenta em repouso conectada com sua interioridade, como rio sujo que se estende à mudança do ser no personagem Virgilino, também como água de batismo e de proteção ao neófito, água de amor em forma de purpurinas no cabelo, água de motivo a um novo curso na vida, e água que dá à ecologia um diálogo com o homem e a natureza através da imaginação dinâmica em *Epopeia dos Sertões* de William Agel de Mello.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de M^a Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A Poética do Devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. Martins Fontes. São Paulo I 1996

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. JUNG, Carl. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. (Trad. de M^a Luíza APPY E DORA MARIANA R. F. da Silva). 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Saturação*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010. 120.

_____. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996

Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos)

MELLO, William Agel de. *Obras Completas, Ars*, Brasília, 2002.

_____. *Epopeia dos Sertões, Kelps*. Goiânia. 2012.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

A POESIA RELIGIOSA DE JORGE DE LIMA E MURILO MENDES E O IMAGINÁRIO

Késia Brasil Pereira Nacif ^{1 *}

Maria de Fátima Gonçalves Lima ^{2 *}

RESUMO: A proposta do trabalho é apresentar o estudo de uma investigação científica sobre a poesia religiosa de Jorge de Lima, considerando a interface da poética do imaginário. Temos como corpus a teoria de Gilbert Durand. Nesse sentido, a pesquisa tem como pressupostos teóricos a teoria crítica sobre o conceito de imaginário, aspectos estéticos, imagéticos, míticos e místicos dos poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia religiosa; Imaginário; Mitopoético.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to present the study of a scientific research on the religious poetry of Jorge de Lima, considering the interface of the poetics of the imaginary I have as a corpus Gilbert Durand 's theory. In this sense, the research has as theoretical presuppositions the critical theory about the concept of imaginary, aesthetic, imagery, mythical and mystical aspects of the poems.

KEYWORDS: Religious poetry; Imaginary; Mitopoético.

O imaginário, segundo Gilberto Durand, nos convida a um mergulho nas raízes, na essência do “espírito” e do conhecimento do ser como objeto de investigação. Também é uma imersão nos fenômenos e sentidos da vida, perante a relação do homem com o cosmo e a natureza.

[...] toda descida dentro de si é ao mesmo tempo assunção para a realidade exterior... Quer de uma maneira explicita como nesta explicação ‘em que o isomorfismo da imagem da descida e da profundidade é admiravelmente sentido pelo poeta’...coisa singular, é dentro de si mesmo que se deve olhar o exterior. O profundo espelho sombrio está no fundo do homem. Aí o claro-escuro terrível...é mais que a imagem, é o simulacro, e no simulacro há qualquer coisa de espectro. Ao debruçarmo-nos para esse poço...descobriremos a uma distância de abismo, num círculo estreito, o mundo imenso. (Durand, 2010, p. 29)

^{1*} Mestranda em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás/ PUC Goiás.

^{2*}Orientadora /Pontifícia Universidade Católica de Goiás/ PUC Goiás.

Nesse sentido, se estende o olhar para as raízes dos fenômenos da essência da vida humana. Para Durand as imagens e o mítico são simbologias pensadas do *homo sapiens*. Bachelard, por sua vez, nos apresenta uma análise efêmera da experiência humana utilizando elementos da natureza como: *ar, fogo, água e terra* como construtores da fenomenologia da imagem e suas simbologias e místicas.

O fogo faz conexão com a imagem do sol, pela temperatura, pela cor, e também faz ligação simbólica com o Cristo pelo sentido de iluminação, entendimento que Durand mostra essa relação:

Na tradição medieval, Cristo é constantemente comparado ao sol, é chamado *sol salutis*, *sol inuictus*, ou então, numa nítida alusão a José, *sol occasum nesciens* e, segundo S. Eusébio de Alexandria, os cristãos até o século V adoravam o sol nascente". O sol ascendente é, de resto, muitas vezes comparado a um pássaro. No Egito, o deus Atum chama-se "a grande Fênix que vive em Heliópolis" e vangloria-se de ter "ele próprio cingido a cabeça com a coroa de plumas". Rã, o grande deus solar, tem cabeça de gavião, enquanto para os hindus o sol é uma águia, e algumas vezes um cisne". O masdeísmo assimila o sol a um galo que anuncia o nascer do dia e os nossos campanários cristãos têm ainda este pássaro que simboliza a vigilância da alma à espera ela vinda do Espírito, o nascimento da Grande Aurora ". (Durand, 2010, p. 150)

As relações existentes entre homem e universo são tecidas sob a perspectiva analítica do "eu", o mundo e os elementos naturais em suas diversas fontes e analogias. Também esse eu é uma noção de todo um presente, passado e futuro, nesse sentido (Durand, 2010, p. 42) que até os gestos podem representar memórias passadas, "Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama a sua matéria e procura o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer, abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado". Assim sendo, estas simbologias corroboram para esta construção do ser enquanto homem, matéria e espírito.

Pode-se mesmo encontrar um esboço de classificar 10 elementos no tecnólogo: a primeira categoria é de fato a da terra, material das percussões, lugar dos gestos como "partir, contar, modelar"; a segunda é a do fogo, que suscita os gestos de aquecer, cozer, fundir, secar, deformar; a terceira nos é dada pela água com as técnicas de diluição, da fundição, da lavagem, etc. (Durand, 2010, p. 53).

Observando a poesia religiosa de Jorge de Lima, sob a perspectiva da teoria de Durand, em seus veios poéticos marcados pela musicalidade e percepções críticas e religiosas o imaginário se destaca. No geral, a poesia religiosa de Jorge de Lima se organiza numa construção poética assinalada por simbologias, narrativas místicas, a busca de uma transcendência antropológica do imaginário entre o “eu e o mundo”. Nesta procura incessante da transcendência, Jorge de Lima nos aponta uma mística poética vigorosa de signos e significados religiosos. Nesse sentido, sua obra é constituída por um conjunto poético de textos voltados para a experiência imaginativa, e o pensamento que valoriza o lado místico e religioso da vida. O “Poema do Cristão” exemplifica esta poesia religiosa:

Poema do Cristão

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.
Os milênios passados e os futuros
não me aturdem porque nasço e nascerei,
porque sou uno com todas as criaturas,
com todos os seres, com todas as coisas,
que eu decomponho e absorvo com os sentidos,
e compreendo com a inteligência
transfigurada em Cristo.
Tenho os movimentos alargados.
Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;
sou velhíssimo e apenas nasci ontem,
estou molhado dos limos primitivos,
e ao mesmo tempo ressoo as trombetas finais,
compreendo todas as línguas, todos os gestos, todos os signos,
tenho glóbulos de sangue das raças mais opostas.

(...)

E, sendo a loucura de Deus, sou a razão das coisas, a ordem e a medida;
sou a balança, a criação, a obediência;
sou o arrependimento, sou a humildade;
sou o autor da paixão e morte de Jesus;
sou a culpa de tudo.

Nada sou.

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!

(Lima, 2000, p. 130.)

A viagem imagética do poema de Jorge de Lima nos convida a ir até o seio poético da palavra, “Cristão”, vem a palavra grega Χριστός (Khristós) que significa “Ungido”. Por isso os seguidores de Jesus são chamados de cristãos porque acreditam que Jesus é o Cristo, ou Messias, sobre quem falam as profecias da Tanakh (que os cristãos conhecem como Antigo Testamento). Portanto, cristão está ligado à salvação, fé. O homem é uma submersão na divindade do ser como essência do criador. Cristão é Cristo grande dentro de nós, é a chama acesa da crença, é força transcendente envolvida de luz e paz.

Na essência do poema, percebemos elementos como “o sangue”, “olhos”, “visão” e “contemplação”, mesmo de forma poética e religiosa inferimos marcações como “sangue”, elemento como o rio que corre nos veios e um percurso a seguir dentro das artérias, mas com uma fluidez bombeando vida.

Em:

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.

O sangue de Cristo Jorrou em meus olhos, nos convida a uma reflexão sobre o “eu” enquanto pecado. Vestir-se desta prece e buscar elementos significativos entre o sangue, e a eucaristia é encontrar consolo e abrigo neste ato simbólico e significativo. A eucaristia é a comunhão entre os homens e o sacramento e é este o ponto de conexão do alto da comunhão do homem com Deus. *A minha visão é universal*, faz inferência que não há preconceitos perante o Cristo vivo, como corpo e sangue. *E tem dimensões que ninguém sabe* porque a experiência vivenciada por cada “ser” é única, tal modo que a análise profunda de cada homem se dá pela sua cultura, fé, religiosidade, proximidade para com Cristo. Nisso, Durand nos coloca que sangue de Cristo constelam com água, vejamos:

Adam de Saint-Victor chama à cruz de Cristo "escada dos pecadores", ou "divina escada", e S. Sernardo lê através das linhas do *Cântico dos cânticos* uma técnica da elevação". Tradição reforçada entre os cristãos pela literatura verticalidade espiritual à vulgaridade carnal ou queda". Enfim, também a poesia herda esse "complexo de Jacó". Baudouin" nota que esse tema em Hugo está em ligação direta com o *superego* e se agrupa numa notável constelação com o simbolismo da água, do imperador e do que o psicanalista chama o "complexo espetacular". *Les burgraves* mostram uma característica escada de Jacó que se deve aproximar do escalonamento de *Ce que dit la bouche*

d'ombre, símbolos do valor moral que é encimado por Deus. (Durand, 2010, p. 53).

Esta transcendência interior é pessoal e é recheada de poesia, cor, sabor, mergulho no leito mais profundo do rio. É como sangue que percorre as veias e encontra estruturas internas, nutrientes e elementos únicos a serem explorados na sua essência. Em:

Os milênios passados e os futuros
não me aturdem porque nasço e nascerei,
porque sou uno com todas as criaturas,
com todos os seres, com todas as coisas,
que eu decompouho e absorvo com os sentidos,
e compreendo com a inteligência
transfigurada em Cristo.

Os milênios passados e os futuros não me aturdem(...) este perturbar interno da alma é o símbolo de comunicação entre o passado e o agora, porque os tempos possuem a capacidade de se refazer a todo instante. Como a água do rio que nasce em cada fonte e carrega em si elementos que vão surgindo ao longo da vida. O rio continua lá, como a busca interior religiosa apresentada no poema de Jorge de Lima nos mostram marcações de que o homem busca a sua fé e se alimenta dela.

Este religar é símbolo de comunicação e união é a travessia do homem com Deus. No poema de Jorge de Lima nota-se que a linguagem em movimento transcende ao tempo. É convidativa a travessia e os elementos nos aproximam de Deus.

Tenho os movimentos alargados.
Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;

sou velhíssimo e apenas nasci ontem,
estou molhado dos limos primitivos,
e ao mesmo tempo ressoo as trombetas finais,
compreendo todas as línguas, todos os gestos, todos os signos,
tenho glóbulos de sangue das raças mais opostas.

Os elementos alargados nos remontam a ideia de raízes profundas, um ser que viveu e vive experiências marcadas pela cronologia do tempo e espaço, o homem e a natureza, o ser e a divindade, a loucura e a razão. Estar molhados dos limos primitivos é a prece do homem com as impurezas da vida terrena. É o clamor pela libertação. É a súplica em forma de poesia, o grito de esperança e luz.

E, sendo a loucura de Deus, sou a razão das coisas, a ordem e a medida;
sou a balança, a criação, a obediência;
sou o arrependimento, sou a humildade;
sou o autor da paixão e morte de Jesus;
sou a culpa de tudo.

Nada sou.

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!

Jorge de Lima propõe também a reflexão sobre a importância do sangue na vida do homem. “ Sangue” um líquido que flui e traz vitalidade para todo corpo. Une coração e órgãos, nele encontramos o plasma, função vital para a estrutura do corpo e em sua maioria este plasma sanguíneo é composta por água. Os glóbulos com suas funções distintas carregam em seu núcleo sua importância. Assim também é o rio que como o sangue flui e nos apresentam elementos vitais para a vida, oferece para a natureza sua importância, o rio transporta e limpa as impurezas assim como o sangue, o rio encontra o seu leito, assim como o sangue de Cristo nos purifica. O rio encontra o seu leito e o sangue de Cristo encontra a alma que necessita desse religar da vida com o cosmo.

A prece e o sincretismo religioso apresentado no corpo do poema é a liberdade de escolha e expressão do leitor. No poema de Jorge de Lima percebemos o delinear do homem e o ser em processo de transformação. O homem se curva diante da miséria humana e nos convida a uma busca e reflexão para o religar

Em contraponto a esta análise poética de Jorge de Lima, o sangue de Cristo é construtor de toda uma narrativa religiosa e provoca ondulações cósmicas na escrita e métrica do poema. As ondulações, linhas e versos do poema parecem conversar com a obra de Antônio Poteiro³: O profeta do Barro e das cores.



Figura 1(Cristo, flor, Antônio Poteiro, 1999)

Numa perspectiva comparativista entre o poema de Jorge de Lima em análise, a tela CRISTO, FLOR, do artista plástico goiano Poteiro, pode ser afirmado que no Poema Cristão, observamos que o Cristo interior é “Transcendente”, há uma sugestão de imagem de acender de chamas religando o homem ao seu ser interno. No obra do profeta do barro o Cristo florido, propõe um mergulho no homem que busca em sua essência o

³Antônio Batista de Sousa, mais conhecido como Antônio Poteiro, foi um escultor português, nascido em 10 outubro de 1925, província do Minho, aldeia de Santa Cristina da Pousa (BRAGA) província do Minho, situada ao Norte de Portugal. Ceramista e pintor que foi para o Brasil com um ano de idade. É considerado um dos mestres da pintura primitiva brasileira. Morreu em Goiânia, em 2010.

sentido da vida, diante de suas construções e reconstruções. As cores, texturas e elementos da natureza nos religam a Deus.

O trajeto antropológico na poesia cavalga em um solo religioso, no qual o clamor pelo humano, a libertação religiosa e a liberdade de expressão marcam a poética de Jorge de Lima. O lirismo cristão expõe o tempo, a fé e o sobrenatural. O poeta Jorge de Lima busca a transcendência e a superação das contradições do mundo moderno. É a partir da representação artística que ele reordena o espaço místico e a esperança futura e religiosa.

O poeta Jorge de Lima busca a transcendência e a superação das contradições do mundo moderno. É a partir da representação artística que ele reordena o espaço místico, a esperança futura e religiosa. É a busca do ser interno, a voz do silêncio que nos convida a mergulhar dentro de nós mesmos. É como vida simples, mergulho no ser, pé na terra, chão batido, olhar marejado, gemido da alma, desarmados, leveza, textura da vida, fragmento do ser. Um reviver constante, pois a poesia religiosa nos realimenta com sua arte, fé, esperança e nos impulsiona a reacender a chama do religar. O tempo como cronologia da fé, pois nos cura, liberta, nos realimenta num plano verticalmente e horizontalmente. O tempo, um elemento tão significativo, é bula de si mesmo, pois nos conduz a procura de nós mesmos enquanto seres em construção.

O Cristo, flor de Antônio Poteiro, o profeta do barro, nos presenteia com uma análise profunda, pois a obra de arte e a poesia religiosa fazem conexões intersemióticas, pois seus signos verbais falam por si só. É encanto, raiz, linguagem, sertão de Goiás e da União dos Palmares, veredas da fé, o corpo banhado em luz diante da alma cansada. Encontros e desencontros se deparam com vidas calcadas e perdidas, suas cicatrizes abauladas, raízes profundas, dores do tempo, teia de cumplicidade. E é neste encontro da arte, poesia e religiosidade que nossa análise é tecida. Nesta obra o profeta do barro juntamente com o enredo poético e religioso de Jorge de Lima nos instiga a buscar pela paz religiosa e sua reconstrução do ser.

Poesia e religiosidade em Murilo Mendes

As linguagens – poética e religiosa – operam metáforas, como instrumento de mensagens transcendentais, visíveis no poema “O utopista” de Murilo Mendes:

O utopista
Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
Que não há sorrisos nas crianças
Nem amor nas mulheres
que só de pão vive o homem
que não há um outro no mundo.
(Mendes, 1994, p. 50)

Em “O utopista” o eu-lírico “acredita que o chão é duro”. Nesse sentido, existe uma marca de rigidez de pensamento, uma negação do mundo material, um negativismo, uma desesperança, mesmo na presença de pensamentos religiosos. No entanto a ideia é transmitir um raciocínio crítico, que aciona a consciência social: “Que todos os homens estão presos”.

A poesia de Murilo Mendes reconstrói uma análise histórica. Quebra qualquer rigidez do tempo; “Que só de pão vive o homem que não há um outro no mundo”. A realidade social sofre com a falta de amor, de poesia, de liberdade e de uma busca interior. A poesia é capaz de libertar e curar. Por meio dos escritos de Murilo Mendes observamos um sopro de esperança e luz e uma viagem à transcendência religiosa. Para os incrédulos não há um Deus, pois tudo não passa de utopia. Não há libertação e sim aprisionamento. Nas escrituras de Murilo Mendes existem semelhanças no uso da linguagem na poesia e na religião pois ambas empregam as metáforas como instrumento de uma mensagem ou de realidade transcendente.

Murilo Mendes em seu poema “O utopista”, a palavra “utopia” concebe exatamente os materialistas, para quem “o chão é duro”, como os verdadeiros utopistas. Com efeito, para muitos marxistas, o mundo em que vivemos é irremediável. Para eles, os homens estão presos a suas classes sociais, a poesia e a arte são produtos ideológicos, logo limitados, toda felicidade que esse mundo aparenta é ilusória, a única coisa que conta neste

são as condições materiais de vida (o “pão”), e “não há um outro no mundo”. O estudo corrobora para análise crítica de todo contexto histórico, social, religioso, interativo e imaginário que a poesia nos proporciona.

No poema “Tentações paralelas”, pode se observar uma aproximação entre a beleza e a morte, como eixos centrais do poema:

TENTAÇÕES PARALELAS

O espírito me transporta a um lugar muito alto,
me mostra teu corpo decotado.
Matar aquele homem,
caminhar na extensão morena do teu corpo!
Os anjos me transportam ao lugar mais alto do mundo
e me mostram só tua cabeça decotada
pensando em mim.
(Mendes, (1994 p. 121)

A disposição das palavras no poema, nos remete ao imaginário místico, onde “O espírito me transporta a um lugar muito alto”. O espírito representa a revelação de um imaginário. Em: “me mostra teu corpo decotado” nota-se a rítmica poética, no corpo feminino ao mostrar uma marca carnal: “Matar aquele homem, caminhar na extensão morena do teu corpo!” Uma ideia de começo e fim do desejo. Um arrebatamento e salvação, uma textura religiosa apocalíptica entre fim, recomeço e libertação.

A poesia religiosa de Jorge de Lima e de Murilo Mendes – Imaginário Mitopoético nos propõe um mergulho dentro de nós mesmos. A busca pela essência do ser transcende a vida. Resgata a religiosidade e o nascer da fênix como símbolo de luta e reconstrução de um período de dor e busca para descoberta do significado das palavras, do poema, do mítico e da compreensão do imaginário. Por meio desta pesquisa tivemos a oportunidade de mergulhar no campo de signos e significados mitológicos, revisitar a historicidade, os veios poéticos e dar luz à poesia.

A arte perpassou por inusitadas transições poéticas. A modernidade por sua vez, nos apresenta uma crítica literária tendo em seu bojo a arte diversificada, com estilos variados. Em tela nos debruçamos a análise nas obras de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. Dentro desta perspectiva e análise, as poesias de Jorge de Lima abordam a convivência entre a tradição,

o novo, o sublime, o regional e o universal embainhado na religiosidade em seu leito barroco e transcendente.

Deleitando o olhar nas obras de Jorge de Lima e Murilo Mendes um panorama da poesia brasileira modernista observamos em seus veios poéticos um mergulho profundo e sintomático em simbologias, analogias, oralidades, musicalidades, percepções críticas e religiosas. Como em “[...] Os meninos tiram sururu com gosto. Ao meio-dia o sol tine. A água está morna e suja. Ali pertinho já é a lama do sururu. Que gosto pisar na lama! É diferente de pisar nas praias, na neve, na grama. Os pés dos meninos têm sensibilidades inéditas. A lama abarca o pé, entre os dedos, mais [grossa do que baba de boi, gruda-se na pele, dá uma coceira boa nas frieiras. Os meninos entram mais. A lama sobe. É uma carícia peganhenta pelo corpo. As mãos descem na lama. As canoas afundam de sururu. O sol está tinindo, mas ninguém sente calor. Tudo é bom. A miséria é boa. A lama é amorosa. Parece que a vida é uma feitiçaria de sonho de maleita[...]]”. (Lima, 2008, p. 288)

Neste recorte *poemas negros* de Jorge de Lima é interessante observar o jogo de palavras e análise crítica entre o moderno e o atrasado, entre dois mundos paralelos mas cheios de si e significados. Uma análise fecunda entre miséria e brincadeira. A alegria daquelas crianças, do pisar na lama em contraste com o pisar na neve, e como entremundos a definição de “felicidade”. Com uma visão altamente analítica e profunda da realidade, Jorge de Lima nos revela uma linguagem poética e nos instiga a análise da criação restauradora de uma linguagem corrompida de toda simbologia pura.

[...]“Amanhã é domingo, pede cachimbo. O galo monteiro pisou na areia. A areia é fina deu no sino. O sino é de prata deu na mata. A mata é valente deu no tenente. O tenente é mofino deu no menino. O menino é carolho furou teu olho.” [...]

Para Jorge de Lima a historiografia literária e o olhar reflexivo sobre a cultura brasileira, redesenha na poesia elementos de formação cultural, busca a simplicidade e ao mesmo tempo uma veia onde a musicalidade entre o real e o imaginário se faz presente em suas obras da transformação da experiência mística. O poeta busca a transcendência e por meio do poema

tenta superar as contradições do mundo moderno. É a partir da representação artística que ele tenta reordenar o mundo e passar sua mensagem de esperança futura.

A partir do exposto podemos perceber que a arte está presente nas escrituras de Jorge de Lima e Murilo Mendes. A arte poética, desde as concepções aristotélicas até as tendências midiáticas do contemporâneo, contempla uma grande diversidade de linguagens e procedimentos que constituem as dimensões estéticas e sógnicas envolvidas em sua produção e na construção dos horizontes textuais de sentido. Dentro desta linha de construção e poesia.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. (Trad. de Antônio de P. Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. (Tradução de M^a Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. JUNG, Carl. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. (Trad. de M^a Luíza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva). 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LIMA, J. de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar; Brasília: INL, 2000. v.1.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

Moisés, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. V. 5. São Paulo: Cultrix, 1996.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

A VOZ DA POESIA DE CORA CORALINA

Martha Bonach Gomes¹

RESUMO: A voz poética pinta quadros na memória e encaminha quem lê a pensar e se inquietar com a obra escolhida. Amparo-me nesta premissa para propor, neste estudo, uma investigação sobre a performance da obra de Ana Lins dos Guimarães Bretas (Cora Coralina), filtrada no olhar de hoje desde sua produção, até suas particularidades e suas complexidades no campo da poesia que enriquece a literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, Cora Coralina, memória, história, Goiás.

ABSTRAT: The poetic voice paints pictures in memory and forwards those who read to think and worry about the chosen work. I am based on this premise to propose, in this study, an investigation into the performance of the work of Ana Lins dos Guimarães Bretas (Cora Coralina), filtered in the look of today from its production, to its particularities and its complexities in the field of poetry that enriches the Brazilian literature.

KEYWORDS: Performance, Cora Coralina, memory, history, Goiás.

Introdução

A escritura poética, hodiernamente, tem sido determinada a partir da força de significação, produção emergente de estudos advindos de áreas que produzem na percepção uma explosão de desafios. A pertinência em conhecer e sistematizar as peculiaridades da trajetória poética de Cora Coralina, instiga-nos a produzir esse artigo. A partir de sua escritura poética se pinta quadros na memória e parte do imaginário, para recriar o que é representado pelo signo. A poetisa traça o encantamento entre o eu poético e a obra.

A poética em movimento de Cora Coralina, transitou quase meio século de vida, escreveu, declamou, militou a favor do imaginário, dispôs-se a fornecer pistas ou abrir portas para uma espécie de paradigma (de

¹ Mestranda em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás/ PUC Goiás.

estilo, de produção, de localismo cultural, etc.). Necessita, pois, uma crítica histórica de (re)construção descritiva da obra, através de uma análise, mesmo que aconteça pelo caminho de pedras, interferências externas, é latente e resiste à morte.

Nota-se a possibilidade de associar áreas de conhecimento, a um período histórico social à condição humana e gerar uma viagem pelas épocas que circulam por espaços diferentes, o convívio cultural voltado para o regionalismo que perpassa por pensamento de homologia do que vem a ser linguagem poética. Remete a intensa relação do eu poético e sua obra em um lugar histórico e ideologicamente marcado, traçando paralelos entre fatos que focalizam memória de vida construída por um conjunto de diferentes vozes. Nesse sentido, o artigo se propõe a realizar um estudo sobre a escritura e texto poético de Cora Coralina. Bem como, a apresentar um olhar mais detalhado representado pela memória, da contista goiana ligada ao modernismo, que abrange sua singularidade, alegoria, particularidade e complexidade no campo da poesia que enriquece a literatura brasileira.

Uma voz em movimento: algumas aproximações

Entende-se moderno, como lugar da consciência, da tradição, da ruptura, da reflexividade, tem sido determinado a partir de estudos advindos de áreas do conhecimento como a psicologia, a história, a filosofia que influenciam e alimentam diversos estudos de cunho antropológico, sociológico e histórico. No ambiente crítico literário, temos forças expressivas das obras, dos vários artistas advindos do meio acadêmico que designa a (re) leitura da obra a partir dos signos. A estes aspectos, somam-se os saberes, a percepção, a fim de desenvolver o processo de comunicação humana diante da obra e da percepção do leitor.

Para desenvolver tal análise crítica, requer uma característica interpretativa, peculiar, imbuída de extremo dogmatismo, ondas sonoras, carisma, arte, criatividade, imaginário e outros tantos aspectos que, por vezes, são necessários para um fundamento que permeia a lírica da obra poética de Cora Coralina. Em sua época de gênese, a história social da

poética em movimento, obteve horizontes e a partir da pesquisa de investigação nasce novo olhar. Neste sentido, toma-se possível apresentar como temática dissertativa, a expressividade da lírica de Cora Coralina, uma vez que o fazer poético vai se construindo, em sua forma, performance e fluidez. Uma obra de arte que participa duplamente da história social, centralizando o valor artístico do texto lírico, no intuito de explorar os traços poetizados.

As descrições históricas, humanas e das belezas naturais da terra, por referendar a importância e determinação em muitas destas trajetórias, tendo em vista uma produção acadêmica que abarque tal temática, com a carga poética marcada por uma força vinda do coração do Brasil. Nesse sentido, cabe destacar algumas reflexões na liberdade de movimento, expressão e identidade cultural como construção no poema de Cora, no período da modernidade e dotá-los de sentido e significado, expressando as referências sócio-político-culturais inerentes a um dado momento. Baseado nesse estudo, analisaremos a totalidade do conjunto da escritura e imagem, que a obra se propõe em poeticidade, em elementos que constituem o povo, a cultura, a história, a cidade e a natureza, tendo como análise o poema (Minha Cidade), *Poemas dos Becos e Estórias mais*, 1965.

Goiás, minha cidade...
Eu sou aquela amorosa
De tuas ruas estreitas, curtas
Indecisas,
Entrando,
Saindo
Uma das outras.
Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa.
Eu sou aninha.
(Cora Coralina, 1965, p.?)

Não se pode esquecer que a identidade, bem como a diferença, é uma relação social. Palavras como diferença, identidade e multiculturalidade fazem parte do contexto social e é nessa atmosfera existencial do eu lírico, com seu estilo inconfundível e pessoal, que a poetisa Cora, contadora de histórias e coisas de sua terra, faz referências de temporalidade na apaixonante

descrição que se desnuda a um descortinamento do cotidiano da então, Vila Boa de Goiás no poema (Minha Cidade). Faz uma travessia literária, se manifesta em sua linguagem forte lírica, a reminiscência das ruas, do amor pela cidade. Nessa obra, bem como o registro teórico do imaginário e um estranhamento poético que não perpassa pelas vias normais, mas pelo simbólico da era moderna.

Encontra-se ainda o caráter de “naturalidade” utilizado pelo discurso na defesa da comunidade e suas tradições, nessa comunidade a homogeneidade precisa ser construída, mas estarão sempre sujeitos a discussão e reflexão. Curtas, indecisas, entrando, saindo uma das outras. O discurso do eu poético na poesia dá vida ao local, à cidade, faz a imaginação criar o espaço geográfico e circular em algo que se entende próprio. Exortamos ao lúdico e permite o imaginário invadindo a vida.

Eu sou aquela mulher
Que ficou velha,
Esquecida e nos teus becos
tristes, Contando estórias,
Fazendo adivinhação.
Cantando teu passado
Cantando teu futuro.
Eu vivo nas tuas igrejas
E
sobrados
E
Telhados
E
paredes.

Nesse período de tantas incertezas, referendar o fator social histórico e cultural é estender-se ao reconhecimento de elevação e queda, estranhamento e nostalgia da vida anterior e pressentimento da vida futura que se misturam, o excesso de liberdade, e a falta de liberdade ao mesmo tempo, Cora reflete em sua própria escrita, desde quando decidiu ser escritora e permitir-se da palavra e do uso das palavras, reverenciando seu segredo entrecortado por frases, descreve de uma maneira tão leve o envelhecer e dá um mergulho no imaginário, antecipa o salto para o outro

lado da margem. Segundo Octavio Paz em sua obra *O arco e a lira*, que bem diz:

O universo está imantado. Uma espécie de ritmo tece o tempo e o espaço, sentimentos e pensamentos, julgamentos e atos, e faz do ontem e do amanhã, do aqui e do além, da náusea e da delícia, uma só tela. Tudo é hoje. Tudo está presente. Tudo está, tudo é aqui. Tudo está em outra parte e em outro tempo. Fora de si e pleno de si. E a sensação de arbitrariedade e capricho se transforma num vislumbre que é todo regido por algo radicalmente distinto e estranho a nós. O salto mortal nos põe diante do sobrenatural. (Paz, 1982, p. 153).

Esse estranhamento é forma do próprio existir, no momento exato que futuro e passado se fundem no poema formando um conjunto de imagens que instiga, permite pensar quando o saber é insuficiente, e oferece um horizonte – o imaginário. Cantando teu passado, cantando teu futuro. Incontáveis (volta ao imemorial) e faz alusão a uma sensação de movimento e fluidez diante desse comportamento metafórico, Cora se apropria da palavra, do signo, do simbólico, do imaginário e a partir dessa apropriação poética, vive em estado de graça com a poesia, como bem disse Drummond.

Eu sou aquele teu velho muro

Verde de avencas
Onde se debruça
Um antigo jasmineiro,
Cheiroso
Na ruinha pobre e suja
Eu sou estas casas
Encostadas
Cochichando umas com as outras,
Eu sou a ramada
Dessas árvores,
Sem nome e sem valia,
Sem flores e sem frutos,
De que gostam
A gente cansada e os pássaros vadios,

O discurso do poema (Minha Cidade) apresenta imagens como se tivesse uma lente ou um instrumento ótico de observação, contracenando com a natureza de uma forma singela, porém com movimentos e capacidade de

informação visual amplo de simetria e contraste. O eu poético apresenta sua visão sobre a cidade e a natureza, a ausência metafórica de flores e frutos representam a escassez de um ambiente mundano, registrando um movimento disfórico da realidade poética e a sobrecarga de afazeres cotidianos, a dinâmica é uma ilusão e uma forma de dar vida no processo de imaginação e carece de tempo de vislumbamento no espaço geográfico, enquanto pássaros voam livres pelo infinito não se prendem a nenhum fator social e de sobrevivência, vadios. As avencas, em sua singeleza, singularidade, seu frescor, em detrimento ao jasmineiro, que determina a realidade, a grandeza e robustez em forma de planta.

Criando uma cena contrastante aquela ruinha pobre e suja. A palavra contada ou nivelada traça o descortinar das cenas da paisagem das ruas de (Minha Cidade), a cidade dimensão maior enquanto a paisagem pinta quadros na memória. As casas cochichando no cenário causam estranhamento, o pasmar diante do registro de uma imagem marcada por um ar de ilusão, como se estivessem entre sonho e realidade, na escritura. De acordo com Octavio Paz: O homem, dizem os modernos, é temporalidade. Mas essa temporalidade quer se apaziguar, saciar-se, contemplar-se si mesma, jorra para se satisfazer. O homem se imagina e, ao se imaginar, revela-se. O que nos revela a poesia?" (Paz, 1982, p.165).

Eu sou o caule
 Dessas trepadeiras sem classe, Nascidas na
 frincha das pedras:
 Bravias
 Renitentes
 Indomáveis
 Cortadas
 Maltratadas
 Pisadas
 E renascendo

Os objetos observados virtualmente: pedras, trepadeiras, caule, enquanto recursos representam força, movimento, definidas como um estado natural de um ser que sustenta que atrai a visão para a superfície que ele adorna. Passa por momentos onde abrange memória, que apresenta ao

contemplador, antecipação no belo natural aquela espiritualização* que só a arte realiza. Como Hegel notara, o espírito das obras de arte integra-se assim num processo englobante de espiritualização, no progresso da consciência. Contudo, ela é legítima enquanto modifica-se historicamente. Coloca-se as pedras no sentido de local, e no sentido do instante em que uma cultura desapareça para que outra surja, como cultura híbrida. Parte do todo obedecendo a uma ordem imagética de semas da pedra, sugere elementos da paisagem cheia de significados que evidenciam a cidade fecundada e renascendo. O poema é rico em estruturas visuais e sensações, entre a realidade e a imagem e torna-se harmônico, conceitua palavras com camadas violentas no estado bruto, Indomáveis. Cortadas, Maltratadas. Pisadas, E renascendo.

Eu sou a dureza desses morros,
Revestidos,
Enflorados,
Lascados a
machado,
Lanhados,
lacerados.
Queimados pelo fogo
Pastados
Calcinad
os
E
renascid
os.

A identidade cultural do eu lírico moderno reproduz e legitima uma cultura, uma identidade e uma consciência nacional do conhecimento e desconhecimento a partir da regionalização e do estilo, além das imagens refletidas na descrição, o discurso agora, traduz reflexões e alegorias, contando sobre as durezas dos morros, fecundados pelas dores do mundo mergulhados nas dificuldades e do poder que violenta a humanidade. Possibilita um trânsito cultural identitário, todavia, se esse aparato tecnológico que nas palavras de Silva (2000) nos permite “viajar as longas

distancias sem sair do lugar “junto com a informação, fluxo de valores, costumes, ideias, estilos, comunidade ou grupo nos favorece a homogeneização da identidade cultural”. No último bloco do poema esmiúça e revela elementos: lascados a machado, lanhados, lacerados. Queimados pelo fogo (seco), único elemento que temos que buscar esquadriñar. Ele pode se apresentar como fogo consumidor, tocha olímpica da poesia, e possibilita o discurso do eu lírico voltado às forças naturais, vindas dos ermos goianos.

Segundo Michel Maffesoli em sua obra *No fundo das aparências*. (1990, p. 160): “Ora, como aprender o estilo de uma época, se não for através do que se deixa ver?” Nesse sentido, a pesquisa se propõe a realizar um detalhamento da escritura do texto poético de Cora. E traçar uma apresentação de valor artístico de seu texto lírico, explorando a poesia das descrições históricas, humana e de beleza natural.

Minha vida,
Meus sentidos
Minha estética
Todas as virações
De minha sensibilidade de mulher,
Têm, aqui, suas raízes
Eu sou a menina feia da ponte da Lapa
Eu sou aninha

No atual período de representações interpessoais, das relações de gênero, da memória, individual e coletiva, considerando-se os lugares da fala e suas articulações narrativas que permitem a harmonia, não é possível fechar-se ao outro, aos outros. No movimento contínuo de transformação não há divisão de relações históricas e de gêneros e as semelhanças deformadas de imagens do tempo, são harmônicas. Causa o espanto da ruptura suspensa por uma mão invisível e possibilidades da linguagem não expressada na palavra, mas esmiuçada em cada aspecto do fazer poético com argumentação original. Ali o homem é o seu corpo, seus conflitos, sua inquietação, “Eu sou a menina feia da ponte da Lapa.” E vive experiências numa realidade concreta que habita a universalidade do outro, que a limita. “Baudelaire dedicou páginas inesquecíveis à formosura horrível, irregular.

Essa formosura não é deste mundo: o sobrenatural a ungiu e é uma encarnação do outro. A fascinação que ela nos infunde é de vertigem. O horror nos “corta a respiração”, petrifica, “gela o sangue”. A estupefação ante a Presença estranha é uma suspensão do ânimo, isto é, uma interrupção da respiração, que é o fluir da vida.”

Diante do que foi afigurado em *Minha Cidade*, um poema no estado de poeticidade, que se enfileiram, dentro da voz de Cora, voz que ficou, sem preocupação temática, sem se prender as amarras da rima e da métrica, como ela mesma se proclamou. Em prosa e verso, ora curtos, ora longos. Agora, a estória poética Pedras, se passa na região da Villa Boa de Goyaz, hoje Cidade de Goiás. Cora se destaca, em seus poemas, pelo amor por sua cidade em uma narrativa inovadora na literatura brasileira, despertando, assim, o interesse por uma crítica técnica e oralidade estética da obra.

A poeta se beneficiou significativamente estabelecendo uma prosa constante entre realidade e ficção, sua voz transgrediu os limites tradicionais, em seu estilo poético singular. Baseado nesse estudo analisaremos o conjunto da escritura, voz e imagem que a obra se propõem em poeticidade, força e elementos que constituem a linguagem, palavra, cultura, história, memória, cidade e a natureza. Essa voz poética guarda forte relação com fatos históricos, mais que poéticos em sua verossimilhança, tem lírico mesclado com humor e costumes, estilo único e personalíssimo.

Pedras (Cora Coralina, 2003, p. 93, 95)

Os morros cantam para meus sentidos
A música dos vegetais
Que se movem ao vento
As pedras imóveis me enviam
Uma benção ancestral
Debaixo de minha janela
Se estende a pedra-mãe

Movimentos e capacidade de informação visual amplo de simetria e contraste. Registrando uma realidade poética e dinâmica de ilusão em forma de dar vida no processo de imaginação e carece de tempo e vislumbamento no espaço geográfico, enquanto se aborda um geopoema. “Morros cantam”

seu frescor de voz que determina sentimentos, faz aflorar, mergulha e emoldura o lugar no mundo fictício, enredo e personagem. Uma ligação próxima com movimentos simbólicos permite representar a mimese no canto musical do ato de criar, a partir do que quer produzir. Determina a realidade, a grandeza e robustez dos “Vegetais que se movem ao vento” enquanto natureza, cria cena contrastante aquela cidade pobre. A palavra contada ou nivelada traça o descortinar das cenas da paisagem, os morros, dimensão maior reflexiva sobre a transfiguração do imaginário.

A obra desperta, no discurso dos dois últimos blocos, a performance e origem do poema, usando metáforas, faz alusão a benção ancestral através da imobilidade, rudez das pedras. A janela possui a amplitude do olhar, bem como recebe a pedra-mãe. O estado primeiro da palavra ainda no ventre. O poema formado por quatro estrofes, apresenta as duas primeiras por representação da pedra. Pedras, enquanto recurso natural, representam força, aridez humana, tempo idos, objeto que determina tempo atual, imóveis e definidos, como um estado natural de um ser que sustenta e atrai a visão para superfície que ele adorna. Passa por momentos onde abrange memória e em contrapartida é ancorada na simetria das sensações de movimento, que cria mobilidade de tudo aquilo que passou pela primeira morte. Indica ao leitor que se prepare para viajar do princípio.

Que mãos calejadas
E imensas mãos sofridas de escravos
A teriam posto ali,
Para sempre?

O poema Pedras, de Cora, em sua performatividade realiza uma reflexão sobre as inquietações humanas, temas constantes em suas obras. Segundo Paul Zumthor, “Voce pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados”. (19--p. 38). O que se observa virtualmente, mãos calejadas, mãos imensas, mãos sofridas de escravos. Acontecimentos sequenciais por meio de estimulações momentâneas, registrando uma mudança de alguma maneira dinâmica nas ações. Mãos calejadas, endurecidas, experientes que passam por momentos difíceis

sugerindo a dureza da realidade mundana, visão descortinando a matéria, objeto do olhar de quem tem sensibilidade e plenitude existencial.

Pedras sagradas da minha cidade,
Nossa íntima comunicação,
Lavadas pelas chuvas,
Queimadas pelo sol,
Bela laje velhíssima e morena.

Verifica-se uma relação com a metalinguagem, pensamento que produz pensamento, fio condutor da poesia que não se encerra, apenas sofre rupturas para se reerguer em uma nova visão da obra. Ao historiar suas trajetórias, Cora poetiza as imagens refletidas nas descrições, coloca quem lê, a par das novidades de aparições no envolvimento emocional que efetivamente causa com o objeto representado e sua representação. Seja pelo impacto causado pelas imagens que seduzem o olhar de luz emitida, ou pela presença da força do seu calor, algo identificado aqui pelo termo queimadas pelo sol. A surpresa com algo já conhecido, apenas mudado de contexto, parece ofuscar, de certo modo fazendo algo simples parecer quase mágico.

Eu a desejaria sobre meu tumulto
E no silêncio da morte,
Você, uma pedra viva, e eu,
Teríamos uma fala
Do começo das eras.

No discurso poético confessional que influencia e alimenta diversos estudos de cunho literário em sua pluralidade de sentidos, fluidez, significância, temporalidade e outras metáforas em que dialoga. Cora no poema Pedras propõe, em cada ritmo, intensidade, realidade e plenitude da linguagem poética. O tecido de metáforas sugere interpretações formais e ao mesmo tempo constrói um mundo de imaginação, dos momentos que cruzam os caminhos do tempo imaginativo de uma situação vivida em tempos idos, bem como delinear a performance da obra em sua significância e função poética.

“Todas as vidas” é o poema que abre o livro *Poemas dos becos de Goiás e Estórias mais* de Cora Coralina. Esse texto possui traçados da experiência da poetisa, transfigurada em poesia, que transbordam o imaginário e a memória de uma voz feminina:

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau - olhado,
acocorada ao pé do borralho,
olhando pra o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai de santo...
Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho,
Seu cheiro gostoso
d'água e sabão.
Rodilha de pano.
Trouxa de roupa,
pedra de anil.
Sua coroa verde de são caetano.
Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
toda pretinha.
Bem cacheada de picumã.
Pedra pontuda.
Cumbuco de coco.
Pisando alha-sal.
Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos,
de casca -grossa,
de chineli nha,
e filharada.
Vive dentro de mim

a mulher roceira. – Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos.
Seus vinte netos.
Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.
Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida – a vida mera das obscuras.

Como afirma Maria de Fátima Gonçalves Lima (2016\)) “A poesia (como toda a Literatura) não “reflete” o real, pois ela é o real desse reflexo, pois ela o recria e se torna a parte dolorosa dele”. No entanto, a poetisa, da casa da ponte da Cidade de Goiás, se imerge no mundo circundante, da mulher que vive no espaço do sertão goiano, brasileiro ou qualquer outro lugar, no qual a mulher cintila as características de sua feminilidade, (entendida pela antropologia, como indicadora de 218 comportamentos considerados por uma determinada cultura por serem associados ou apropriados às mulheres) e transfigura suas experiências em forma de poesia.

As mulheres referidas são: uma cabocla velha/ de mau-olhado,/ acororada ao pé do borralho,/olhando pra o fogo. (...) a lavadeira do Rio Vermelho,/ Seu cheiro gostoso/ d’água e sabão./ Rodilha de pano. /Trouxa de roupa,/ pedra de anil./ (...) a mulher cozinheira. / Pimenta e cebola./ Quitute bem feito./ Panela de barro./ Taipa de lenha. /Cozinha antiga/ toda pretinha. /Bem cacheada de picumã. Pedra pontuda. /Cumbuco de coco. /Pisando alho -sal. (...)a mulher do povo. /Bem proletária. Bem linguaruda, /de sabusada, sem preconceitos,/ de casca -grossa, /de chinelinha, /e filharada. (...) a mulher roceira. / – Enxerto da terra, /meio casmurra./Trabalhadeira. /Madrugadeira. /Analfabeta. De pé no chão. /

Bem parideira. / Bem criadeira. /Seus doze filhos. /Seus vinte netos. (...) a mulher da vida./ Minha irmãzinha... /tão desprezada,/tão murmurada... /Fingindo alegre seu triste fado. /Todas as vidas dentro de mim: Na minha vida a vida mera das obscuras.

A partir do conhecimento do mundo, todas as mulheres são consubstanciadas na poesia de Cora Coralina: Todas as vidas dentro de mim: Na minha vida – a vida mera das obscuras. Nas palavras de Maria de Fátima Gonçalves Lima (2016) “O contato com o mundo mágico dos livros e com palavra poética, a mulher Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas recria por meio de metáforas, imagens, signos em cena e símbolos do universo das mulheres que conheceu. Suas palavras soam de forma mágica e duradouras, cúmplices de uma diuturna convivência com o verbo”.

Considerada uma das mais importantes escritoras brasileiras, Cora Coralina nasceu na Cidade de Goiás em 20 de agosto de 1889 e faleceu em 10 de abril de 1985 aos 95 anos. Iniciou sua trajetória literária com o livro *Poemas dos Becos de Goiás e os Estórias Mais*, aos 76 anos de idade. Era uma mulher muito simples, doceira e vivia em torno da poesia da sua terra natal, cidade histórica, de serras, rios, pedras e memória.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia* Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CORALINA, Cora. *Poemas do Becos de Goiás e Estórias Mais*. São Paulo. Jose Olympio, 1965

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo. Companhia das Letras, 2000.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves Lima. *A poética o imaginário de Cora Coralina e Lêda Selma Interculturalidade e Escrita Feminina Latino -Americana: Imaginário e Memória*. Unioeste Paraná, 2016.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern. Rio de Janeiro: Vozes. 1996

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1982

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petropolis, RJ. Vozes, 2000

TELES, José Mendonça. *No santuário de Cora Coralina*. 3 Kelps. Ed Goiânia. 2003.

<http://docplayer.com.br/26823511-Interculturalidade-e-escrita-feminina-latino-americana-imaginario-e-memoria.html>

O IMAGINÁRIO E A IMAGEM EM GILBERTO MENDONÇA TELES E EDIVAL LOURENÇO

Rosally Brasil Pereira¹ *

Maria de Fátima Gonçalves Lima² *

RESUMO: Este artigo desenvolve um questionamento sobre a relação do homem com a natureza, uma ecologia que é explorada a partir das teorias do Imaginário de Gilbert Durand, nas obras *Sociologia Goiana* e *o Lirismo Rural: O Sereno do Cerrado*, de Gilberto Mendonça Teles e em *Poesia Reunida* de Edival Lourenço.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário; ecopoesia; performático; natureza;

ABSTRACT: This article develops a question about the relationship between man and nature, an ecology that is explored from Gilbert Durand 's Theory the Imaginary, in *Sociologia Goiana* and *Rural Lirismo: Sereno do Cerrado*, by Gilberto Mendonça Teles and in *Poesia Reunida* by Edival Lourenço.

KEYWORDS: Imaginary; ecopoesia; performative; nature;

No livro *Sociologia Goiana* de Gilberto Mendonça Teles, destacamos O MATO GROSSO DE GOIÁS que chama a atenção por ser poesia em série em que se divide 1. Século XVIII, 2. Século XIX, 3. Século XX e 4. Atualidade. O título O MATO GROSSO DE GOIÁS, se estende aos subtítulos, e se projeta como uma indagação temporal “Como era o Mato de Goiás nos séculos, XVIII, XIX, XX e Atualidade? Ao abordar o poema, utilizaremos do método da fenomenologia, bem como a estética transcendental a partir da imagem. Durand ao explorar buscar a imagem, tenta buscar sua melhor definição com vistas ao imaginário, e nos traz Sartre sob o aspecto fenomenológico, que nos diz:

Para evitar "coisificar" a imagem, Sartre preconiza o método fenomenológico, que tem a vantagem de não deixar aparecer do fenômeno imaginário mais do que intenções purificadas de qualquer ilusão de imanência". A primeira característica da imagem

¹ Mestranda em Letras, Literatura Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás / PUC Goiás.

² Orientadora da mestranda/ Pontifícia Universidade Católica de Goiás / PUC Goiás.

que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência, é antes de mais nada transcendente". A segunda característica da imagem que diferencia a imaginação dos outros modos da consciência é que o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessíveis o cubo imaginado é que tem imediatamente seis faces. Logo, a observação de um tal objeto pela imaginação não me ensina nada, não passa, afinal de contas, de uma "quase-observação"!'. Donde resulta, imediatamente, uma terceira característica": a consciência imaginante "conhece seu objeto como um nada"; o "não-ser seria a categoria da imagem, o que explica a sua última característica, ou seja, a sua espontaneidade"; a imagem não bebe o obstáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma total espontaneidade. (DURAND, 2012, p.112)

Sendo a imagem, vista sob os termos consciência, transcendente, espontaneidade, realçada pela espontaneidade, ligada à ideia do termo "dinâmica", busca-se a partir deste entendimento realçar este trabalho a partir da ideia transcendente que leva a imagem a outras imagens no poema O MATO GROSSO DE GOIÁS.

O MATO GROSSO DE GOIÁS

1. Século XVIII

AROEIRA aroeira-branca / vermelha atambu **ANGICO** angico-baranco / roxo/vermelho **ANGELIM** angelim-amargoso/araroba/ coco/doce/ pedra / rajado/ rosa almecegueiro **ARAPUTANGA** açoita-cavalos imburana **CUMBARU** breu-do-campo **BÁLSAMO** canela **BARAÚNA** **COPAÍBA** copaíba-branca/vermelha cabrito **CABRIÚVA** carijó cegamachado canjerana **CEDRO** canjica **CAPITÃO-DO-MATO** coração-de-negro canjelim **JENIPAPO/EIRO** **INGAZEIRO** ingá-açu ingá-cipó **GARAPA** calumbi chapada casco-danta **GAMELEIRA** **IBIRAPITANGA** cambiú **CARAÍBA** faveira goiabeira-do-mato embiú embira invira **GONÇALO-ALVES** **IPÊ** ipê-branco / amarelo / roxo / negro **IPEÚVA** imburuçu **JATOBÁ** leite / vermelho **JACARANDA** louro **JACARÉ** mutuqueira moreira macaqueiro limoeiro **MARIA-PRETA** marinheiro **LANDI** mutambo mandobeira mandiocão nó-de-porco olho-de-cabra **PAU-DE-GOIÁS** pimenta pau-candeia pau-cetim **PAU D'ALHO** pau-de-curtição. **PEROBA** peroba-rosa **PAU D'ARCO** pau-doce **PAU-D'ÓLEO** pau-de-areia pau-roxo / **FERRO** / rosa / santo pau-de-colher pau-sassafrás **PIÚVA** pombeiro **PAINEIRA** **PITANGUEIRA** **PIÚNA** quina tapororoca **SOBRO** saputá **MOGNO** sapucaia **SUCUPIRA** **TAMBORIL** timbiúva **VINHÁTICO** vaqueta **BARRIGUDA** guatambu caiapó mangabeira **PITANGA** pina catitanga canela-de-velho papiro fruta-de-macaco osso-de-anta catinga-de-cutia pindaíba **GUAPEVA** canela-gomosa farinha-seca **INGÁ-MANSO** roncador sangra-d'água pé-de-branco caixeta **PINHEIRO** orelha-de-burro joão-mole **MARFIM** **CABRIÚVA** carvoeiro freixo carnaúba uariroua guarirova quaritoba gariroba garitoba gueroba **MAÇARANDUBA** árvore-de-preguiça **CASTANHEIRO** **CEREJEIRA** **CARADAÍ** guariroba palmito **PIGUEIRA** **TAMARINDO** piteira **J E Q U I T I B Á** mulungu **TAQTUMÃ** **CAJAZEIRA** canil

- 63 -

Figura 1(Tele, 2016, p. 63)

O poema, à primeira vista, percebe-se que é composto por nomes substantivos simples e composto, de árvores típicas do cerrado goiano, em que o escrito põe em evidência, utilizando o recurso gráfico de palavras em negrito para árvores que estão em caminho de extinção. Recorre, ainda, ao recurso da escrita normal em caixa baixa, para mostrar as árvores que se resguardam de extinção, como o caso de **ANGELIM** e angelim- amargoso. Utiliza também, o recurso gráfico de palavras escritas em *itálico*, na marcação de passagem de tempo dos subtítulos *século XVIII*, *século XIX*, *século XX*, e *Atualidade* que assemelha à ideia de queda, que também está presente nos recursos de pontuação “/” o angelim, por exemplo, algumas de suas espécies desaparecem ao longo dos séculos, o que vai modificando os espaços e a junção de palavras que sugerem uma massa que povoa o poema.

Nisso, olhando por cima dele, e em seu interior, é possível perceber que os substantivos se unem formando uma massa. Nesse olhar, nota-se que essa massa se modifica no tempo e no espaço do poema, que vai se desgastando no tempo do tempo e no tempo do poema, e que composto por nomes substantivos, se contrapõe aos subtítulos que demarcam tempo.

Ela parece mostrar uma satelização composta pela ideia de nomes, que se organizam no espaço da página do poema, num pluralismo vertical que se encontra num pluralismo horizontal, marca um lugar labiríntico, paradisíaco, paraíso terrestre, sagrado, no qual se evoca Deus. Por outro lado, se a natureza é o sagrado, parece que o profano vai ganhando espaço pelo desaparecimento do sagrado e vai surgindo o profano na página do poema entre o claro e o escuro nas escritas das palavras em seu contraste caixa alta e caixa baixa, como em “**AROEIRA**”; em caixa alta e em caixa baixa a “aroeira-branca”. Nisso a palavra AROEIRA em negrito, parece sugerir o alto e a morte, semelhante a vida e morte, numa imagem dinâmica de queda, citada por Durand também como angústia:

terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade, parece-nos residir nas imagens dinâmicas da *queda*. A queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas, e Bachelard tem razão em ver neste esquema catamórfico uma metáfora realmente axiomática. (Durand, 2012, p.112)

Nesse aspecto, a imagem ganha dimensão na própria imagem, é possível perceber as palavras em escrita normal, como claras, luminosas como a vida que trazem a imagem de uma natureza ainda viva “aroeira-branca” e convergem para uma potência de sobrevivência da natureza. Estas imagens de palavras luminosas aqui chamamos de palavras em escrita normal ou clara, justificada pela escolha do recurso gráfico da escrita. A fonte também parece apresentar uma estrutura heroica do imaginário, a luta da palavra em branco para não chegar ao estágio de negrito. A luta da ecologia pela sobrevivência diante da degradação da natureza, é uma questão de heroísmo, “uma vitória sobre o destino e sobre a morte”, no dizer de (Pitta, 2005, p. 26).

Neste mesmo sentido, observa-se também o recurso da grafia, na separação de sílabas como em “açoita-cavalos im-burana” a imagem da imagem “árvore” em “açoita-cavalos im-burana” parece estar como em final da fila, sem espaço para continuar no espaço da próxima página, Na série “século XIX”, a palavra “açoita-cavalos im-burana” não aparece, sugerindo a morte (agonia) pelo fragmentação da palavra no final da linha assim como o destaque em negrito também sugere extinção. Esse escuro na imagem, parece conduzir o ser ao seu escuro, à sua intimidade e profundidade, que conduzem o leitor-receptor a um imaginário de profundidade, de descida interior, transformando a morte da natureza, em momento de reflexão e mudança.

O escuro é sentido caracterizado pela noite, que unifica pela conciliação. Também expressa angústia | relativa à situação de trevas, à decadência. Tais relações que se estendem no poema O MATO GROSSO DE GOIÁS, em que as árvores em formas de palavras visuais, em negrito, caminham para o declínio de sua existência, enquanto ser ecológico.

Esse ser ecológico enquanto poema, enquanto palavra, parece sugerir que também é natureza entre a vida e a morte. Maffesoli (2010, p. 80) pensa em natureza como uma surrealidade viva. Ele nos diz: “A natureza, então, não é mais um objeto inerte a representar e, depois, a explorar, mas sim uma surrealidade vivente. Aqui estamos no cerne da solidariedade orgânica própria da sensibilidade ecológica”. Essa sensibilidade ecológica é montada a partir de um imaginário que se constrói no poema O MATO GROSSO DE

GOIÁS, em que a natureza, em escuro, grita por sobrevivência e a natureza, em claro, tenta se manter em equilíbrio.

O imaginário, segundo Gilbert Durand é explanado a partir da ideia de palavras organizadas em conjunto e imagens que representam o pensamento do homem:

O imaginário – isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do “homo sapiens” – nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano. (Pitta, 2005, p.15).

Nesta definição, as palavras se organizam em conjuntos, como uma constelação de imagens formando o imaginário do poema, que se expressa e revela no pensamento e comportamento do homem carregado de sua cultura e seu contexto histórico-sócio-afetivo. E ainda, apresenta o imaginário como norma fundamental como um fenômeno sem pouca importância e sem significado: “O imaginário(...) é a norma fundamental (...) perto da qual, a contínua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado” (Pitta, 2005, p.15).

E também, como essência do espírito, o imaginário é visto como “esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (Pitta, 2005, p.15). Essa essência do espírito parece povoar o mundo imaginário do poema O MATO GROSSO DE GOIÁS, em que a imagem de árvores que vão se perdendo parece levantar um esforço de vida, como esperança viva contra a queda, a morte e a degradação. Nesse sentido, podemos entender que a ecopoesia é a ecologia presente na elasticidade da imagem poética. A ecopoesia traz um questionamento sobre a situação da ecologia, mostrando, como exemplo, a situação ecológica no século XVII, XIX, XX e Atualidade.

Diante disso, é possível perceber no poema, uma ecologia que também questiona os espaços brancos que surgem na página, homologamente a caminhos, como o desmatamento que faz nascer estradas. É um espaço que ressalta a quantidade de madeiras de lei e de madeiras brancas ausentes ao longo dos séculos, até os tempos atuais. O Grosso do Mato de Goiás já não é

tão grosso e vai se esvaecendo, sugerindo imagem de árvores em extinção como queda para a morte.

Essas imagens se convergem em imagens de queda, árvores visualizadas em negritos, que caem para a morte, passando de um estágio de raridade para o estágio de esquecimento, de vida a morte, também como um processo de saturação e dominação, o limite da própria existência do verde.

Segundo Maffesoli (2010, p. 71) “Saturação e dominação. São essas as duas características do mito do Progresso. São essas as raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um “ob-jeto” (o que é colocado a nossa frente)”. Objeto que ao homem é destinado, assim como no Édem que é dado ao homem para cultivar, “Não se deve esquecer, que depois da separação inicial, o jardim do Éden é dado ao homem para cultivar (Gênesis 2,15). O homem deve dominar a terra. Ele tem a posse da fauna e da flora. Essencialmente, é movido por uma lógica da dominação.” (Maffesoli, 2010, p. 70). Esse cultivar se apresenta, na dialética dos recursos visuais da imagem dominante de palavras, escritas em negrito, em caixa alta, em claro e em caixa baixa, bem como, no tipo da fonte de algumas palavras, que se deixam espaçadas como em **J E Q U I T I B A** que principia uma sugestão de desaparecimento, já no final do século XVIII.

2. Século XIX

AROEIRA	aroeira-de-bugre/de-campo	ANGICO	imburana
	angelim-de-espinhos / de-folha-larga		almecegueiro
CUMBARU	barabatimão	BÁLSAMO	açoita-cavalo
cajica	CABRIÚVA	carijó	CEDRO coração-de-negro
	caparrosa-do-campo	INGAZEIRO	JENIPAPEIRO
GARAPA	calumbi	faveira	CAPITÃO-DO-MATO cangelim
CARAÍBA	goiabeira-do-mato	CAMELEIRA	GONÇALO-ALVES
	embiú	embira	IPÊ ipê-branco/amarelo/roxo/negro
peúva	imburiçu	JATOBÁ	mutuqueira louro
moreira	JACARANDÁ	macaqueiro	MARIA-PRETA LANDI
marinheiro	PAU-D'ARCO	mandobeira	PAU-D'ALHO
	mandiocão	nó-de-porco	olho-de-cabra
PAU-DE-GOIÁS	pau-candeia	pau-de-areia	pau-de-colher
pau-roxo /	FERRO / rosa / santo	pombeiro	PAINEIRA
piúma	pitangueira	piúba	PEROBA obro saputá
SUCUPIRA	tapororoca	sapucaia	TAMBORIL
VINHÁTICO	BARRIGUDA	mangabeira	timbiúva
guarirova	guariroba	gariroba	gueroba
	capitanga	canela-de-velho	caiapó
	osso-de-anta	catinga-de-cutia	pidaíba
	farinha-seca	JEQUITIBÁ	pé-de-pato-branco
sangra-d'água	MARFIM	CABRIÚNA	joão-mole
freixo	papiro	pinheiro	carvoeiro
árvore-da-preguiça	çarandaí	CEREJEIRA	guariroba

Nesse cultivar, parece também saturar a existência de certas espécies, e levar uma solução para conter a degradação, segundo (Maffesoli, 2010, p. 71): “Saturação e dominação. São essas as duas características do mito do Progresso e São essas as raízes do paradigma moderno. A natureza torna-se um “ob-jeto” (o que é colocado a nossa frente) ” objeto de dominação do homem, dominar também é cuidar, é ter autoridade e perceber sua sensibilidade em viver.

Sensibilidade que está enraizada no próprio homem, quando mata a natureza destrói a si próprio, a fonte para saciar a fome, a proteção ribeirinha, o ar puro, a alimentação, a subsistência. Se apresenta como arquétipo da sensibilidade, um deus enraizado, que (Maffesoli, 2010, p. 64) nos diz ser: “Arquétipo da sensibilidade ecológica, Dionísio tem a gleba a seus pés. Ele sabe tirar proveito do que se apresenta e das frutas ofertadas por este mundo, aqui e agora. Pôde-se qualificar essa figura emblemática de divindade arbustiva. Um deus enraizado ” que surge como um rizoma, teoria filosófica de Gilles Deleuze, em que a noção de rizoma foi adotada a partir da estrutura de algumas plantas, em que os brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo. Tirar proveito dionisíaco nesse caso, é manter uma relação do homem com a natureza e interagir, se modificar e chegar a uma estabilidade sensível, sem chegar aos espaços vazios apresentado no poema. Pois, a cada espaço de tempo as imagens substantivadas vão dando lugar a outras imagens. Imagens do espaço vazio através dos quais vão se formando caminhos criados por uma força centrífuga.

Essa força centrífuga é percebida no negrito das palavras, quando a palavra deixa de estar em claro e passa a negrito, e seu próximo passo é ser levado para fora do poema, somem como a imaginação de que desestabiliza a ecologia. São expelidos por esta força centrífuga na passagem do final do século XVIII, para o século XIX.

O movimento centrífugo continua na passagem para o segundo segmento, Século XIX. Podemos observar que as palavras imagens rareiam o espaço da página. As madeiras de lei escasseiam, sendo substituídas por madeiras secundárias e por espaços brancos que, nestas circunstâncias, além de instaurar o poético, porque inscritos no texto e marcados por ele, passam

a veicular a concreta semântica da negatividade à proporção que substancializa o estado de vazio das florestas que outra coisa não é que a própria devastação. E o uso da caixa alta ou baixa se refere às árvores menores, tanto em tamanho, quanto em qualidade e as transformações por que passa a mata, em sua degradação.

Essa degradação no terceiro segmento, Séc.XX, mostra que as madeiras de lei se misturam às madeiras brancas, se tornam muito escassas. São substituídas por outras que se apresentam em menor qualidade e são trocadas por arbustos típicos do cerrado, que nem para porões servem. São marcadas nos espaços em brancos do poema, que se ampliam a fim de patentear o estado de devastação a que o homem submete as florestas, e as árvores são totalmente dizimadas.

3. Século XX

aroeira-de-bugre	aroeira-de-capoeira	ANGICO
areoira-do-campo.	angelim-de -espinho	atambu
almecegueiro	CUMBARU	breu-de-campo
barbatimão	canjica	GARAPA
imburana	CEDRO	caparrosa-do-campo
JENIPAPEIRO		ingá-cipó
casco-danta		faveira
goiabeira-do-mato	CARAÍBA	cambiú
cabriúva-do-campo		CAMELEIRA
PAU-D'ARCO	MARIA-PRETA	folha-de-bolo
lixreira	JATOBÁ	mandobeira
madiocão	nó-de-porco	marinheiro
pombeiro	JACARANDÁ	pau-candeia
sapucaia	canela-de-velho	saputá
SUCUPIRA	carandaí	fruta-de-macaco
osso-de-anta		sangra-d'água
guariroba	gariroba	catinga-de-cutia
caipó	canela-gomosa	gueroba
freixo	JEQUITIBÁ	orelha-de-burro
árvore-da preguilça		pinheiro
SEBASTIÃO-ARRUDA		papiro
pau-terra	lobeira	araticum
canela-de-êma	pequizeiro	cortiça
faveira	aroeirinha	TAMBORIL
		banana-de-macaco

- 65 -

Figura 2(Teles, 2016, p. 65)

Finalmente, na última parte do poema, as madeiras de lei praticamente desaparecem. Das 55 que figuravam no primeiro movimento, só restam 5. As madeiras nobres e as brancas, totalmente extintas ao final do poema, são substituídas por plantações de cereais, que, em grosso modo não consta árvore alguma. Além de realçar a palavra queimada, transformando o

poema em chamus e, à medida que os fonemas vão desaparecendo, reduzindo-o em cinzas. Da mesma forma a palavra ZERO se interliga aos espaços em branco que se materializam e aceleram, de forma ideogrâmica, o ritmo da destruição.

4. Atualidade

babaçu	babaca	bacuri	capim-branco	capim
sempre-verde	capim-bananeirinha	capim-meloso	AROEIRA	
capim-jaraguá	catingueiro-roxo	pau-terra		
capim-gordura	TAMBORIL	capim-membeca		
capim-colonião	capim-brachiaria	PAU D'ARCO		
lobeira	pequizeiro	araticum	cortiça	
capoeirão	capim-bengo	capim-puba	SUCUPIRA	
faveira	capim-navalha	lixreira	fedegoso	
mangabeira	aroeirinha	guariroba	JATOBÁ	
arroz	feijão	milho	arroz	feijão
soja	soja	soja	soja	soja
guariroba	gariroba	gueroba	gueroba	
derru	bada	derru	bada	derru
bada		bada		bada
v	v	v	v	
coi ara	coi ara	coi ara	coi ara	
le-	le-	le-	le-	
nha	nha	nha	nha	
queimada	qu'imada	q'im'd	q'''i'a'a	q'uí'm''áda
aceiro	aceiro	aceiro	aceiro	aceiro
				A ZERO

- 66 -

Figura 3(Teles, 2016, p. 66)

Na série atualidade se posta na página do poema, parece estar em um espaço de não mais floresta, mas de algumas plantações que estão em poda, em corte e em chamus. A palavra imagem “derrubada” se posta na posição de uma caída de árvores, tanto na posição visual, quanto na sonoridade da imagem. No mesmo sentido a palavra imagem “coivara” parece receber um impulso de coice e vara, como se a própria natureza estivesse à mercê de apanhar do homem em coices e varas. Em seguida a palavra “lenha” ganha a imagem de lenha cortada, em que se apresenta separada, como uma semelhança de lenha empilhada pronta para a queimada.

E nisto, a palavra imagem se apresenta como em labaredas de chamus que consomem a natureza e na força centrífuga se metamorfoseia em

imagem “aceiro” como eliminação de vegetação, a zero, a nada. Essa série do poema O MATO GROSSO DE GOIÁS mantém traços de ecopoesia que se encontra na poesia *Habeas Lenhus*, de Edival Lourenço. A obra *Poesias Reunidas* de Edival Lourenço, está dividida nos títulos: Poesia reunida, Pela alvorada dos nirvanas, A caligrafia das heras, Enganos do Carbono, Estação do Cio, Coisa incoesa, As vias do voo. Dentre essas poesias, destacamos *Habeas Lenhus*, pela característica de ecopoesia, que está presente no poema.

Habeas Lenhus

Foi decretada a sentença:
será derrubado o pé de acácia

Ele cresceu demais
agigantou acima do sobrado
tornou-se uma real ameaça.
Sem contar que não é esta
uma árvore de bons modos:
entope as calhas de detritos
descarta galhos inteiros
sobre o telhado
causando vários incômodos
e suas raízes avantajadas
estão empinando o edifício
como se fossem elas
um macaco de mecânica vegetal.

Ninguém disse pra árvore
que ela será derrubada.
Não pelo pudor do mexerico
que vontade não faltou
de lhe contar toda a verdade.
Antes porque ninguém sabe
onde ficam seus ouvidos.

Mas tenho fundadas suspeitas
de que as árvores ou pelo menos
este pé de acácia tem suas tretas
suas faculdades secretas premonitórias
e seus métodos defensivos.

Não é de ver que foi só surgir

a sentença derrubatória
este matreiro pé de acácia
agasalhou em seus galhos
um conjunto habitacional
de saltitante joões-de-barro
e entrou em floração furiosa
como nunca se vira até agora!

Ante o ecofloral argumento
há pensamento em poupá-lo
pelo menos até o fim da estação.
Será que depois
dessa bem sucedida litigância
terá ainda o pé de acácia
outro habeas lenhus
na manga?

(Edival, 2014, p.183)

Habeas lenhus, em latim, assim como *habeas corpus*, significa, de acordo com o dicionário em latim³: “Que tenhas o corpo. Meio extraordinário de garantir e proteger com presteza todo aquele que sofre violência ou ameaça de constrangimento ilegal na sua liberdade de locomoção, por parte de qualquer autoridade legítima”. O título já é uma garantia à sobrevivência do pé de acácia. O poema adota a estrutura semelhante a uma sentença: o relatório, a fundamentação e o dispositivo. Desta forma, percebe-se um espaço rizomático em que a sentença se assemelha a uma raiz que desliza entre o requerente, ao secretário, ao requerido, às testemunhas e ao juiz.

No poema *Habeas Lenhus*, a natureza parece mostrar sua relação com o homem, e a visão do homem em relação à natureza, “A natureza não é mais um parceiro com que se pode jogar, parceiro que convém respeitar, mas sim um objeto à mercê de exploradores que pode ser violentado à vontade. Dominar, domesticar, possuir, se se retomam as ocorrências cartesianas, constituem, então, o inconsciente coletivo moderno.” (Maffesoli, 2010, p. 72), não é mais um parceiro visível a partir das atitudes do homem e reação da natureza, do documento à sentença “Foi decretada a sentença: será derrubado o pé de acácia.”

A segunda estrofe do poema mostra o conteúdo decisório da sentença, relatório sobre os motivos da petição “Ela cresceu demais... causando vários incômodos” e cita que agigantou acima do sobrado/ entope as calhas de detritos/descarta galhos inteiros/ e suas raízes avantajadas/estão empinando o edifício” se apresentando, como colocou Deleuze, “o objeto que pode ser violentado à vontade”. Essa sentença marca interlocução da árvore com o homem. A interlocução aproximada a partir da raiz que sai, ganha espaço, entra no espaço do homem como um rizoma de haste subterrâneo que Deleuze (1995, p. 2) explora em seus estudos sobre o rizoma:

O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma; a batata e a grama, a erva daninha. (Deleuze e Guattari, 1995, vol.1 p. 2)

³ - Dicionário em Latim online. Disponível em: <<https://www.dicionariodelatim.com.br/habeas-corpus/>> Acesso em: 22/09/2017

O rizoma também está presente na parte visual do poema em suas estrofes, ao deslizar de um verso para o outro e de uma estrofe para a outra. Nesse sentido, a segunda estrofe desliza para a terceira mostrando a outra parte do conteúdo decisório, baseado na contestação e nas suas justificativas. A defesa, em suas ardilosas artimanhas, personifica a árvore: “Antes porque ninguém sabe/onde ficam seus ouvidos”, como um ser que ouve e fala, para em pé de igualdade se defender, mas ao mesmo tempo insere a questão da árvore como um ser especial, que não possui ouvidos. E deslizando para a quarta estrofe, ponderada pela impugnação, ainda das fundamentações que parecem ganhar espaço rizomático. Aponta mais suspeita e evidencia as acusações e fundamentações: “este pé de acácia tem suas tretas.”

A quinta estrofe apresenta fatos novos merecedores de reforma da sentença. Mostra que é útil e merece viver, “este matreiro pé de acácia/agasalhou em seus galhos /um conjunto habitacional/de saltitante joões-de-barro/e entrou em floração furiosa”, de forma rizomática deslizou pela fauna fazendo conexão ecológica. Como uma impugnação o pé de acácia mostra sua força através da natureza, na imagem da árvore mãe que acolhe, que se doa em abrigo para outros seres, que embeleza o meio ambiente e promove sombra.

A sexta estrofe apresenta a decisão que, numa ecolinguagem, se mostra convencida. Diante de tamanha força e beleza, as teses desenvolveram para poupá-la “Ante o ecofloral argumento /há pensamento em poupá-lo/pelo menos até o fim da estação. Até que venha outro recurso o pé de acácia merece viver.

A imagem terra no poema Frutas de Gilberto Mendonça Teles

O poema Fruta, de Gilberto Mendonça Teles, faz parte do livro *Lirismo Rural: O Sereno do Cerrado*, odisseia que marca uma viagem de Sereno 1m 1956, na região Leste/Nordeste de Goiás, por meio de poemas, desde o nascimento, aprendizagem, linguajar e outras aventuras.

FRUTAS

Um ser estranho – bicho? Homem ?
tipo talvez de lobisomem,
saí de manhã catando frutas
pelas planícies, pelas grutas.

na terra seca do cerrado,
vai andando, no meio curvado,
os braços longos, cabeludo,
conhece a terra e sabe tudo,
sabe o código do sertão
mesmo andando na contramão
ou de lado, ser esquisito
com cheiro de onça ou de cabrito,
nunca deixa rastros e engole
todas as cascas, mas o mole
deixa para os seres pequenos
que rastejam pelos terrenos,
ratos, besouros, lagartixas,
os que se contraem e se espicham

e vai também deixando juntas
as frutas mais doces, as muitas
tipo caju, mama-cadela
araticum, ingá, marmela-
da de cachorro, gaibiroba
(e até palmito de gueroba),
murici, guapeva, araçá
e mais jatobá, gravatá,
o negro da jabuticaba,
o doce cheiro da mangaba,
o fulvo sol do pequi,
nesta saudade daqui,
tudo o que o homem aprecia
e melhor ama na poesia.

- Ali vai ele, abaixa e ajunta,
mas não responde nem pergunta:
o ser estranho, vai curvado
pela fartura do cerrado.
(Teles, 2017, p.100)

A partir da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, busca-se explorar as imagens dinâmicas do símbolo *Terra* e suas possibilidades infinitas de significantes, um dos quatro elementos que classificam a imaginação material de Bachelard. Ele (Bachelard, 1998, p.3), “classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra”, pois:

As imagens encontradas pelos homens evoluem lentamente, com dificuldade, e compreende-se a profunda observação de Jacques Bousquet: “Uma imagem custa tanto trabalho à humanidade quanto uma característica nova à planta.” Muitas “imagens esboçadas não podem viver porque são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar. (Bachelard, 1998, p.3).

E no processo de construção do imaginário do poema *Frutas*, busca-se a imagem dinâmica *Terra* em cada contexto desenhado na narrativa que vão

além dos jogos formais na representação do homem e seu corpo que Foucault (1999, p. 29) explora numa relação com a natureza:

Homem ... todas essas relações, porém, ele as desloca e as reencontramos, similares, na analogia do animal humano com a terra que habita: sua carne é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias, grandes rios; sua bexiga é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas. O corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal. (Foucault, 1999, p. 29)

A metamorfose da terra no poema parece ter uma relação de intimidade com o homem, em que o homem é visto como a própria terra. Nisso, o poema inicia o primeiro verso falando de um ser estranho, que acrescenta uma interrogação “bicho? homem?” E que após um questionamento continua em letra minúscula, será uma intenção poética? Conforme as escrituras bíblicas o homem é formado a partir do pó, do barro, da terra, em Gênesis 3,19, o homem é feito de pó e ao pó tornarás: “*pois tu és pó e ao pó tornarás*”, nesse entendimento, o homem também é terra e sobre ele debruça todo o comportamento da terra. Bicho homem – o substantivo “bicho” vira adjetivo restritivo, ou seja, qualidade que não é própria do substantivo homem. Ou será que homem vira adjetivo para bicho?

A terra com característica de fera ou a fera com característica de homem? Se o homem é terra, então em “bicho homem”, “homem” vira adjetivo de bicho considerando que “bicho” é o substantivo e que “homem” é o adjetivo. Desta forma, o “bicho” também é terra e pelo mesmo processo de que o homem veio do pó e ao pó voltará, o bicho também veio do pó e voltará a ser pó. O pó, que é terra, é homem, e bicho, também é metamorfoseado em “lobisomem”. Conta a lenda⁴ que um homem pode se metamorfosear em [lobo](#) em noites de [lua cheia](#), voltando a forma de homem ao amanhecer. No Brasil ele é conhecido como licantropo:

As pessoas conhecem o **licantropo** na forma humana através de comportamentos estranhos, como mudança de comportamento, misteriosa e quase sempre com olhos cansados (olheira), o licantropo na forma humana é uma pessoa muito atenta as outras, sempre desconfiando de tudo como por exemplo, tem muito medo de ser

⁴ - Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lobisomem> Acesso em:29/11/2017

descoberta a humanidade que é uma aberração, porém é muito protetora em forma humana. (Wikipédia)

Licantropo ou lobisomem, uma vez que se move não inspira confiança, e nisso surge uma analogia à citação de Durand (2012, p. 47) que nos apresenta este sentido no trecho: “a pedra é imóvel, a terra, em contrapartida, move-se, não me inspira confiança nenhuma”, esta descrição parece sugerir semelhança com o lobisomem. Neste contexto, a desconfiança estampada no rosto de lobisomem parece correlacionar o rosto que Bachelard (1996, p.109) em seu livro *Poética do Devaneio*, nos traz: “O rosto que aparece nessa noite da terra é um rosto do outro mundo. Agora, se uma lembrança de tais reflexos vem numa memória, não será a lembrança de um antemundo? ”Então, uma vez que o lobisomem é homem e é terra temos as memórias e lembranças de antemundo?

Esse lobisomem em sua humanidade também é terra que mantém relação com a sua interioridade e profundidade, considerada por Durand (2012, p. 47) como: “o segundo gesto ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida e do alimento. ” E, ainda, que em sua verticalidade postural possui devaneio para dentro de si, que segundo (Durand, 1996, p.11) é um elemento que possui importante papel no devaneio:

a terra desempenha um papel mais fundamental nos devaneios de um continental da **planície** do que a água cara aos marinheiros (...) Bachelard consagra duas obras em cinco ao elemento terrestre. Quando o químico de Campanha se aventura **na montanha, é ainda a terra e a rocha que ele evoca.** (Durand, 1996, p.11)

Por conseguinte, o lobisomem conhece bem a terra e sabe muito sobre ela “Conhece a terra e sabe tudo” que também como “planície” parte do estado de verticalidade e se desloca em horizontalidade, que conforme o entendimento de Maurice-Merleau nos diz: “Ao contrário nos macacos, o deslocamento vertical nas árvores é tão natural quanto o é, para nós, o deslocamento horizontal na terra, por isso a constância segundo a vertical é excelente. (Maurice-Merleau,1999, p. 647), daí nos fornece uma margem

rizomática, que conecta com a natureza por meio de seus frutos quando sai “catando frutas”, o que podemos chamar de néctar da terra.

Néctar nos evoca a imagem da terra que cuida e oferece o alimento. E no verso “pelas planícies”, Foucault (1999, p. 54) nos traz a ideia da linguagem de uma planície num estado de uniformidade que diz: “Saber consiste, pois, em referir a linguagem a linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar.” E todas as coisas que surgem nessa planície falam uma linguagem de imagem dinâmica numa metamorfose do símbolo mãe que Durand (2012, p. 230) acrescenta a característica de estabilidade: “Essa crença na divina maternidade da terra é certamente uma das mais antigas; de qualquer modo, uma vez consolidada pelos mitos agrários, é uma das mais estáveis.” A estabilidade é capaz de proporcionar “Murici, guapeva, araquá/E mais jatobá, gravatá, /O negro da jabuticaba, /O doce cheiro da mangaba, /O fulvo sol do pequi” (Teles, 2017, p.102) esses frutos que a terra oferece, são de terra seca e que “o ser estranho, vai curvado/pela fartura do cerrado”(Teles,2017, p.102).

A terra seca do poema nos remete à imagem de uma terra na qual nada se extrai, cansada que não se levanta, tal qual a terra que Bachelard (1994, p.68) chama de gleba: “Desta vez, a gleba não mais se levanta, a terra está prestes a assimilar o adormecido, prestes a absorver, a sepultar o par aniquilado”, mas ao contrário disto, ela é capaz de dar frutos, e tem localidade de frutos, do “cerrado”. E ainda, apesar de seca, ela também é forte e símbolo que Durand (2012, p. 47) assim reconhece, justamente porque permite os devaneios. A propósito de E. Poe, e em *A terra e os devaneios do repouso*, Bachelard precisa que “os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma..., mas da sua força”. Estende-se então uma terra que representa o repouso.

Nessa terra de Gilberto Mendonça Telles, os diferentes seres que em seu estado de terra se harmonizam e se completam em, como diz Foucault (1999, p. 24) “Na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem

com tudo o que o cerca.” E nessa combinação monta o brilhante poema Frutas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. O DIREITO DE SONHAR.4ed./ Tradução de José Américo Motta Pessanha. Editora Bertrand Brasil. São Paulo.

_____. A poética do devaneio / Gaston Bachelard;/tradução Antônio de Pádua Danesi.Martins Fontes. São Paulo: 1988

_____. A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria. /Tradução ANTÔNIO DE PÁDUA DANESI. Martins Fontes. São Paulo 1998

Dicionário em Latim online. Disponível em:
<<https://www.dicionariodelatim.com.br/habeas-corpus/>> Acesso em:
22/09/2017

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. / Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Campos do Imaginário*/Trad.Maria João Batalha Reis.Coleção Teoria das Artes e Literatura.Instituto Piaget, 1996.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas / Michel Foucault/Tradução Salma TannusMuchail. — 8ªed. Martins Fontes. São Paulo. 1999

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna*; da metade do século XIX a meados do século XX.Trad. Marise M. Curiori. SãoPaulo: Duas Cidades, 1978.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. Introdução: Rizoma./ Texto extraído de Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.Vol. 1. Editora 34, 1ª Ed.1995.p.2

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*./Trad.Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006

LOURENÇO, Edival. *Poesia Reunida*. São Paulo, Editora Ex Machina.2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*/Trad.Carlos Alberto Ribeiro de Moura.2ed.Martins Fontes. São Paulo.1999

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*.Ática. São Paulo. 1986.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Trad.de Olga Savary

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PITTA, Danielle Perim Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro. Atlântica Editora,2005.

POUD, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Saciologia goiana*. 8ª. ed. Goiânia: Kelps, 2016
_____. *Lirismo Rural: o sereno do cerrado*. Batel. Rio de Janeiro.2017

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. Trad.Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. Companhia das Letras.São Paulo. 1993.

A NARRATIVA MEMORIALISTA EM “VESTÍGIOS DA SENHORITA B.”, DE RENATA BELMONTE

Antonia Rosane Pereira Lima*

Adeíto Manoel Pinho*

Maria Conceição Pinheiro Araújo*

RESUMO: Pretende-se, neste estudo, descrever os conflitos existentes na vida da narradora-personagem contidos na obra “Vestígios da Senhorita B.” (2009), de Renata Belmonte, retratados através de relatos memorialísticos, cujas razões podem ser encontradas ao se observar que o contexto da pós-modernidade, estudado por Stuart Hall (2006), transforma os indivíduos em seres angustiados e em constante busca de si mesmos, tendo em vista serem as relações fragmentadas e inconstantes. Na obra em questão, o enredo pauta-se em torno da busca pela identidade da personagem principal, a partir dos vestígios deixados por ela ao longo de suas vivências, com a narrativa escrita em forma de diário, cujos relatos compõem uma teia de pensamentos e ações que moldam sua personalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Passado. Presente. Memórias. Questionamentos. Renata Belmonte.

ABSTRACT: In this study, we intend to describe the conflicts existing in the life of the narrator-character contained in the work “Vestígios da Senhorita B.” (2009), by Renata Belmonte, portrayed through memorialistic reports, whose reasons can be found by observing that the context of postmodernity, studied by Stuart Hall (2006), transforms individuals into distressed beings and in constant search for themselves, in view of the fact that relations are fragmented and inconstant. In the work in question, the plot is centered around the search for the identity of the main character, from the traces left by her throughout her experiences, with the narrative written in the form of a diary, whose accounts make up a web of thoughts and actions that shape your personality.

KEYWORDS: Past. Present. Memoirs. Questions. Renata Belmonte.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

* Professor Titular da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

* Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, Campus Salvador (IFBA).

Em cena: Renata Belmonte

Antes de se iniciar o estudo da obra “Vestígios da Senhorita B.”, convém apresentar, de forma breve, alguns aspectos biográficos de Renata Belmonte, a fim de situá-la no texto e, sobretudo, em alguns posicionamentos aqui adotados. Essa atitude faz-se necessária em toda pesquisa que objetiva tratar de obras literárias cujos autores não são conhecidos do grande público leitor, pois o trabalho do pesquisador que lida com obras não canônicas consiste em divulgar os autores, não apenas dos seus escritos.

Nesse sentido, sabe-se que a autora Renata Belmonte é natural de Salvador, Bahia, Brasil, nascida em 13 de março de 1982 e atualmente reside em São Paulo. Além de ficcionista (apesar de encontrar-se afastada da escrita literária), ela atua como advogada e possui um blog¹ cuja escrita é diarista, porém, sua última postagem data de 03 de junho de 2010.

Em relação à sua contribuição para as Letras, Renata publicou os livros de contos “Femininamente”, em 2003, e “O que não pode ser”, em 2006, os quais resultaram respectivamente nos prêmios Braskem Arte e Cultura 2003 e Cultura e Arte Banco Capital 2006. Há também sua participação nas antologias “Outras moradas”, de 2007, “Antologia Sadomasoquista da Literatura Brasileira”, de 2008. A autora é estudada no livro “Quem conta um conto: estudos sobre contistas brasileiras estreantes nos anos 90 e 2000”, organizado por Helena Parente Cunha e escrito por estudantes de doutorado da UFRJ. Em 2009 ocorre a publicação de “Vestígios da senhorita B.”, novela cujo conteúdo é objeto deste estudo.

Diálogos teórico-literários

Na obra “Vestígios da senhorita B.”, tanto em sua primeira página como na última, a frase “Não há sonho que morra sem deixar vestígios” traça uma espécie de apresentação da narrativa. Nela, Renata Belmonte apresenta uma narradora que conta, em espécie de diário, as memórias do

¹ Título do blog homônimo à novela estudada neste texto “Vestígios da Senhorita B.”. Disponível em: <<http://vestigiosdassenhoritab.blogspot.com.br/>>

que foi sua vida, desde a infância, passando pela adolescência, até chegar à fase adulta. Envolta em inúmeros questionamentos, a trama ganha nexo à medida que as lembranças da personagem vão surgindo, de maneira não linear, visto que acontecimentos da atualidade misturam-se aos da infância, expressando várias identidades da personagem frente ao mundo.

Os relatos por vezes se repetem, pois a narradora (que ora se apresenta em primeira pessoa, como narradora-personagem, quando se reporta a ela na atualidade, ora aparece em terceira pessoa, como narradora-observadora, ao lembrar a menina que era na infância e adolescência), combina os acontecimentos em um tempo marcado por interrupções, no qual a personagem se apresenta no tempo presente e viaja pelos fatos passados. Nesse sentido, o objetivo de tal prática diz respeito à busca por uma identidade una, que a possibilite o conhecimento de si.

Em relação ao que é apresentado na obra, pode-se traçar algumas possibilidades de interpretação à luz das teorias atuais. Por conseguinte, Ecléa Bosi (2004), citando as concepções de Henri Bergson sobre memória, aborda a questão da percepção do corpo através das imagens que se constrói tanto do presente quanto do passado. Assim, a noção de corporeidade está relacionada à identidade do sujeito, à medida que ela está constantemente ligada aos estímulos daquele com o ambiente onde ele encontra-se inserido, bem como em relação às suas ações. Segundo ela:

... a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (Bosi, 2004, p. 47).

Sobre isso, percebe-se que o ponto de partida para a busca do autoconhecimento da personagem de Belmonte e análise de sua vida é o seu próprio corpo. Nele ela investiga seu eu e suas dores. Conforme ela mesma afirma: “é neste corpo que tudo acontece. É no seu âmbito espacial que se desenvolve esta relação. Compreendo-o melhor agora, nele descobri minhas verdades” (Belmonte, 2004, p. 4). O corpo, para ela, constituía-se como uma maneira de se encontrar, pois, segundo suas afirmações, sua alma e seu

corpo não se relacionavam bem até certo ponto da vida. Segundo ela, era como se aquela fosse um parente estranho que resolveu passar um tempo morando em sua casa (corpo). Assim, a memória é capaz de auxiliar na historicidade do indivíduo, obrigando um confronto entre o corpo passado, que esteve para acontecimentos e fenômenos sociais e da natureza, e o corpo presente que está para os mesmos fenômenos. Tais referências agem como um intruso e também como um agente de referência pessoal e social.

A partir desse ponto em que se percebe tais constatações acerca da personagem e o corpo, ambos constituintes do mesmo ser, o leitor vai adquirindo informações em relação ao teor da narrativa, isto é, de cunho memorialista, evidenciada cada vez que a narradora rememora fatos passados e os transporta para o presente, com o intuito de encontrar-se. Além disso, em sua fala têm-se as pistas que comprovam tal enfoque: “À medida que estas palavras vão sendo colocadas no papel, sei que estou me aproximando cada vez mais da velhice. [...] Não há como fazer um livro de memórias sem envelhecer diante de si” (Belmonte, 2009, p. 5). Com isso, nota-se também que a narrativa possui características metaficcionais², visto que são feitos comentários sobre o ato de escrita do livro de memórias, as mesmas que o leitor tem acesso ao desvendar o passado e as indagações da personagem ao passo que adentra pela leitura da obra.

Concordamos com a autora quanto ao recurso da memória quando se está na idade madura, pois é a fase da vida em que se acumulou acervo suficiente para as avaliações, os conselhos, o reatar de pontas. Tanto que podemos dizer que o velho é pura espera e memória. Transformados em bibliotecas, eles apenas aguardam a audiência chegar para cumprirem o seu papel de dignos conselheiros, guardadores das histórias familiares, da sociedade e dos segredos mais importantes ou avassaladores. A expressão “estou me aproximando cada vez mais da velhice” expressa bem a ideia de que também a memória pode ser performance, pode ser um estado de vida ficcional. Este estado é experimentado por poetas, historiadores e todo aquele que conta um conto.

² Em sentido geral, metaficção diz respeito ao texto que aborda as maneiras de escrita de um texto literário, sendo também uma obra de ficção.

O enredo compõe-se de três seções intituladas de “Vestígio nº 1: A cama abandonada”; “Vestígio nº 2: O vestido do tempo” e “Vestígio nº 3: O livro de sempre”. Tal recurso evidencia o desejo de a narradora montar o quebra-cabeças de suas memórias, investigando aspectos psicológicos e os acontecimentos que culminaram no desaparecimento do seu ser, além de fazer alusão ao título do livro, recurso que contribui para que o leitor compreenda que o enredo trata-se da procura do eu pela narradora, a partir da investigação dos vestígios deixados por ela ao longo das suas experiências de vida.

A partir da descrição de suas relações familiares, é possível que o leitor identifique como se deu o processo de construção da personalidade da menina (durante a infância), à medida que ela faz descrições sobre os comportamentos do seu irmão caçula comparando-o consigo mesma e como identificava em seu pai a sua própria existência.

Junho. A fogueira está queimando em homenagem a São João... A menina entra de mãos dadas com o pai, tem sido assim desde o começo dos tempos. Magra, pequena e fraca, ela encontra naquele homem toda a justificativa para a sua existência. Estar com ele representa o seu lugar no mundo, prova que é filha de alguém, pertencente à raça humana, a família testemunha a veracidade da informação. [...] Ainda criança, a garota aprenderá que o poder é um bem muito caro. O pai e o irmão têm sangue quente nas veias, se parecem bastante. Quem puxa aos seus não degenera, costumava dizer o avô italiano. Anos mais tarde, quando se compreendeu diferente dos que a rodeavam, concluiu: não puxei aos meus. Talvez por isso que me sinta desse jeito. Degenerarei. (Belmonte, 2009, p. 8) [Grifos da autora].

A descrição da festa junina que participou aos seis anos de idade com seus pais e seu irmão é contada e retomada ao longo da narrativa. Dessa forma, a narradora pretende entender no que ela se transformou depois dos episódios ocorridos na festa. Em sua visão, mesmo sabendo que era estranha e diferente das outras crianças, não sabia que possuía sentimentos ruins, e que, por esse motivo, jamais saberia como é Deus, pois tinha certeza que iria para o inferno com tantos pensamentos negativos a circular por sua mente.

Como é o rosto de Deus? – se questionava sempre a menina sem nunca encontrar uma resposta apropriada. No final daquela noite, aos seis anos, ela constatou: jamais saberei com quem se parece Deus. Porque o inferno é o único lugar para onde vou. (Belmonte, 2009, p. 18).

A razão dessa culpa deve-se ao sentimento de inveja que ela experimentou pela menina da festa junina que a deixou só enquanto brincavam de se esconder. Naquele dia, segundo a narradora-personagem, ela conheceu a solidão, sua mais fiel companheira. Conheceu também o sentimento de vingança, quando desejou que a menina com quem brincava se queimasse com os fogos que soltava, pois enquanto a menina manuseava foguetes a mãe dela só a deixava soltar traques. Nesse sentido, nota-se que está em jogo o desejo que a criança possui de tornar-se adulta e, ao perceber que outra criança faz atividades não condizentes para alguém de sua idade, a personagem sente inveja por não poder fazer o mesmo. Inveja também é um recurso de reconhecimento pessoal, pois ela queria ser e ter a mesma sensação que a outra criança tinha, no que se refere a poder soltar os fogos mais perigosos. É um tipo de imitação, de *mímesis*, pois toda criança logo que vê algo em possa de outra deseja tomar para si, para ser igual à outra, para ser melhor do que a outra.

E nunca confundamos com a vida adulta, porque a criança luta apaixonadamente por algo que depois deixará esquecida alguns minutos após ter conseguido, após encontrar objeto de desejo mais brilhante ou mais curioso. Certamente que a outridade (alteridade) é nossa referência social e histórica. Quando o desejo não é satisfeito vem a mágoa das decepções. Dessa forma, terá adquirido dois instrumentos de crescimento: a inveja e a decepção. Trazer novamente pela memória, ir pela vez segunda ao perigoso mundo da infância, será outro modelo de amadurecer, de se entender no mundo. Sem dúvida, a literatura é a aventura pelos arriscados mundos do desejo.

Depois do episódio do São João, surgem os remorsos por ter desejado o mal de alguém (desejou que a menina de cabelos cacheados se queimasse ao usar os fogos de artifício), mas sabe que todas as pessoas se constituem de sentimentos bons e ruins, apesar de ela querer enxergar sempre o lado bom das coisas, transformar tudo em algo bonito. Nesse aspecto pode-se inferir que a personagem tem consciência de que não existe maniqueísmo quando se trata de seres humanos, ou seja, não há como determinar uma pessoa

como sendo completamente boa, sem qualquer resquício de pensamentos ou ações más.

Desde criança a narradora-personagem usava a imaginação para escapar da realidade que não aceitava. Segundo ela, a razão para a prática da maldade por parte da menina na festa junina deu-se por conta de seus cabelos lisos, pois aquela tinha cabelos cacheados e desejava ter fios iguais aos seus. A passagem da infância para a fase adulta é marcada por essa presença de atitude ruim em relação à criança dos cabelos cacheados, visto que a narradora afirma que no dia em que havia conhecido a maldade, ela perdera sua infância. Logo, concluem-se, na narrativa de Belmonte, as descrições dos acontecimentos da infância, encerrando-se os relatos da primeira seção.

Em continuação, a segunda seção apresenta a personagem diante do espelho questionando-se sobre os episódios ocorridos em sua vida e sobre suas próprias convicções acerca de si e do mundo à sua volta. Já é adolescente e sente em seu íntimo o quão inquietante é ser ela mesma. Ela, a “menina-anjo, a menina estranha. [...] alguém que simplesmente quer evitar a todo custo o extraordinário desastre que é nascer” (Belmonte, 2009, p. 28). Tais dramas são recorrentes, principalmente no período da adolescência, momento em que se experimenta um turbilhão de emoções ao mesmo tempo, tornando as pessoas mais cheias de dúvidas em relação ao seu estar no mundo, suas concepções, seus modos de agir e pensar, seus projetos de vida e dúvidas sobre o que se tornarão. O recurso utilizado por essa personagem para se ver enquanto sujeito integrado a uma teia social e a ela mesma é a memória, por meio da qual se pode adquirir um sentimento de pertencimento e unidade capaz de caracterizar sua identidade. Sobre isso, Pollak (1992, p. 204) nos diz que:

Podemos portando dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva [...].

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. [Grifos do autor].

Nesse sentido, observa-se que a personagem de Belmonte procura compreender em quem ela se transformou à proporção de seu convívio com as pessoas que teve contato ao longo de suas etapas de vida. A memória como elemento constituinte da identidade também tratada em outra ficção da literatura brasileira – *Alexandre e outros heróis* (2003) de Graciliano Ramos. Pinho (2011, p. 55) trata do tema como memória de velhos, pois toda noite reúnem-se em audiência um grupo de senhores para ouvirem as aventuras de juventude e riqueza do velho Alexandre. São personagens da classe popular. De vez em quando um dos personagens, o cego Firmino, questiona pontos da história, como a origem e o destino da onça capturada, a quantidade de quilos do estribo de prata de Alexandre, do olho perdido, depois encontrado e colocado no lugar, mas nunca falta às reuniões do grupo. Todos eles existem, se renovam e se enriquecem através das deliciosas e extravagantes narrativas de Alexandre. Segundo Pinho:

Facilmente confundido com um mitômano, palavra que explica a obra, mas não soluciona sua reflexão, auxiliado por sua esposa, Alexandre, em sua memória de velho, realiza tarefa de reconstituição daquilo que Walter Benjamin chamou de transporte da experiência fundamental (Pinho, 2011, p. 55).

A experiência fundamental é do indivíduo, mas é partilhada para todo um grupo, comunidade, sociedade. De forma semelhante Belmonte refaz a sua identidade pela memória. Assim, partindo do pressuposto de que as pessoas constroem suas identidades de acordo com cada indivíduo que conhece e compartilha momentos, é possível que o sujeito nunca tenha uma identidade fixa, pois, como afirma Pollak (1992, p. 204):

A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esteja bem mais organizada. Todos sabem que as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político.

Ao passo que se sente confusa, a narradora experimenta descrever fatos que marcaram sua personalidade, a fim de adquirir maior consciência de si mesma e enxergar as pessoas que fizeram parte de sua vida por outro

ângulo, já que se encontra distante de tais experiências. Relata a decepção amorosa sofrida no dia do seu aniversário de quinze anos, quando esperava que seu amor comparecesse à festa, mas ele nem sequer se justificou pela ausência. Depois desse dia, segunda ela, nunca mais pôde viver plenamente algum acontecimento feliz, temendo algo ruim que pudesse acontecer. Ela se lembra de que após algum tempo o reencontrou e ele explicou o motivo da sua atitude.

Em outra passagem metaficcional a narradora afirma: “Apesar de tudo isso ainda hoje escrevo de luto. Pois nem mesmo a literatura conseguiu salvar a menina debutante das coisas terríveis deste mundo” (Belmonte, 2009, p. 35). A maneira encontrada por ela para fugir da realidade foi através da escrita, uma maneira de transpor todas as angústias acumuladas ao longo da vida, fazendo uma espécie de expurgação dos sentimentos negativos através das palavras jogadas no papel. O transporte para o papel da experiência no mundo gera o que a teórica argentina Leonor Arfuch (2010) denomina de *excesso*, daquilo que não cabe na pessoa em si. Ele é a experiência pessoal que não consegue permanecer somente para aquele que a viveu, sendo tomado e absorvido por outros. Ele pode dar-se por curiosidade, por coincidência de experiências vividas, pelo desejo de também viver aquelas experiências interditas ou proibidas. A experiência da memória, no processo da narrativa, aponta para vidas no plural que um indivíduo pode viver e é fascinante. O excesso faz-se também da literatura. Sejam experiências reconfortantes ou traumáticas, a memória aponta para a condição de partilha, de inscrição coletiva das identidades. Talvez a sensação de leveza após contar uma história ou um segredo venha do caráter concreto da memória, como algo que, carregamos, de fato dividimos com os outros.

A terceira e última seção retrata uma personagem já adulta, remontando suas memórias da infância à adolescência, identificando seus medos, suas qualidades. Adulta, entende que sua profissão de advogada é apenas um dos papéis que pode desempenhar e que as pessoas as quais ama estarão sempre consigo, fazendo parte do seu ser. Em outro trecho a presença da linguagem metaficcional se apresenta: “A mulher fecha os olhos e o livro” e a história acaba. Nesse sentido, percebe-se que as informações

trazidas pela narradora-personagem evidenciam tratar-se de detalhes da vida da escritora, Renata Belmonte, tendo em vista ser esta também uma advogada e escritora.

O que você vai ser quando crescer? – pergunta o pai, constantemente, à menina. Ela, ciente da resposta apropriada, diz orgulhosa: *Advogada*. Logo depois, deitada nos seus braços, é assaltada por um súbito mal-estar. Que será estudante de direito, não há dúvida. Mas presente que tal profissão não lhe bastará. [...] A menina gostaria de ser muitas coisas, fantasia com a possibilidade de se transformar em várias pessoas. [...] A menina odeia ser criança, se acha inteligente demais para isso. Desde aquele tempo, já sabia que, no seu íntimo, se escondia uma mulher. A mesma que até hoje insiste em habitar o melhor que há em mim.

Anos mais tarde, recém-formada, num ataque de fúria, gritaria a palavra proibida: *Artista! É isso que sou. Artista*. (Belmonte, 2009, p. 12) [Grifos da autora].

Nesse ínterim, é possível perceber que, por trás dos relatos memorialísticos, a narrativa descreve as angústias da vida moderna, os dilemas que permeiam a existência humana. Através de uma personagem fragmentada interiormente, pode-se visualizar na novela de Belmonte as dificuldades do ser que não encontra sentido em si mesmo, envolto em problemas cotidianos, que não encontra seu lugar no mundo, sentimentos típicos dos sujeitos na pós-modernidade, conforme elucida Stuart Hall (2005). Sobre isso, a narradora elenca itens exigidos pelo mundo moderno, os quais encerram o sujeito em um círculo de angústias constantes. São eles:

É preciso sair na frente, tirar o primeiro lugar em tudo, arrumar um bom emprego, ganhar dinheiro encontrar um marido decente para ter filhos saudáveis e bem sucedidos. É necessário guardar os medos em caixas, pagar as contas em dia, enquanto sofremos a companhia elétrica não deixa de cobrar pela luz que consumimos. A vida não suporta os fracos! (Belmonte, 2009, p. 12).

Assim, além dos questionamentos sobre sua personalidade e as experiências que viveu ao longo do tempo, a personagem sente-se pressionada em relação à vida em sociedade e às exigências que dela decorrem. Na citação há também uma simplificação da vida em compartimentos, resultados, formulários. Sempre desejamos fazer da vida um folhetim de pouca expressão. O modelo de vida social, marcado por aquelas exigências da citação, é folhetinesco, entre vencedores e vencidos,

vilões e heróis, fracos e fortes. Talvez a narradora se revolte contra a exigência medíocre da ordem social. A vida é mais complexa e profunda. O mergulho na memória, nesse sentido, nunca seria uma fuga, mas um encontro desejado com a verdade da existência, fora dos parâmetros das ordens de controle e materialismos circundantes.

Sobre isso, Stuart Hall (2005) faz referência à questão da identidade e suas abordagens pelas teorias atuais. Segundo ele, a chamada “crise de identidade” (grifo do autor) pode ser percebida como um processo de mudança responsável por desestabilizar a organização da sociedade moderna e, por conseguinte, desestruturar as identidades dos sujeitos, que se sentem cada vez mais fragmentados.

Desse modo, essas mudanças que ocorrem na sociedade e transformam o modo como as pessoas encaram as organizações sociais, os conceitos que sempre fizeram parte do imaginário pessoal (como gênero, raça, classe etc.) estão provocando, nas palavras de Hall (2005, p. 9), a “perda de sentido de si”, experiência que a narradora-personagem de Belmonte vivencia ao questionar-se quem é em meio a tantos acontecimentos bons e ruins e à impossibilidade de poder demonstrar fraqueza na sociedade em que ela está inserida.

Em vista disso, através de questionamentos sobre a vida, a morte, os sentimentos, dentre outras questões, a personagem busca compreender suas mais íntimas aflições. Segundo Lílian Lima (s/d), o vazio é presença constante nas personagens de Renata Belmonte, cuja explicação encontra-se no estar no mundo, o qual é o mediador das relações humanas e, nestas, o sentido de si perde-se em meio ao turbilhão de conflitos vivenciados. “Desde muito cedo, acostumei-me a ignorar meus desejos. Atualmente, percebo o resultado disso: tenho um corpo machucado, dolorido. Partes valiosas de mim se perderam, delas restaram apenas vestígios” (Belmonte, 2009, p. 43).

O sentimento de não se encaixar no mundo permeia os pensamentos da personagem que, desde criança, sabia que não pertencia ao universo infantil por ser muito avançada, nem tampouco poderia conviver naturalmente no ambiente dos adultos. Nesse caso, ela comportava-se como uma criança,

porém sem deixar de se preocupar com as questões existenciais, não compatíveis para o universo infantil permeado por sonhos e fantasias.

Conforme preceitua Hall (2006), as sociedades modernas estão em constante transformação, razão pela qual os ideais culturais estão se fragmentando, modificando as identidades pessoais, resultando, nesse sentido, na desconstrução do sujeito, numa crise de identidade que o desloca e o impossibilita de construir sua identidade fixa, estável. Essa crise pode ser percebida na personagem de Belmonte, à medida que ela, ao tentar encontrar-se consigo mesma, remonta aos episódios que marcaram sua vida, e, ao fazer uso dos recursos psicológicos, relata seus medos, decepções e angústias, seu vazio existencial e a busca por entender em quem se tornou. Conforme Lima (s/d, p. 1422), as personagens de Renata Belmonte “estão sob o signo da modernidade ou pós-modernidade, sob uma nova cultura que desestabiliza os solos outrora estáveis e seguros e que indefine novos paradigmas”.

A escrita que retrata um ser perdido em seu eu, buscando encontrar-se, pode ser comparada com a de Clarice Lispector, ao tratar dos dramas psicológicos da personagem, através de uma narrativa introspectiva típica dessa escritora. No próprio texto de Belmonte tem-se a pista de que a narradora é apaixonada pela escrita de Clarice: “Sou muito impressionada com a escrita de alguns autores brasileiros, adoro Jose de Alencar e Machado de Assis, amo ainda mais Clarice Lispector” (Belmonte, 2009, p. 41). Nota-se, portanto, as influências que fazem parte da obra estudada neste texto, as quais podem constituir-se de leituras da própria escritora.

Além disso, uma hipótese que explica o fato de as poucas personagens que surgem ao longo da narrativa serem descritas apenas com as iniciais de seus nomes, seria porque talvez a narradora não pudesse revelar seus verdadeiros nomes por serem pessoas reais da vida da escritora. Também se pode supor que a personagem retratada seja a própria escritora em vários momentos do livro, tais como: a personagem principal é descrita pela inicial R., de Renata; o título do livro, assim como todo o seu conteúdo, remete à procura por vestígios do que foi a personagem, e provavelmente a escritora, “Vestígios da senhorita B.” (Belmonte). O fato de a personagem, assim como a escritora, ter se formado em Direito e possuir uma veia artística, voltada

para a escrita literária concretiza tais suspeitas. Sobre a escrita de Renata Belmonte, a partir do seu blog, Barreto (2013, p. 37) afirma que:

Belmonte demonstra inquietude e apresenta uma escrita a partir de pequenos fragmentos, sentimentos e sensações, os quais delineiam sua história. Seus relatos diários não se resumem a uma descrição prática, nem traduzem uma vida glamourosa. Ela apresenta uma narrativa que seleciona e valoriza episódios que a tocaram e que se transformaram em elementos significativos que a fazem refletir sobre a vida. Daí a importância que ela dá ao detalhe, às imprecisões, às insignificâncias e aos pequenos gestos. [...] Os fatos se misturam aos pequenos sentimentos, e ela é salva pela fantasia quando é amedrontada por uma sensação que a consome.

Dessa forma, pode-se relacionar a escrita diarista e virtual de Belmonte com a obra em estudo, por apresentar as características descritas por Barreto, ou seja, a novela levanta questionamentos acerca da vida da personagem, seus sentimentos e frustrações, características que estão presentes tanto nas narrativas do blog quanto em “Vestígios da Senhorita B.”.

Antonio Cândido, em “Literatura e Sociedade” (1980), afirma que só entendemos a obra a partir do momento que analisamos texto e contexto, isto é, a estrutura externa que o texto literário é concebido influencia a sua construção e não deve ser dissociada, sob o risco de comprometer a interpretação. Logo, para entender como se dá o processo de construção da narrativa de Belmonte, deve-se levar em consideração o contexto conflituoso que a pós-modernidade encerra as pessoas, conforme afirma Hall (2005).

Considerações finais

A partir da leitura de “Vestígios da Senhorita B.”, o leitor adentra pelo universo psicológico da personagem de Renata Belmonte. Seus dramas cotidianos, seus decepções amorosas, desilusões infantis, são típicas características que podem envolver qualquer pessoa nas sociedades modernas, mas através de uma linguagem envolvente, o leitor vai juntando os vestígios que formam o ser da Senhorita B., um ser único e ao mesmo tempo comum por seus conflitos naturais de qualquer sujeito que vive em contato com outras pessoas.

O texto literário que foi estudado pode ter indícios da vida da autora, ou pode ser mera semelhança, mas, acima de tudo, os dramas vivenciados pela personagem traduzem, em muitos aspectos, a vida das pessoas na contemporaneidade. Através da volta ao passado, da reconstrução das memórias, a personagem procura reestabelecer-se consigo mesma, apesar de fracassar em muitas ocasiões, porém essas vivências são responsáveis por construir aquilo que ela é, com seus medos e conflitos, acontecimentos bons e maus, com crises de identidade típicas das pessoas na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BARRETO, Núbia Peixoto. *Montes de escrituras, montes de leituras: a escrita diarista e virtual de Renata Belmonte e Alfredo Belmonte*. Tese de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2013.

BELMONTE, Renata. *Vestígios da Senhorita B..* Salvador: P55 Edições, 2009.

_____. *Vestígios da Senhorita B..* Disponível em: <<http://vestigiosdassenhoritab.blogspot.com.br>> Acesso em 03 de set. de 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994. (Col. Obras Escolhidas – 1.)

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guacira Lopes (trad.). 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LIMA, Lílian Almeida de Oliveira. *Representações Femininas em Renata Belmonte*. (s/d). Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V

Seminário Internacional Mulher e Literatura. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/lilian_almeida.pdf> Acesso em 03 de setembro de 2015.

PINHO, Adeíto Manoel. *Perfeitas memórias* – literatura, experiência e invenção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 03 out. 2017.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 44. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Renata Belmonte. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2009/renata_belmonte.htm> Acesso em 18 dez. 2017.

VATE, Veronica de. *Renata Belmonte*. Disponível em <<http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com.br/2009/07/veronica-de-vate-renata-belmonte.html>> Acesso em 24 de setembro de 2015.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.