



**Moíza Fernandes Almeida**

**"Das teorias à experiência: alterações nas vozes do  
feminino em poetisas contemporâneas"**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Eliana Lucia Madureira Yunes

Rio de Janeiro  
Setembro de 2012



**Moíza Fernandes Almeida**

**"Das teorias à experiência: alterações nas vozes do  
feminino em poetisas contemporâneas"**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-  
Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro  
de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela  
Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof<sup>a</sup>. Eliana Lucia Madureira Yunes**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani**

Departamento de Letras – PUC-Rio – Colaboradora

**Prof. Manuel Gaspar da Silva Lisboa**

FCSH-UNL - Faculdade de Ciências Sociais e  
Humanas/Universidade Nova Lisboa

**Prof. Carlos Fonseca Clamote Carreto**

UAb - Universidade Aberta do Brasil

**Prof<sup>a</sup>. Stella de Moraes Pellegrini**

PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de setembro de 2012

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

### **Moíza Fernandes Almeida**

Graduou-se em Letras na UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora – MG) em 1995. É Mestre em Literatura Brasileira pelo CES/JF (Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – MG). Participou de diversos congressos na área de Literatura e de Estágio de Doutorado Sanduíche, programa de cooperação internacional PUC-Rio e Universidade de Copenhagen, DK (agosto de 2011 a março de 2012). É professora de inglês em duas escolas da Prefeitura de Juiz de Fora – MG desde 1995.

#### Ficha Catalográfica

Almeida, Moíza Fernandes

“ Das teorias à experiência : alteração nas vozes do feminino em poetisas contemporâneas” / Moíza Fernandes Almeida ; orientadora: Eliana Lucia Moreira Yunes. – 2012.

173 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poetisas contemporâneas. 3. Ciência da literatura empírica. 4. Construtivismo radical. 5. Neurociência. 6. Cânone. I. Yunes, Eliana Lucia Moreira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Ao meu amado pai, Aderval Fernandes Pereira, e  
às minhas queridas filhas, Inez e Laíza.

## Agradecimentos

A Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro que possibilitou meu doutoramento e aos professores dos quais fui aluna: Daniela B. Versiane, Gilberto Mendonça Teles, Helena F. Martins, Heidrun K. Olinto, Maria do Carmo, Miguel Pereira e Paulo Henriques Britto e especialmente à Eliana L. Madureira Garcia Yunes, minha orientadora, a quem devo toda a confiança, incentivo e apoio.

Ao estimado professor e amigo Carlos Fonseca Clamote Carreto da Universidade Aberta de Portugal (UAb), a quem sou eternamente grata.

Às poetisas que me inspiraram a escrever esta tese e, em especial, a Darcy França Denófrio, Inês Lourenço, Lília Pereira da Silva e Raquel Naveira.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo doutoramento sanduíche entre a PUC-Rio e a Universidade de Copenhagen, Dk e ao professor coorientador Anders Michelsen.

A Prefeitura de Juiz de Fora pela liberação de minha atividade docente.

Ao estimado professor e amigo António Quintas Mendes da UAb de Portugal.

À amiga e professora Thereza da Conceição Aparecida Domingues e à amiga e psicóloga Diana Lopes

Ao professor Manuel Lisboa e aos caros colegas da turma de 2012 do Mestrado em Estudos Sobre as Mulheres do departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Ao meu irmão Marcelo, à Ruth, minha mãe e, em especial, ao Will, meu companheiro e minha força nesta importante caminhada.

## Resumo

Almeida, Moíza Fernandes; Yunes, Eliana Lucia Madureira. **"Das teorias à experiência: alterações nas vozes do feminino em poetisas contemporâneas"**. Rio de Janeiro, 2012. 173p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese tem como objetivo investigar as marcas da inscrição do gênero feminino através de poemas escritos por mulheres entre os anos de 1980 a 2012 no contexto contemporâneo do mundo ocidental de matriz judaico-cristão, embasada nas teorias da Ciência da Literatura Empírica, do Construtivismo Radical e dos Estudos da Neurociência. Investiga o retrato da musa na poesia em uma viagem pelo tempo e a este contrapõe o tom maduro das vozes líricas de poetisas como as brasileiras Darcy França Denófrio (Jataí – Goiás); Lília Pereira da Silva (Itapira - São Paulo); Raquel Naveira (Campo Grande - Mato Grosso do Sul); Valéria Villela (Rio de Janeiro - RJ); e das portuguesas: Ana Luísa Amaral (Porto), Inês Lourenço (Porto) e Maria Teresa Horta (Lisboa). Denuncia a invisibilidade da mulher escritora no sistema literatura responsável pelas escolhas dos escritores que se destacam em antologias e importantes prêmios como “Jabuti” no Brasil e “Camões” em Portugal. Deixa claro o fato de que, ainda que livros de escritoras não circulem nos meios literários, eles existem e justificam participar do cânone dito oficial que até então lhes reserva uma parcela muito inferior a dos homens escritores. Em seu *corpus* traz conceitos como o de “observadores de segunda ordem” e o “sujeito linguajante” de Maturana e Varela; as relações entre a gestão da vida e os processos homeostáticos responsáveis pela sobrevivência da mente consciente, presentes na Neurociência com Damásio e seus estudos sobre as questões do *self*, do surgimento do eu “autobiográfico” responsável por conferir ao cérebro “um eu espiritual” que dá ao humano sua sensação de identidade e nos levam a compreender a inscrição social de gênero que se enraíza desde a infância em todos os sujeitos sociais e deixa profundas marcas como as verificadas ao longo da investigação da voz lírica nos poemas e seus temas recorrentes como: confissão, matrimônio, cultura, repressão, sexualidade repletos do sentimento de opressão do sujeito mulher por trás do eu

lírico. Nesta investigação apresentamos também, conceitos trabalhados a partir de estudos de pesquisadores como: Ernest von Glasersfeld, Michel Foucault, Norbert Elias, Siegfried Schmidt, Stuart Hall, Wilhelm Reich, para citar os mais relevantes.

## **Palavras-chave**

Poetisas contemporâneas; Ciência da Literatura Empírica; Construtivismo Radical; Neurociência; Cânone.

## Abstract

Almeida, Moíza Fernandes; Yunes, Eliana Lucia Madureira (Advisor). **“From the theories to experience: change in female voices in contemporary poets”**. Rio de Janeiro, 2012. 173p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis aims at investigating the marks of female gender inscription through poems written by women between the years 1980 to 2012 in the context of the contemporary Western world Judeo-Christian matrix, based on theories of Empirical Science of Literature, the Radical Constructivism and the Study of Neuroscience. Investigates the portrait of the muse in poetry on a journey through time and this contrasts the mellow tone of the lyrical voices of Brazilian poets such as Darcy Denófrio France (Jataí - Goiás), Lília Pereira da Silva (Itapira - Sao Paulo), Rachel Naveira (Field Great - Mato Grosso do Sul), Valéria Villela (Rio de Janeiro - RJ) and the Portuguese poets: Ana Luisa Amaral (Porto), Agnes Lawrence (Porto) and Maria Teresa Horta (Lisbon). It denounces the invisibility of woman writer in the literature system responsible for the choices of the writers who excel in anthologies and important awards as “Jabuti” in Brazil and “Camões” in Portugal. It makes clear the fact that although her books do not circulate in literary circles, they exist and this justify their participation in the “official” canon which until then reserves female writers a much smaller parcel than to the male writers. In his corpus brings concepts such as “observers of second order” and “linguajante subject” from Maturana and Varela; the relationships between the “management of life” and homeostatic processes responsible for the survival of the conscious mind, present in Neuroscience with Damasio and his studies on the issues of self, the emergence of the self “autobiographic” responsible for giving the brain a “spiritual self” that gives the human sense of their identity and make us understand the social inscription of gender that is rooted since childhood in all social subjects and leaves deep marks as those found during the investigation of the lyric voice in the poems and their recurring themes such as confession, marriage, culture, repression, sexuality, full of the feeling of oppression of the individual woman behind the lyrical voice. In



this investigation we also present concepts worked from studies of researchers such as Ernest von Glasersfeld, Michel Foucault, Norbert Elias, Siegfried Schmidt, Stuart Hall, Wilhelm Reich, to name the most relevant.

## **Keywords**

Contemporary poets; Empirical Science of Literature; Radical Constructivism; Neuroscience; Canon.

# Sumário

1. Introdução	13
2. Conhecimento, Cultura e Literatura	21
2.1. Poesia em uma viagem pelo tempo	29
2.2. Musa, lugar de mulher é na poesia	33
2.3. Poesia e cânone	38
2.4. Marcas do feminino em poemas de poetisas pioneiras	47
3. Reflexões sobre o humano	55
3.1. Afeto e emoção: reconstituindo o humano	62
3.2. A química do cérebro	69
3.3. Retratos de muitos femininos	75
4. Novas marcas do feminino na poesia contemporânea	87
4.1. Vestida de noiva	94
4.2. Silêncio e subterrâneos	100
4.3. Corpo e desejo	115
5. Conclusão	126
6. Referências Bibliográficas	132
7. Anexos	141

## Lista de Quadros

Quadro 1- Participação de homens e mulheres em quatro antologias do Séc. XXI	41
Quadro 2- Participação de homens e mulheres: prêmios Camões e Jabuti	42
Quadro 3- “Árvore de Damásio”	64

O poema que não  
surpreende nem afirma  
a inutilidade de si, nem ensina  
a olhar a certa dissolução  
das coisas, nem interroga  
o desencanto

É uma espécie de prurido  
nas nossas costas, coisa  
irritante e passageira  
que logo se esquece.

Inez Lourenço

# 1

## Introdução

Quem olha uma flor  
ou um ser desabrochado  
vê um prisma (feio ou lindo)  
jamais o seu lado inviolado.  
Darcy França Denófrío

O cenário mundial no século XXI mostra-se dominado quase que exclusivamente por imagens e sons e a prosa aparenta ser para a maioria dos leitores o único sinônimo de Literatura; contudo nossa tese vem mostrar que a poesia não se transformou em algo do passado, ela continua viva e promove uma aventura invejável, ao fazer da vida conhecimento e devolver vida ao conhecimento através das confissões em primeira pessoa do sujeito lírico, suas histórias, suas emoções e seus afetos.

O poema é uma semente do tempo que carrega as marcas de seu poeta (Wellbery, 2004), por isso, são as experiências, as vivências do poeta que caracterizam a voz do sujeito lírico por trás do poema. Para analisarmos o eu lírico contemporâneo na escrita de mulheres, selecionamos um corpus com sete poetisas a fim de comprovar que são as experiências e não as teorias, que explicam as diferenças entre homens e mulheres, frutos das regras da sociedade em que participam.

Propormos pensar as impressões do feminino na linguagem da poesia escrita por mulheres passando pelo viés da cultura como emissora de um saber coletivo a partir do qual indivíduos definem esferas de sua realidade, transformando a “natureza encontrada” em esfera vivencial social a fim de preservar os seus valores mais elevados (Olinto; Schøllhammer, 2008). Nossa escolha por “poesia escrita por mulheres” ao invés de “autoria feminina” deve-se ao nosso posicionamento quanto às questões gênero. Falamos em termos de diferenças entre sexos biológicos: homem, poeta, escritor *versus* mulher, poetisa, escritora, quanto a masculino/feminino, este par insere a inscrição social que cada indivíduo

opta viver, nesta perspectiva homens podem ter uma escrita feminina e mulheres uma escrita masculina e vice-versa.

Ao investigarmos as marcas do feminino na obra de poetisas contemporâneas temos como fim refletir o cânone literário; como a mulher é retratada pela ótica do poeta; quem é a musa que esta poesia declama; queremos ainda compreender um pouco mais a respeito da mente consciente que constrói a “realidade” do sujeito do conhecimento, autor de histórias contadas em verso; repensar sobre antigos conceitos que separam pares dicotômicos polarizados como emoção e razão, feminino e masculino e etc. entre outros temas que percorrem essa tese.

Nosso estudo sobre as vozes do feminino tem lugar no cenário do mundo ocidental contemporâneo de matriz essencialmente judaico-cristão; este é o lugar onde nossas escolhas pelos poemas tomam “corpo mental e simbólico”, um lugar que esteve por muito tempo aprisionado na dicotomia razão *versus* emoção, mas com o resultado de inovações nas áreas do conhecimento, entre elas a neurociência e suas pesquisas sobre o cérebro humano, tem ampliado sua capacidade de repensar o humano de forma integral, com toda a complexidade que traz em si; não mais como um ser dicotômico, mas sim, multifacetado: afinal não é mais possível estudar um texto literário como se este pertencesse a um universo estanque, alheio às transformações epistemológicas que afetam e evoluem todos os domínios do conhecimento, das ciências ditas “exatas” às ciências sociais e humanas.

A poesia é o fio condutor para repensarmos sobre a alteração na voz do feminino e o antigo paradigma dicotômico “homem razão” *versus* “mulher emoção”; afinal, como foi moldada a inscrição social do feminino? Sabemos que o século XVIII (Revolução francesa) foi o responsável pela criação de uma nova classe social, a burguesia, e esta necessitou afirmar seu poder em contraposição às cortes e aristocracia misógina reforçou a ideologia de que toda mulher tem como vocação a maternidade, a criação dos filhos, enfim ao ambiente do lar segundo um modelo religioso judaico cristão. Tal cenário obscuro e de pouca liberdade de expressão para a poetisa é a porta de entrada de nosso estudo que se situa no século XXI, no qual antigos conceitos sobre diferenças de gênero são colocados em xeque e dão lugar a um reposicionamento da mulher no cenário público com igualdade de direitos políticos, sociais, civis e, quiçá, econômicos.

A renovação que o século XXI traz, concretiza-se em novos olhares sobre “masculinos” e “femininos”, sobre a razão e a emoção que constituem a mente consciente e, principalmente, sobre o espaço público com a entrada da mulher no âmbito social e político como comprova o prêmio Nobel da Paz (2011) concedido pela primeira vez a três mulheres: a presidente reeleita da Libéria, Ellen Johnson Sirleaf, a militante pela paz Leymah Gbowee, também liberiana, e a ativista iemenita Tawakkul Karman.

Em seu discurso de apresentação do Prêmio Nobel da paz (2011, s/p), Thorbjorn Jagland, presidente do comitê norueguês pronunciou as seguintes palavras:

*You give concrete meaning to the Chinese proverb which says that “women hold up half the sky”. That was why, when giving its reasons for this year’s award, the Nobel Committee stated that “We cannot achieve democracy and lasting peace in the world unless women acquire the same opportunities as men to influence developments at all levels of society”.<sup>1</sup>*

Outro exemplo paradigmático da mudança no mundo contemporâneo tanto o universo público quanto no privado pode ser notado na eleição para presidente de outras mulheres como: Benazir Bhutto, duas vezes primeira ministra do Paquistão (1988 a 1990 e 1993 a 1996), assassinada em 2007; Margaret Thatcher, primeira-ministra do Reino Unido desde 1990; Michelle Bachelet, presidenta do Chile de 2006 a 2010; Cristina Kirchner, presidenta reeleita da Argentina (2007 a 2011 e de 2011 a 2015); Dilma Rousseff, eleita a primeira presidenta do Brasil em 2011. No Brasil, a então candidata Dilma Rousseff, ganhou a presidência do país (2011-2014) tendo como slogan de campanha “a hora e a vez da mulher”, indicando um olhar de “afeto” sobre os brasileiros, linguagem que o universo político predominantemente masculino até então não conhecia. Na Argentina, a reeleição da presidenta Cristina Kirchner, em 2011, foi relacionada por especialistas ao momento econômico que exigia firmeza, tomada de decisões que podiam ser confiadas também à mulher.

---

<sup>1</sup> Vocês dão um significado concreto para o provérbio chinês que diz que “as mulheres sustentam metade do céu”. Foi por isso que, ao dar as suas razões para o prêmio deste ano, o Comitê Nobel afirma que “Nós não podemos alcançar a democracia e a paz duradoura no mundo, a menos que as mulheres adquiram as mesmas oportunidades que os homens a influenciar a evolução em todos os níveis da sociedade” (Tradução nossa).

Outros importantes fatos do século XXI marcam a mudança do retrato da mulher no mundo ocidental como a eleição em 2011 da diretora-gerente do Fundo Monetário Internacional (FMI) Christine Lagarde, até então ministra da economia da França. Outros nomes que não podem ser esquecidos são o da chanceler alemã Angela Merkel; as estadunidenses Condoleezza Rice e Hilary Clinton na política mundial e Eliana Calmon e seu importante papel na moralização no judiciário brasileiro. Seus nomes e de tantas mulheres que poderíamos citar, mostra-nos que não há como negar que a vocação política é uma das aptidões humanas que não se restringe a sexo, cor ou religião.

Mas se o cenário político está se modificando, a mesma sorte não acompanha o cânone que continua a ser um espaço de pouca visibilidade para a mulher escritora. O cânone reflete um abismo entre mulheres e homens escritores, seja em antologias como em premiações como o “Jabuti” no Brasil e “Camões” em Portugal, fato este que coloca a margem as escritoras e impossibilita o alcance do público a leitura de suas “histórias por detrás”, haja vista que quem não é visto não é lido, não vende, não circula no sistema literário que compreende um conjunto de ações como: produção, distribuição, recepção e pós processamento de textos literários; matéria de se preocupa a Ciência da Literatura Empírica, também chamada de Ciência da Literatura Construtivista surgida anos de 1970 na Alemanha e presente, desde então, no Brasil, em diversos campos de interesse como história, sociologia, psicologia, crítica e didática da literatura. Seus principais divulgadores são os alemães Siegfried Schmidt (1940) e Ernest Von Glasersfeld (1917-2010).

A Ciência da Literatura Construtivista mostra que “existem histórias literárias, mas não a história literária” (Schmidt, 1996, p. 119), desta forma relaciona o sistema de mídia de uma sociedade, “as posições políticas de quem controla o sistema e seus componentes de modo a compreender a hierarquia desse sistema e as condições de ações de indivíduos e de grupos no sistema literário co-presente” (Schmidt, 1996, p. 125). Sua metodologia tem como base o Construtivismo Radical e o trabalho dos chilenos Humberto Maturana (1928) e Francisco Varela (1946-2001) e pode ser relacionado, nos dias atuais com os estudos da Neurociência na qual se destaca o neurocientista português, radicado nos Estados Unidos, António Damásio (1944).



A Ciência da Literatura Empírica e o Construtivismo Radical têm como filosofia de valor a autonomia, a racionalidade e a solidariedade como redução da dominação do homem sobre o homem, como redução do terrorismo do saber e da verdade e preza a cooperação enquanto interação que reduz conflitos e soluciona problemas em comum (Schmidt, 1989a).

Aliados a estas teorias buscamos compreender o “mundo” revelado pela poesia escrita por mulheres e o eu lírico, notadamente feminino, como um sujeito epistemológico<sup>2</sup> que escreve em versos suas impressões da vida em sociedade e, ao mesmo tempo, revela as marcas de sua inscrição. Neste percurso cogitamos sobre razão e emoção, cujos intrincados processos de funcionamento são abordados pelos estudos de neurociência que explicitam os mecanismos da formação da mente consciente e do *self*, com o auxílio dos estudos de António Damásio, a fim de compreendermos os sentimentos do eu lírico que são os “barômetros” da gestão da vida. Percorremos, também, o conceito de “observadores de segunda ordem” de Humberto Maturana e Francisco Varela, também presente na neurociência. Ali se afirma que para apreciarmos o processo do “eu”, do *self*, devemos sempre levar em consideração o ponto de vista do eu enquanto observador e o eu enquanto “conhecedor” a refletir sobre nossas experiências. Também é de nosso interesse “o viver narrativamente” do neurocientista Óscar Gonçalves, sobre como os sentimentos são formados nos mapas do cérebro. Neles encontramos temas recorrentes nos poemas: confissão, matrimônio, cultura, repressão, sexualidade entre outros que serão trabalhados à luz de conceitos dos pesquisadores como: Michel Foucault; Norbert Elias, Stuart Hall, Wilhelm Reich para citar os mais relevantes.

Nosso objetivo ao abordar o “eu”, o “*self*”, sob a ótica da Ciência da Literatura Construtivista (CLE) e suas ligações com os estudos da Neurociência é uma tentativa de substituir a visão dualista do humano por uma visão monista que pensa, compreende e interpreta o sujeito epistemológico juntamente com sua experiência biológica em interação com o mundo que conhece; afinal, seres humanos são sistemas vivos, autogeradores, autoprodutores, autônomos e estruturalmente fechados que funcionam de forma auto referencial e homeostática

---

<sup>2</sup> Sujeito epistemológico ou sujeito do conhecimento cujo termo, para Jean Piaget, tem o sentido daquele que organiza, estrutura e explica a partir do vivido, do experienciado.

e podem observar o mundo exterior e observarem-se a si próprios (Maturana, 2002).

Tal compreensão, advinda da CLE, proporciona-nos entender o poema – matéria de nosso estudo – como um objeto grafemático repleto de “comunicados” e de operações cognitivas fortemente emotivas, realizadas por um sujeito através da percepção e compreensão do universo a seu redor. Desta forma, nossas inferências sobre o poema seguem o sentido, a relevância e o valor das construções que dele tira o leitor em uma coautoria com o eu lírico; uma construção de comunicados cognitivos entre o sujeito por detrás do poema e seu leitor a formularem hipóteses e coparticiparem da criação de sentido que dá vida a cada poema (Schmidt, 1989).

O poeta inglês William Wordsworth (1770-1850) revelou-nos no século XIX que poesia é emoção revivida em momento de tranquilidade, um compromisso da alma. Cabe-nos acrescentar que ela é o resultado de escolhas elaboradas em mapas cerebrais: “é no silêncio que as operações cognitivas tecem ligações com o mundo lá fora e com a vida do leitor” (Bachelard, 1977, p. 188). Com a poesia percorremos a mente humana e seus intrincados circuitos; as emoções que retratam o universo das poetisas e, conseqüentemente de todos nós. Pensamos a poesia como uma passagem, uma “janela estreita” que nos possibilita observar o interior da mente da poetisa onde vive o eu lírico, seus diálogos incessantes com seus “mundos” e sua inscrição social.

Para compor o *corpus*, delimitamos um período de aproximadamente três décadas (1980 a 2012), com poemas selecionados na obra de sete poetisas<sup>3</sup>, são elas: a portuguesa de Lisboa, Ana Luísa Amaral (1956); a brasileira de Jataí – Goiás (Centro-Oeste), Darcy França Denófrio (1936); a portuguesa do Porto, Inês Lourenço (1942); a brasileira de Itapira – São Paulo (Sudeste), Lília Pereira da Silva (1926); a portuguesa de Lisboa, Maria Teresa Horta (1937); a brasileira de Campo Grande – Mato Grosso do Sul (Centro-Oeste), Raquel Naveira (1957); e a brasileira do Rio de Janeiro (Sudeste), Valéria Villela (19?) e quinze livros: o mais antigo é *Vôo Cego* (Denófrio, 1980) e o mais recente é *As palavras do corpo* (Horta, 2012) retratados pormenorizadamente no Anexo A.

---

<sup>3</sup> Embora o termo poetas seja mais usado correntemente, por associar-se aos gêneros masculino e feminino, nossa escolha é por poetisas, tal qual a escolha do termo “presidenta” por Dilma Rousseff (2011). Assumir o termo poetisas é uma estratégia libertadora que pretende valorizar as diferenças que tornam cada ser humano especial.

A recolha das sete poetisas compõe nossa pequena antologia que tem por meta ampliar o olhar do leitor para além do eixo Rio-São Paulo de forma a não circunscrever nossa pesquisa ao rol de poetisas já consagradas pela mídia. Elas pertencem a diferentes regiões do Brasil como Campo Grande, Goiânia, Itapira, e também Rio de Janeiro, mas não só, suas vozes encontram eco do outro lado do oceano Atlântico como: Lisboa e Porto. Juntas formam o eco de vozes de muitas outras mulheres ampliado geograficamente. Dentre os motivos dos poemas analisados estão presente: matrimônio, penitência, transgressão, cicatrizes e os desejos mais íntimos ligados ao universo da poetisa que compõem uma reflexão sobre o universo feminino.

Importante ressaltar que as mulheres, via de regra, sempre foram personagens apagadas da história oficial e das antologias que sacralizam poetas e fazem da escritora, uma figura esquecida a margem do cânone, mera coadjuvante na história dita oficial. Desta forma, os poemas escolhidos são aqueles que revelam um sujeito do discurso notadamente feminino<sup>4</sup> para que conheçamos a história da mulher contada por sua própria escrita.

Embora nossa visão seja a de que não existe poesia de cunho feminino ou masculino; que não há regra para que se defina a escrita de nenhum poeta/poetisa; compreendemos que todo poema é um dardo carregado com as marcas do seu tempo, por isso nossa convicção de que a construção cognitiva presente em cada poema é semente que transporta a inscrição social do escritor e suas histórias por trás da mancha no papel, desta forma, em alguns poemas, percebemos sujeitos líricos femininos e/ou masculinos.

Nossa tese é composta de quatro capítulos: 1. Introdução; 2. “Conhecimento, Cultura e Literatura” introduz os pressupostos teóricos da Ciência da Literatura Empírica, do Construtivismo Radical e dos estudos de Neurociência, responsáveis por ampliar nosso entendimento a respeito do sujeito epistemológico que há por trás do eu lírico, bem como a sociedade e cultura em

---

<sup>4</sup> Queremos deixar claro que as poetisas contemporâneas escolhidas em nosso corpus escrevem sobre temas diversos e não é possível caracterizar a escrita de seus poemas como feminina por fatores biológicos, mas podemos sim, perceber a presença de um eu lírico que se manifesta em alguns poemas com substantivos e adjetivos femininos e, até mesmo, intitulando-se mulher. Eu líricos degenerificados estão presente na obra de qualquer poeta/poetisa, como exemplo, a poetisa Cecília Meireles e seu poema “Motivo”: “Eu canto porque o instante existe /e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste: /sou poeta. / Irmão das coisas fugidias, / não sinto gozo nem tormento. / Atravesso noites e dias / no vento [...]” (MEIRELES, 2001, p.227).

que este participa; nele apresentamos “A Poesia em uma viagem pelo tempo”, elo entre a base teórica e o conceito de Literatura e poesia. Nele abordamos a imagem da mulher na visão do escritor desde a “musa” inspiradora de Homero até os dias de hoje, bem como fazemos um levantamento do que foi o começo da poesia escrita por mulheres no início do século XX tocando questões do Cânone e da construção dos nossos conceitos de valor.

No capítulo 3, “Reflexões sobre o humano”, investigamos a respeito de antigos preconceitos já não mais sustentáveis, como separar em polos totalizantes feminino e masculino, razão e emoção, público e privado. Nele percorremos os estudos do Construtivismo Radical, da neurobiologia que nos levarão a compreender a “gestão da vida”, como se dá a homeostase (do grego: *homeo* similar/igual, *stasis* estático), ou seja, o equilíbrio interno dos seres vivos mediante múltiplos ajustes de equilíbrio dinâmico controlados por mecanismos de regulação inter-relacionados, bem como a constituição de mente humana e seus mapas cerebrais que possibilitarão delinear no capítulo 3, como a poetisa através da voz de seu eu lírico reconstrói a “história da mulher por detrás” de seus poemas.

No Capítulo 4, “Novas marcas do feminino na Poesia”, trazemos poemas de sete poetisas contemporâneas Ana Luísa Amaral, Darcy França Denófrio, Inês Lourenço, Lília Pereira da Silva, Maria Teresa Horta, Raquel Naveira e Valéria Villela. Neste capítulo foram escolhidos poemas que revelam a voz de um sujeito feminino por detrás do eu lírico e cujos temas abordam sua inscrição social e seus afetos.

O Anexo A apresenta o *corpus* da tese e uma biobibliografia resumida de suas poetisas; o Anexo B traz uma entrevista da poetisa brasileira Darcy França Denófrio a Giovanni Ricciardi da Universidade de Bari, Itália; o Anexo C traz uma entrevista que nos foi concedida pela poetisa portuguesa Inês Lourenço sobre a poesia escrita por mulheres na contemporaneidade. Ambas as entrevistas se completam e servem como uma ferramenta a mais para o leitor compreender a inspiração, os anseios enfim as histórias que os livros não contam sobre os percalços da profissão de escritora e que se ligam a muitas outras vozes que com elas se identificam.

## 2 Conhecimento, Cultura e Literatura

Tudo é dito por um observador.  
Humberto Maturana

Para Humberto Maturana (2002, p. 206) “o central do fenômeno social é que ele se dá na linguagem”, lugar de reflexão e autoconsciência. Movidos nesta perspectiva, elegemos como nossa abordagem metateórica a Ciência da Literatura Empírica aliada do Construtivismo Radical e seus estudos sobre o fenômeno da vida, do conhecimento, da autoconsciência, da linguagem e da consciência construtiva do observador que questiona a realidade como uma entidade exterior à percepção ativa (Olinto, 1996).

De acordo com teorias neurofisiológicas e teorias cognitivas construtivistas, os processos da percepção humana resultam de processos cerebrais que auto referenciam nossas relações com o mundo exterior em um intercâmbio contínuo que modifica o cérebro à medida que este transforma impulsos elétricos em conhecimento, daí que o processo cognitivo dos indivíduos se explica pela construção de campos de conduta baseados na sua ação efetiva e não pode ser entendido como mero reproduzidor uma realidade exterior independente, já que:

O mundo em que vivemos é uma construção conceitual como resultado de experiências produzidas por interações paralelas em esferas sócio-culturais consensuais que traduzem experiências, necessidades e interesses biológicos e sociais comuns. [...] Os indivíduos operam como observadores que produzem o seu ambiente exterior por meio de processos cognitivos interativos (Olinto, 1989, p. 19).

Partindo destas considerações, neste capítulo abordamos questões ligadas ao Conhecimento, à Cultura e à Literatura, a começar por questões acerca do desenvolvimento cognitivo, do que é o conhecimento, de como o obtemos e o que conhecemos; graças à incessante busca humana em revelar o universo, o cérebro e sujeito do conhecimento, podemos compreender melhor a causa de nossa bem

sucedida adaptação e superioridade no mundo animal que nos transformou em *Homo sapiens sapiens*, o primata com o maior número de neurônios do reino animal, cuja memória, reservatório de nossa trajetória evolutiva, esculpimos, moldamos e refazemos em nosso cérebro desde nosso nascimento até nossa morte (Damásio, 2010). Nossa trajetória inscrita em nosso cérebro e em nossa história foi propiciada pela linguagem e pelo surgimento do “eu autobiográfico” que nos capacitou recontar nossas histórias e tantas outras como sugere Gonçalves (2002, p. 26): “Na narrativa da nossa vida nós somos assim uma espécie de conjunto indisciplinado de cientistas, verdadeiros artífices generalistas da construção do conhecimento”.

Segundo Maturana<sup>5</sup> (2002), para fornecermos uma explicação adequada da cognição<sup>6</sup>, precisamos compreender as características de um ser vivo, porque são elas que determinam as interações do indivíduo no meio. Uma explicação é uma reformulação da experiência nos termos aceitos por aquele que faz a pergunta; assim, quem pergunta é que valida a explicação e não um suposto mundo ao qual a explicação faz referência. O ato cognitivo básico é o ato de distinguir, no qual destacamos uma unidade do fundo em que ela está e acabamos escolhendo por focalizar aquilo que elegemos para ser nossa figura, negligenciando outros pontos.

Ao falarem sobre as origens da cognição, Varela, Thompson e Rosch (2001) argumentam que nossas mentes “despertam num mundo” distinto do nosso eu interior e esse reconhecimento abre um espaço de separação entre o eu e o mundo como uma via intermediária, uma espécie de tentativa de continuidade, pois para eles, nós:

---

<sup>5</sup> Humberto Maturana (1928) junto com Francisco Varela (1946-2001), biólogos chilenos, desenvolveram a teoria da *autopoiese*, da Biologia do Conhecer, do pensamento sistêmico, início do Construtivismo Radical.

<sup>6</sup> Cognição é uma palavra latina que deriva de *cognitione*: que significa a aquisição de um conhecimento através da percepção. Segundo Gatti (1997), as habilidades cognitivas são capacidades que fazem o indivíduo competente e que lhe permitem interagir simbolicamente com seu meio ambiente. Essas habilidades formam a estrutura fundamental do que se poderia chamar de competência cognitiva da pessoa humana permitindo discriminar entre objetos, fatos ou estímulos, identificar e classificar conceitos, levantar/construir problemas, aplicar regras e resolver problemas. Elas estão na base dos processos de transferência que propiciam a construção continuada da estruturação de processos mentais cada vez mais complexos na direção da construção/reconstrução de estratégias cognitivas.

Não projetamos o nosso mundo. Encontramo-nos pura e simplesmente com ele; acordámos para nós próprios e para o mundo que habitamos. Vamos reflectindo à medida que crescemos e que vivemos. Refletindo sobre um mundo que não é feito mas encontrado, e, no entanto é também a nossa própria estrutura que nos permite reflectir sobre este mundo. Deste modo, ao reflectir encontramos-nos num círculo: estamos num mundo que aparenta estar ali antes da reflexão começar, mas esse mundo não é separado de nós (Varela; Thompson; Rosch, 2001, p. 25).

Como compreender nossa habilidade cognitiva, nossa possibilidade de observação se somos incapazes de captar informações objetivas; incapazes de distinguir entre ilusão e percepção? Admitimos nossas limitações enquanto humanos, mas na reflexão – na arte, no universo criativo da poesia – podemos mudar nosso ser, nosso domínio de realidades sujeito-dependentes, pois não somos como o homem acorrentado da caverna da República de Platão que vê nas sombras uma realidade absoluta (Maturana, 2002).

Para pensarmos sobre o que é a realidade, voltamos nossa atenção a Piaget<sup>7</sup> (1896-1980) e seu conceito de sujeito epistemológico, ou seja, o sujeito ativo (ação) que constrói as suas representações de mundo interagindo com o objeto do conhecimento através de processos de assimilação e de acomodação. “Conhecer não consiste em copiar o real, mas em agir sobre ele e transformá-lo (na aparência ou na realidade), de maneira a compreendê-lo” (Piaget, 1973, p.15). Segundo ele, um organismo é um “sistema aberto” que conserva sua forma através de um fluxo contínuo de trocas com o meio, incessantemente ameaçado e que, portanto, almeja o fechamento desse sistema sem jamais conseguir; não porque as necessidades iniciais de nutrição, proteção e reprodução sejam infinitas; longe disso, mas porque os comportamentos que servem para a procura dos meios de satisfazer tais necessidades conduzem, mais cedo ou mais tarde, à extensão limitada do sistema, e isto porque precisamos saciar nossa necessidade de alimento, sexo e proteção, haja vista que:

Mesmo se o apetite é momentaneamente satisfeito, a ausência de alimento visível ou sentida pelo olfato torna-se inquietante no sentido de poder significar a modificação das probabilidades de ocorrência e cria uma necessidade nova sob a forma de necessidade de procura, mesmo se não há vigência de consumo imediato.

---

<sup>7</sup> Jean William Fritz Piaget foi um epistemólogo suíço, um dos mais importantes pensadores do século XX que defendeu uma abordagem interdisciplinar para a investigação epistemológica, teoria do conhecimento com base no estudo da gênese psicológica do pensamento humano.

Igualmente, a percepção de inimigos, mesmo situados a distância conveniente, engendra nova necessidade de vigilância. [...] A segunda razão do meio com a finalidade de conduzir ao fechamento do “sistema aberto”, mas fazendo recuar constantemente as extremidades desse fechamento, é o progresso das regulações cognoscitivas em seu próprio mecanismo interno. (Piaget, 1973, p. 396-397)

Segundo Pinto (2010), o conhecimento não é passivamente recebido pelos sentidos ou através da comunicação, mas sim ativamente construído pelas individualidades cognitivas. Desta forma, diz-nos Wellbery (2004, p. p.xvii) que:

*The meaning of literary texts – their capacity to testify to human experience and to resonate in the lives of their readers – is inseparably tied to the singularity of their moment, to their primary historical character as contingent events.*<sup>8</sup>

As ideologias expressas no texto demonstram as múltiplas esferas afetivas e cognitivas do universo de que este autor participa e cada voz transparece seu meio, sua cultura. Segundo esta lógica, um antídoto contra um pensamento fundado sobre sistemas binários excludentes, onde um dos pares conceituais se torna totalizante e o outro invisível é o que Olinto (2008, p.24) chama a atenção:

Não são os sujeitos universais que circulam na história concebida no singular. É por isso que são bem vindas concepções e formas inovadoras de representação, mais apropriadas e sutis que não repitam apenas padrões de nossas molduras conceituais tradicionais institucionalmente sancionadas, mas que saibam situar a pluralidade de nossas vidas heterogêneas, dos nossos passados e presentes – vários e variados – de modo relacional, sem por isso assumir o ônus de um relativismo radical politicamente inoperante. Seja nas experiências práticas, seja nos circuitos da comunicação literária.

A cultura cria mecanismos responsáveis pela institucionalização de diferentes modelos de realidade assumidos explicita ou tacitamente em sociedades distintas, tais como a invenção de mitos, religiões, ciências e instituições sociais. É precisamente o conjunto dessas considerações que aponta para uma ideia de cultura como modelo auto reflexivo de um grupo social, do qual a literatura, ou em sentido mais amplo, a produção escrita, participa tanto na qualidade de

---

<sup>8</sup> O significado de textos literários – sua capacidade de testemunhar a experiência humana e ressoar na vida de seus leitores – está inseparavelmente ligado a singularidade do seu momento, a seu caráter histórico primário com eventos contingentes. (Tradução nossa)



formação simbólica quanto na condição de sistema social cultural específico (Olinto; Schøllhammer, 2008).

Desde a segunda metade do século XX, as ciências humanas e sociais reconhecem a importância da cultura e associam muito a ela, dando-lhe, assim, uma posição de centralidade. Essa centralidade da cultura para pensar o mundo não significa torná-la superior, mas entendê-la como perpassando todo o social, como algo fundamental na estrutura e organização da sociedade.

Analisando a centralidade da cultura, Hall (2004) observou que quanto mais importante se torna a cultura mais significativas são as forças que a governam, moldam e regulam. Segundo ele, a cultura nos governa e está presente em nossas condutas, ações e práticas individuais, institucionais e na sociedade de maneira mais ampla.

Ainda segundo Hall (2004), nas últimas décadas a cultura passou a ser considerada uma condição constitutiva da vida social provocando uma mudança de paradigma nas ciências sociais que é interpretada como a retomada de algumas tendências subordinadas e negligenciadas do pensamento crítico nas ciências humanas e sociais, o que nos leva a repensar a centralidade da cultura articulando-a entre os fatores materiais e culturais ou simbólicos na análise social. Esta “virada cultural” dá início a modificações de atitudes em relação a linguagem na construção e circulação do significado, já que a cultura constitui-se da soma de diferentes sistemas de classificação e formações discursivas para que a língua dê significado às coisas.

Acrescentamos, ainda, que o termo discurso refere-se à produção do conhecimento através da linguagem e da representação, bem como a maneira como é realizada a institucionalização do conhecimento, modelando e colocando novas práticas sociais em funcionamento.

Para Hall (2004, p. 231):

Se a cultura, de fato, regula nossas práticas sociais a cada passo, então, aqueles que precisam ou desejam influenciar o que ocorre no mundo ou o modo como as coisas são feitas necessitarão – a grosso modo – de alguma forma de ter a “cultura” em suas mãos, para moldá-la e regulá-la de algum modo ou em certo grau.

A sociedade, governada por uma geração, discute, amplia, modifica e transmite para as próximas gerações as normas, os padrões e os valores sociais, em resumo, a cultura. Nossas práticas, nossas condutas são reguladas pelas normas sociais que têm significados culturais, atitudes e práticas aceitas em algumas nações, regiões etc., mas não aceitas em outras e vice-versa.

De maneira geral, aceitou-se que o termo cultura designava tudo o que a humanidade produzia, no sentido totalizante, referindo-se ao que de melhor havia sido produzido universalmente por referir-se à humanidade de maneira geral, irrestrita. O entendimento era de haver uma monocultura, ou seja, uma única Cultura com letra maiúscula por ocupar um status elevado. Foi só depois dos anos de 1920 que as ciências humanas começaram a colocar em questão a epistemologia monocultural, questionar o termo cultura e mostrar que o melhor seria falar culturas. Passou-se assim ao entendimento do multiculturalismo. Para se falar em multicultural não se pode pretender dizer o que é o mundo; o que no máximo pode-se fazer é mostrar como o mundo é constituído nos jogos de poder/saber por aqueles que falam nele e dele, e como se pode criar outras formas de estar nele.

Para Glasersfeld (1995), não importa como se defina o conhecimento, o fato é que para o indivíduo não há outra alternativa a não ser construir o que ele/ela conhece nas bases da sua própria experiência; em outras palavras, aquilo que fazemos da experiência constitui o único mundo onde vivemos de forma consciente. Sendo a experiência essencialmente subjetiva e, embora encontremos razões para acreditar que a experiência individual pode não ser diferente da do outro, não temos forma de saber que é a mesma.

De acordo com este ponto de vista, o sujeito não pode transcender os limites da experiência individual, também no pensamento de Vico (1668-1744) que nos diz que não se pode reconstruir o passado exatamente como ele foi porque não podemos evitar emoldurá-lo em termos de conceitos que temos no presente: “Assim, a razão humana apenas pode conhecer as coisas que são feitas do material a que tem acesso – que é o material da experiência” (Glasersfeld, 1995, p. 76).

Ao nos referirmos aos textos literários, verificamos que falamos enquanto observadores de segunda ordem que surgem na linguagem, alertas para o fato de que não existem fora do discurso e que não têm acesso a uma realidade independente que avalie seus argumentos, posto que:

[...] o conhecimento é um comportamento aceito como adequado por um observador num domínio particular que ele ou ela especifica. Da mesma maneira, há necessariamente tantos domínios cognitivos diferentes quantos critérios diferentes que o observador possa usar para aceitar um comportamento adequado [...] Nós seres humanos, vivemos em comunidades cognitivas, cada uma das quais sendo definida pelo critério de aceitabilidade daquilo que constitui as ações ou comportamentos adequados de seus membros. Dessa forma, os domínios cognitivos são consensuais na práxis de viver dos observadores (Maturana, 2002, p. 294-5).

Assim sendo, textos literários são sempre itens interpretados e avaliados, e não fatos dados objetivamente. Logo, a escolha de temas ou do *corpus* de uma dada pesquisa, reflete um dado “a luz de” molduras teóricas de um observador específico, isto é, um sistema vivo de cognição que responde de maneira seletiva – e sabemos que toda seleção é normativa. Portanto, coerência, unidade, verdade, sentido histórico, etc. fazem parte do modelo de história do historiador e não são traços inerentes à “própria história” (Schmidt, 1996, p. 106-107).

Para Versiani (2005, p. 29), a “realidade” não se baseia na verificação de uma “objetividade, mas tão somente na coerência entre as experiências dos observadores e na sua uniformidade cultural, uma vez que a “realidade se entende como campo de descrições/representações e não como conjunto de coisas objetivas”. Tanto “realidade” ou “verdade” só podem ser entendidas a partir de consensos construídos intersubjetivamente em torno de conteúdos mutáveis e negociáveis.

Ainda segundo Versiani (2005), os estudos construtivistas demonstram que só podemos descrever o *nosso* mundo cognitivo da experiência e não o mundo real, já que o sujeito é visto como o lugar empírico da construção de sentido. Assim sendo, nós criamos o mundo em que vivemos e como críticos repensamos o mundo como observadores de segunda ordem, observando-nos ao mesmo tempo em que observamos o mundo e isso implica, não termos certezas infalíveis, pois o conhecimento do conhecimento obriga-nos a adotar uma atitude de vigilância permanente contra a tentação da certeza; compele-nos a reconhecer que a certeza não é uma prova da verdade e que o mundo que todos veem é um mundo que nós construímos com outras pessoas.

A Literatura nos serve como linguagem e é através dela que nós seres humanos acontecemos: “Não temos nenhum meio de nos referirmos a nós mesmos, ou a qualquer outra coisa, fora dela. Mesmo para nos referirmos a nós

mesmos como entidades não linguajantes, precisamos estar na linguagem” (Maturana, 2002, p. 269).

Desta forma, também, a poesia reflete nosso estar-no-mundo, suas metáforas reconstroem-no e geram outras tantas imagens simbólicas que possibilitam nosso autoconhecimento. Assim dizendo, a crítica à sociedade presente na poesia escrita por mulheres descreve o mundo ao mesmo tempo em que se observa com um olhar reflexivo, multifacetado em legitimações que conectam tempo e história.

Schmidt (1996) diz-nos que o valor científico de uma história literária não pode ser encontrado na objetividade dos resultados que cria, mas nos procedimentos de adquirir experiência e de fazer essa experiência acessível a outros; uma construção cognitiva de sujeitos presentes, servindo ao propósito de organizar sua recordação de forma narrativa e fornecer argumentos legitimatórios para a escrita de outras tantas histórias literárias.

Assim sendo, nossa análise teórica remete a uma instância empírica de construção de sentido cujo olhar se detém sobre a camada do enunciado, não obstante as regras e convenções com que todo sujeito constrói um domínio consensual e que tais regras definam a relação entre indivíduo e “sociedade” cujos critérios de aceitação ou rejeição de suas afirmações estejam entre a “plausibilidade”, “aceitabilidade intersubjetiva” ou “interesse” relacionados com os grupos sociais que as aceitem como leituras válidas (Gumbrecht, 1998, p. 242).

Perscrutando esse caminho, percebemos que a Literatura é porta aberta para o diálogo social sem fronteiras, aberta às mais diferentes classes sociais pelo seu poder de libertar mágoas, de dar asas aos sonhos, de revelar o que não pode ser dito, de desmascarar aquilo se pretendeu ocultar, de repassar nossas memórias e toda a aprendizagem contida nelas através de nossos antepassados e de todo o tipo de experiência que se pode revelar.

## 2.1

### Poesia em uma viagem pelo tempo

A poem is the very image of life expressed in its eternal truth.  
Percy Bysshe Shelley (1792-1822)

Imagens são mapas instantâneos do cérebro para tudo que foi anteriormente gravado na memória (Damásio, 2010), pensando assim, os versos líricos, suas metáforas, são imagens não verbais que a mente conceitua em palavras, sentimentos auditivos, visuais ou somatossensoriais que passam para a página sob a sua forma escrita.

Em seu ensaio “*A defense of poetry*”, Shelley (1840, p. 1) escreve sobre a melodia, a harmonia da poesia:

*But there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient beings, which acts otherwise than in the lyre, and produces not melody alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds or motions thus excited to the impressions which excite them. It is as if the lyre could accommodate its chords to the motions of that which strikes them, in a determined proportion of sound; even as the musician can accommodate his voice to the sound of the lyre.*<sup>9</sup>

Aproximando das palavras de Shelley, ressaltamos ainda que “a poesia é um compromisso da alma” (Bachelard, 1977, p. 186), cuja harmonia que encadeava os sons da lira, marcou o ritmo da poesia ao compasso da batida do coração, da pulsação dos seres humanos. Quem trata também do assunto é Teles (2012, p.4):

[...] e os velhos cantos épicos, as narrativas dos rapsodos, as tragédias e as cantigas de toda natureza, que existiam somente pela recitação acompanhada de música e às vezes de dança, começaram a aparecer também como forma escrita. No século VI a.C. Psístrato e seu filho Hiparco, sob o incentivo de Solon, juntaram os vários

---

<sup>9</sup> Mas existe um princípio no ser humano e talvez dentro de todos os seres sensíveis, que atua de forma diferente da lira e produz não apenas melodia, mas harmonia, por um ajuste interno dos sons ou movimentos que correspondem às impressões que os excitam. É como se a lira pudesse acomodar seus acordes aos movimentos que a instiga, numa determinada proporção de som; da mesma forma que o músico pode acomodar sua voz ao som da lira. (Tradução nossa).

episódios recitados pelos aedos, transformando-os em manuscritos com o nome de *Ilíada* e *Odisseia*.

A linguagem precedeu à escrita e dentro da linguagem a prosa procedeu a poesia como expressão oral de cultura e escreveu a história literária do Ocidente, fato que se liga a Grécia antiga, com a grande tradição oral de lendas e mitos responsáveis por conservar a memória das narrativas de épocas remotas: “quando as ações dos homens eram vistas ou imaginadas como grandes feitos de gente que ‘convivia’ com Zeus e com os principais tipos de deuses e deusas e, talvez, de musas, ninfas e demônios” (Teles, 2012, p. 1).

A épica de Homero documenta a forma oral da relação dos deuses com os homens presa até então à tradição de narrativas orais das lendas, gestas e mitos, em cujo contexto oral, verso e imagem serviam como processos mnemotécnicos que ajudavam a lembrar aquilo que seria recitado, bem como, uma forma sagrada ou sobrenatural de representar mais vivamente a linguagem do rapsodo. Foi só como o surgimento da escrita que a poesia pôde ser pensada como a arte da letra, da *litera* e “a imagem passou a ocupar o centro da criação poética, introduzindo vários sentidos e representando coisas difíceis de serem ditas de outra maneira” (Teles, 2012, p. 1).

Ainda segundo Teles, a poesia traz em si um sentido não literal, figurativo, comparativo, metafórico, simbólico, ou mesmo, analógico, e possui o seu lugar no discurso deslizando entre o significante e o significado, atuando na micro- e na macroestrutura, nas duas faces da linguagem do poema ou da narrativa e com o tempo, a cultura coletiva vai-se fazendo individual e a poesia<sup>10</sup> passa a não depender apenas do dom, do divino, mas também da técnica e da emoção de fazer o melhor; amplia-se, então, o conceito de Poesia para o de “Literatura”<sup>11</sup>, acolhendo-se gêneros diversos como, a poesia, a narrativa, o teatro, o cômico:

---

<sup>10</sup> Platão não utiliza o conceito de Literatura, mas sim o de Poesia, num sentido que abrange quase todas as formas literárias escritas na época. [...] Em grego, Poiesis [poihsiV] significa “fazer” no sentido técnico, e engloba tanto os trabalhos manuais, como os artesanais e os propriamente intelectuais da pintura, escultura, música e poesia. Só mais tarde foi-se especializando no sentido de obra literária. (TELES, 2012, p. 6)

<sup>11</sup> Os gregos não tiveram um termo como **Literatura** que agasalhasse todos os gêneros literários que iam surgindo: *Gramma* [Γράμμα], que veio a significar letra, indicava inicialmente um traço, um sinal, uma incisão na pedra, na madeira, na cera, ou no papiro[...] Com o tempo o plural Γράμματα adquiriu a amplitude que se encontra em Aristóteles (*Política*, III, 16,9), agora com o sentido de letras literárias, ciência, instrução. Mas é o termo latino, **Literatura** (derivado de

Todas essas transformações se completam numa imagem teórica de história literária [...] E, com isto, se configura o sentido maior da Literatura como linguagem especial a serviço da plena liberdade do homem em face de si mesmo (do seu imaginário), da sociedade e do mundo (Teles, 2012, p. 4).

No século XXI, após muitas transformações, a poesia conserva sua forma de narrar em versos, distanciando da prosa, ou seja, do conto, da crônica, da novela, da narrativa propriamente dita que conta suas histórias aproximadas aos dos fatos cotidianos e da ficção. Para Teles (2012, p. 4):

A liberdade ou a libertinagem poética de hoje é análoga ao momento em que a lírica aparece na Grécia e luta para se separar da épica de Homero. A partir do século VII começam a aparecer dois tipos de lírica, a que serve ao canto coral das festas e celebrações e a que é usada para a expressão dos sentimentos pessoais e autotélica. [...] Houve primeiro um processo gradativo de dessacralização, passando-se (gradualmente) do mito à filosofia (lida aqui como ciência): os deuses vão perdendo a credibilidade; os filósofos procuram explicar o mundo pela observação e pela experimentação, mas por intermédio da “poesia”, melhor, do verso.

Ainda que dessacralizada, a poesia cumpre seu papel de interpretar o mundo e dar sentido às coisas. Sua feitura, seus versos ritmados – e fragmentados – excitam o imaginário do leitor, fato que destacamos na citação de José Guilherme Merchior: “A literatura começa a ser chata quando as palavras não excitam; quando não desejamos o texto; quando nossa sensibilidade, intocada por ele, não acaricia as suas palavras. Há uma delícia em provar poesia” (Merquior, 1965, p. 127).

A poesia é mesmo um ato de construção/desconstrução, uma resignificação de nossos envelhecidos conceitos por outras novas formas de conhecimento e entendimento; não revela a imagem última do mundo, mas antes uma forma de lidar com o mundo inexplicável da nossa consciência. Sua mágica está no seu poder de equilibrar nossa relação com o outro, com a estranheza perante o novo, com toda a nossa humanidade em grande parte devido as suas origens ligadas ao canto e à música, ou seja, à ordem secreta do universo que lhe deu um caráter

---

*littēra*, letra, contaminado pelo sentido de *scribere*, escrita) que vai assumir mais tarde, com Cícero, o sentido que se aproxima do atual. (nota do autor)

mágico, profético ou sacerdotal associado desde a Antiguidade e recuperado de forma exemplar pela modernidade.

Cada poema é único tal qual nosso cérebro é único (Damásio, 2010); não há nenhum indivíduo igual ao outro, da mesma forma, cada poetisa traz na voz do eu lírico o seu tom, o seu “sotaque” e, nas palavras de Otávio Paz (1993, p. 140), a poesia é: “Plenitude e vacuidade, vôo e queda, entusiasmo e melancolia”, ou nas palavras de Armino Trevisan (1993, p. 36): “uma captação da realidade, uma forma de apalpar as coisas com o coração”, que nos remetem a um tempo e lugar desconhecidos, mas que calam em nossa alma”.

Cada poema traz em sua arte o poder de repensar o mundo, uma parcela na construção coletiva do conhecimento acerca de nós e do outro; acerca do mundo aparente e do mundo que se inscreve em nós paulatinamente; uma marca da sociedade, da cultura, do espaço e do tempo. Seu reservatório de memórias sedimenta, amadurece e recontada em seus bastidores a inscrição social daquele que a escreve; seu “conversar” tem o poder de mudar nosso ser:

O humano é vivido no conversar, no entrelaçamento do linguajar e do emocionar que é o conversar. Além disso, o humano se vive em rede de conversações que constituem culturas, e também se vive nos modos de vida que as culturas constituem como dimensões relacionais, que descrevemos como dimensões psíquicas, espirituais ou mentais (Maturana, 2002, p. 121).

Esse “conversar” de que nos fala Maturana, remete-nos à poesia como “porta aberta” a um diálogo permanente sobre a evolução do pensamento humano, suas representações culturais, sua forma de refletir sobre os problemas que a vida diária nos apresenta. Com ela podemos compartilhar emoções, construir novos significados, ampliar a abertura do verso em múltiplas interpretações, enfim, como nos diz Pinto (2010, p. 23): “Refletir sobre o conhecimento como uma ação que constrói o seu entorno é fundamental para aqueles envolvidos na construção do conhecimento em todos os níveis e espaços”. Desta forma:

As leituras acertadas são aquelas que dão conta da ambiguidade e da complexidade da existência, possibilitando a compreensão da vida como uma série de problemas complexamente estruturados que só podem ser compreendidos através da experiência; não só como forma de chegar a respostas paradigmáticas em que o certo e o errado se configuram numa clareza ortogonal mas, bem pelo contrário,



para dar conta da imensidade e do carácter permanentemente aberto e inescrutável da existência (Gonçalves, 2002, p. 21).

Entender a forma com que através da poesia somos levados a reconstruir/ressignificar nosso estar no mundo, “dar conta da imensidade” que extrapola nossa compreensão enquanto seres humanos fechados em nossos mundos particulares, faz-nos ir além; um caminho fascinante que pode ser eterno e deve mesmo ser para sempre: o caminho da descoberta de si e do outro.

Para dar conta de parte desse imenso universo que vem dos poemas, pensemos agora no retrato da mulher: Quem é a mulher na ótica masculina do poeta? Como é pintado seu retrato? Ela é ainda fonte de inspiração poética nos dias atuais? A “Musa” na época de Homero e segundo a ótica do poeta Gilberto Mendonça Teles<sup>12</sup> é ainda uma fiel representante do que foi a deusa Atenas, fonte inspiradora de heroicas batalhas na Grécia antiga, um poderoso recurso.

## 2.2

### Musa, lugar de mulher é na poesia

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dêz que esfez as muralhas sagradas de Tróia; muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.

Homero (850 a.C).

---

<sup>12</sup> O poeta, escritor, crítico literário e professor doutor Gilberto Mendonça Teles (1931) é o ocupante da cadeira de número 11 da Academia Goiana de Letras. Pertence a várias instituições como a Societé de Linguistique Romane, em Paris, Sociedade de Língua Portuguesa, em Lisboa, Asociación de Estudios Lingüísticos, em Montevideu, Academia Goiana de Letras, em Goiânia, Academia de Filologia, no Rio de Janeiro, Academia Carioca de Letras e PEN Clube do Brasil. É membro da Academia Brasileira de Filosofia e considerado o escritor goiano mais famoso na Europa, tendo os seus livros escrito em diversas línguas. Recebeu pelo conjunto de sua obra, o prêmio Machado de Assis, o maior prêmio literário do Brasil, pela Academia Brasileira de Letras. Em 1999, teve duas obras suas, *A Raiz da Fala* (1972) e *Hora Aberta* (1986), incluídas pelo jornal *O Popular* de Goiânia, dentre as 20 obras literárias mais importantes do século XX em Goiás. Em 2002 recebeu o Prêmio Juca Pato. (Nota do autor recebida por e-mail em junho de 2012).

Como nos versos acima retirados da *Odisseia*, um dos dois principais poemas épicos da Grécia Antiga atribuídos a Homero, a presença da mulher na poesia foi – e ainda é – marcada por sua imagem como musa a inspirar a poesia, mais que pela produção propriamente dita de poemas, fato este apreciável nas palavras de Teles (2012, p. 1):

[...] o recurso à Musa não passava de uso tradicional – uma moda “literária”, como diríamos hoje. Era portanto fortemente repetida como ‘deixa’, como ‘gancho’ (como se diz hoje) para que o narrador não se perdesse. Daí as repetições nos poemas de Homero: ao falar da madrugada, repete-se constantemente a bela imagem da Aurora de dedos rosados; e ao falar de Ulisses, os epítetos são sempre os mesmos na área semântica.

Como o tempo, o discurso épico, mesmo com a presença grandiosa de Homero e Hesíodo, foi sendo desativado, surgindo como nova motivação o discurso lírico e as musas, “criadas” por Hesíodo, ganharam funções especiais: “a da epopéia, a da tragédia, a da dança, etc., chegando à época de Calímaco (III a.C) já transformadas em simples figuras literárias” (Teles, 2012, p. 1).

Um exemplo do relevante papel da musa presente desde a Grécia antiga é o *Partenon*, templo da deusa Atena, construído no século V a.C. na acrópole de Atenas para homenagear os deuses e deusas, as musas inspiradoras dos guerreiros; matéria-prima de que a poesia se serve até hoje, como podemos notar em alguns poemas contemporâneos do crítico e também poeta, o brasileiro Gilberto Mendonça Teles que traz, a seguir, a musa como matéria prima de seus versos:

Para escrever um poema  
prescindindo de inspiração,  
não é preciso nem tema,  
nem amor, nem solidão

Basta o nome da musa  
[...]

(Teles, 2009, p. 79).

O simples “nome da musa” é para o poeta, símbolo do desejo; faz menção às origens contidas no termo como veículo de identidade e de uma radical alteridade, algo que nos é dado, dádiva que é simultaneamente desígnio e destino.

Abaixo, trazemos um trecho de seu outro poema intitulado “Musa”:



gata  
 uva  
 doce (de coco)  
 um amorzinho  
 uma gracinha  
     fofinha  
     fofura  
     chuchuzinho  
     uma beleza!  
 E linda  
     lindona  
         lindinha  
 É linda de morrer,  
                     por não ser minha.

Sejas a desquitada, a malmarida-  
 da, a solteira, a casada ou a viúva,  
 cai logo na linguagem, cai na vida  
 e cai na minha mão como uma luva.

Cai no verbo de Deus e, pronunciada,  
 cai na boca do mundo e na baderna,  
 cai no verso do poeta e sê amada,  
 cai na língua do povo,  
                     e fica eterna.

(Teles, 2002, p. 128-130).

Podemos perceber que o sujeito mulher é mesmo o objeto de análise do poeta, e em suas palavras é também do povo, de Deus (*ou do Diabo*), da Igreja (*corpo e alma/ filha de Deus*), do Estado (*desquitada/ solteira/ casada/ viúva*) e até de divã de analista (*mal ou bem amada*). A mulher, porém, só não foi ainda sujeito de seu próprio discurso quando se trata da ótica masculina. É sobre isso que “brinca” o poeta em um trecho do poema abaixo:

[...]
   
 Que seria da vida e da poesia
   
 se não houvesse os apartes femininos
   
 humanizando o contexto dos linguólogos,
   
 se não houvesse na primeira fila
   
 aquele olhar que flerta e que sonha
   
 diante da voz que fala fala fala
   
                                     tagarela
   
 sobre os direitos e avessos
   
 da mulher latino americana?

(Teles, 2002, p. 282-283).

Para o eu lírico, a presença da mulher que “humaniza o contexto”, serve, na realidade, como uma paisagem a despertar seu desejo. O discurso que esta profere, longe de fazer dela uma interlocutora ou de despertar o interesse de algum “linguólogo”, representa o som onomatopéico de uma “fala/fala/ fala”, a quem o eu lírico define “tagarela”.

A participação feminina no poema é, novamente, um mero “aparte”, o de musa erotizada a inspirar o sedutor donjuanesco, cuja visão masculina do autor por detrás do papel ironiza a respeito de seus tais “direitos e avessos”.

Mas não é como mulher-objeto, nem muito menos como poetisa bem comportada que se quer o papel da mulher na poesia; é o que mostra o poema a seguir de Inês Lourenço, intitulado “Indolor”. O desejo de mulher na visão da poetisa é de ser mais que musa inspiradora. Vejamos:

Se querem musa legal  
e registrada, hábeis  
balbuceios desejantes,  
sentidos soporíferos de  
inócula saliva, não  
me leiam.

Porque um livro  
é superior à vida (que  
de resto não é  
grande coisa). Pode-se fechar reabrir a  
cada instante,  
esquecer abandonar perder  
e não dói nada.

(Lourenço, 2005, p. 7).

Ao contrário do que aparenta afirmar: “não me leiam”, o eu lírico deseja que sua voz seja veículo de expressão de sua “verdade” e não um texto de “inócula saliva”. A escrita de seu livro deve conter o que seja “superior à vida” e ultrapassar qualquer expectativa contingente que “de resto não é grande coisa”, afinal, retomando a ideia do seu significado:

A poesia se rende e se aumenta no esforço de interpretar o mundo, mas esse mundo interpretado é o universo coletivo dos homens, e seus problemas não apenas a afetam – como chegam a criá-la. A primeira pessoa do singular é hoje mais do que nunca uma primeira pessoa do plural. E assim o “tempo interior”, ele próprio, pois se a lírica se dedica a pensar o social, devota-se a pensar História, e faz matéria sua a temporalidade feita pelos homens: eis o tempo íntimo confundido e engrandecido

com o próprio tempo da História. A poesia se torna então crítica da sociedade (Merchior, 1965, p. 154).

A arte poética passou a valorizar mais o comunicado que o ritmo, lembramo-nos de um pensamento do filósofo Heidegger (1988, p. 13):

A arte de pensar é dada por um modo extraordinário de sentir e escutar o silêncio do sentido, nos discursos das realizações. No pensamento não somos apenas enviados a remissões e referências. Não está na semântica ou na sintaxe a originariedade do pensamento. Uma paixão mais extraordinária do que toda semântica ou qualquer sintaxe, a paixão do sentido, toma posse de nosso ser e nos faz viajar por dentro do próprio movimento de referir, de remeter, de enviar.

E é sobre a arte poética que também nos fala o eu lírico no poema abaixo:

A poesia não gosta do visível,  
do que se mostra e fala a todo instante:  
ela parece abrir-se a outro nível,  
esse que vai da pedra ao diamante,  
o lado mais difícil, mais incrível,  
por ser também escuro e cintilante.

(Teles, 2010, p. 23).

O eu lírico sugere que possamos “abri-la a outro nível” e é para falar de uma outra margem, do lugar da mulher na Literatura, seu espaço na crítica e no mercado editorial que inscrevemos nosso próximo capítulo: “Poesia e cânone”.

## 2.3

### Poesia e cânone

[...] o fenômeno de competição que se dá no âmbito cultural humano, e que implica a contradição e a negação do outro, não se dá no âmbito biológico. Os seres vivos não humanos não competem, fluem entre si e com outros em congruência recíproca, ao conservar sua *autopoiese* e sua correspondência com um meio que inclui a presença de outros, ao invés de negá-los.

Humberto Maturana

A história da visibilidade da mulher, da escritora, da poetisa no cânone é mais propriamente uma história de “ausências” como se o mundo fosse exclusivamente masculino a começar por seu autor “Deus”, tal qual “Zeus” na Grécia antiga.

É fácil voltar às origens do cânone na Grécia antiga e perceber que desde as primeiras décadas do Período Clássico – período que compreende a primeira metade do século VII até primeira metade do século V –, ele foi constituído por poetas tais como Alcman, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquilides e Píndaro, com exceção para a poetisa Safo, que viveu na cidade Lésbia de Mitilene, no século VII a.C., respeitada e apreciada durante a Antiguidade, mas cuja poesia, devido ao conteúdo erótico, sofreu censura na Idade Média.

Segundo tese de Senna (2006, p. 17), o termo antologia surgiu na Europa durante o século XIX: “Até então, o uso de tal vocábulo se restringe a um meio erudito [...] diretamente associado à chamada Antologia grega – primeira obra antológica impressa no mundo ocidental de que se tem notícia”.

Voltamos então às origens que deram o sentido ao que entendemos hoje por antologia. *Anthologue* (substantivo masculino) vem do grego *Anthologium* traduzido para o latim como *Florilegium*, coletânea de flores, compreendido também como: “uma coletânea dos principais ofícios adotados na Igreja grega, como os das festas de Jesus Cristo, da Santa Virgem” (Senna, 2006, p. 18) e de outros santos. *Anthologie* (substantivo feminino) designa também uma coletânea dos epigramas de diversos autores gregos. *Anthologia*, plural de *anthologion*, consiste “em compilações realizadas tanto para uso privado quanto para servir às comunidades monásticas, um equivalente dos missais da Igreja Católica romana” (Senna, 2006, p. 18). Ainda segundo Senna (2006, p.18):

[...] a diferença entre um termo masculino e outro feminino, inseridos sob as rubricas *Théologie* e *Littérature*, respectivamente —, aponta para a distinção, aí aparentemente incipiente, entre o vocábulo em sua origem religiosa e a acepção que vai se tornar dominante para designar uma coletânea de textos literários. [...] Este mesmo verbete é uma das vozes de que se dispõe para tentar [...] reconstituir a história dessa primeira “recolha de flores” (*anthos*, flor; *legein*, recolher/ler).

Compreendida a origem primeira do termo, pensemos agora em suas implicações no que tange a poesia escrita por mulheres, já que, segundo Senna, as antologias tiveram “um importante papel no processo de constituição da tradição literária brasileira e do seu corolário: a construção do Brasil pela via da literatura” (Senna, 2006, p.10). Dito isto, perguntamo-nos quais são as regras que ditam seu funcionamento? Quais razões fazem com que determinado autor(a) seja recomendado ou deixado à margem da Literatura? Quem nos esclarece sobre o assunto é Cunha (2004b, p. 19) <sup>13</sup>, para quem:

O cânone pressupõe medida e regra, passando a representar os códigos definidores do gosto estético de um período. Quem decide sobre a inclusão ou a exclusão de uma obra ou de um comportamento naquela circunscrição sempre foi, numa estrutura regida pelas relações de poder, a classe dominante.

As relações de poder regidas pela então “classe dominante” de que nos fala Cunha, mantém, ainda, hoje uma grande parcela das mulheres escritoras a margem do cânone. Seus livros não circulam no sistema literatura e seus nomes esquecidos, não figuram nas antologias distribuídas nas escolas, local do saber onde séculos depois do Período Clássico Grego, ainda são os homens<sup>14</sup> os mais conhecidos escritores, romancistas e poetas a representarem quase que exclusivamente o cânone da Literatura de língua portuguesa. Tal fato pode ser facilmente conferido em acervos das mais diferentes bibliotecas nacionais, até mesmo portuguesas, que possuem em seus catálogos – entre eles o da poesia –, um número esmagadoramente majoritário de homens. Fica a pergunta: mulheres não escrevem? Por que não são citadas?

Falando em poesia, não há quem discorde de que é algo a que mulheres se dedicam desde a infância, com poemas guardados em caderninhos bem encapados e decorados, cartinhas de amor e pensamentos escritos em folhas perfumadas. Tais práticas, por sua vez, são pouco comuns entre meninos que, via de regra,

---

<sup>13</sup> Helena Gomes Parente Cunha (1930) é ensaísta, poeta, contista, romancista, professora, tradutora e pesquisadora na área da representação feminina na literatura e na da produção de escritoras brasileiras do século XIX ao início do XXI.

<sup>14</sup> Entre eles: Alphonsus de Guimaraens, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos, Carlos Drummond, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Cyro dos Anjos, Gregório de Matos, João Cabral, Cruz e Sousa, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Olavo Bilac, Vinícius de Moraes. Lista que poderia ultrapassar outras boas dezenas, mas parece-nos prudente encerrar por aqui.



serão os que, mais tarde, liderarão as listas de escritores, romancistas e poetas famosos.

Durante a escrita de nossa tese, visitamos bibliotecas, livrarias, sebos, alfarrabistas, sites de busca *online* e verificamos que a maior parte dos livros de poesia escrita por mulheres são, normalmente, doados por elas a amigos, pesquisadores e críticos literários, somente uma pequena parcela é comercializada, em geral, fruto de uma única edição de pequena tiragem<sup>15</sup>.

Dando sequência a nossa investigação sobre a participação da mulher escritora/poetisa no cenário da Literatura no Brasil e em Portugal<sup>16</sup>, fizemos uma pesquisa quantitativa do percentual de homens/escritores e de mulheres/escritoras em quatro antologias publicadas na primeira década do século XXI – as duas primeiras correspondem a escritores e poetas brasileiros e as duas últimas a poetas portuguesas, nas quais constatamos um número avassaladoramente maior de homens. Vejamos o quadro abaixo de nossa autoria:

Quadro 1 – Participação de homens e mulheres em quatro antologias do Séc. XXI

ANTOLOGIA	Total	Homem	%	Mulher	%
<i>Antologia de antologias</i> (GONÇALVES, 2004)	101	98	97,1	03	2,9
<i>Antologia comentada de Lit. Bras.:</i> prosa e poesia (GONÇALVES; AQUINO; BELLODI, 2006)	166	155	90,36	16	9,6
<i>Século de ouro</i> (SILVESTRE; SERRA, 2002)	145	139	86,6	06	13,3
<i>Antologia da poesia portuguesa do século XII ao século XXI</i> (REIS-SÁ; LAGE, 2009)	277	254	91,6	23	8,3
Total	689	645	93,6	44	6,4

<sup>15</sup> Os livros que servem de material de estudo nesta tese são um bom exemplo disso, haja vista que nos foram, em grande parte, enviados pelas próprias poetisas e somente uma pequena parte chegou-nos doada por amigos ou comprada em livrarias ou sebos.

<sup>16</sup> Nossa investigação teve como prioridade poetas e poetisas, contudo a *Antologia comentada de Literatura Brasileira: prosa e poesia* de (GONÇALVES; AQUINO; BELLODI, 2006) traz representantes também da prosa.

A maior participação de escritoras/mulheres foi encontrada na antologia portuguesa *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX* (Silvestre; Serra, 2002), com o percentual alcançando de 13,3% e a menor foi na antologia brasileira: *Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros “revisitados”* (Gonçalves, 2004), com 02,9% – acrescenta-se o fato de que nesta última, embora tenha sido publicada em 2004, das três poetisas citadas, duas nascidas no século XIX (Auta de Souza e Francisca Júlia) e apenas uma no início do século XX (Cecília Meireles). Uma diferença na média total de 93,6% em número de homens e um humilde 06,4% em número de mulheres.

Com o auxílio do Quadro 01, visualizamos claramente o elevado grau da invisibilidade da mulher/escritora em pleno século XXI, algo muito próximo em Portugal e no Brasil, algo que se reflete também no Quadro 02 a seguir, que traz a relação dos agraciados pelo Prêmio Camões – o mais importante prêmio literário para um autor de língua portuguesa pelo conjunto de sua obra e o Prêmio Jabuti – o mais importante prêmio literário do Brasil<sup>17</sup>.

Quadro 2 – Participação de homens e mulheres: prêmios Camões e Jabuti

	Total	Homens	%	Mulheres	%
Prêmio Camões Literatura	23	18	78,26	05	21,74
Prêmio Jabuti Poesia	89	67	75,28	22	24,72

O Prêmio Camões, em 23 premiações (1989 a 2011), dezoito foram dadas a homens escritores (78,26%) e, apenas, cinco (21,74%) a mulheres escritoras – duas brasileiras e três portuguesas. Com um desempenho similar, o Prêmio Jabuti (Poesia), na sua 53ª edição, distribuiu 89 prêmios, dos quais 67 para poetas (75,28%) e apenas 22 para poetisas (24,72%).

---

<sup>17</sup>O Prêmio Camões representa a Literatura e não apenas a Poesia – das cinco escritoras mencionadas, duas são poetisas –, já o prêmio Jabuti, a célula do quadro representa a Poesia tão somente.

Tais prêmios, se compreendidos como uma aferição de valor, mostram que as obras de escritores do sexo masculino são, sem dúvida, bem mais difundidas, valorizadas e poderíamos dizer até estimadas, que a das mulheres escritoras. Como se dá tal escolha? Difícil resposta, mas pensemos em por que atribuímos valor a virtualmente tudo o que nos rodeia e até mesmo às pessoas? Por que passamos tanto tempo a calcular ganhos e perdas? Para quê essa valorização incessante? Quais os critérios com que calculamos valores? Recorremos, então, aos estudos da neurociência, representados, nesta tese pelo neurocientista português, radicado nos Estados Unidos, António Damásio (2010); com ele propomos refletir sobre a vantagem do preço, como se dão nossas escolhas e os critérios do cérebro para suas seleções. Segundo o autor:

Uma vez que não é possível haver o suficiente de tudo para que todos tenham, o preço é uma forma de gerir o evidente desfasamento entre o que está disponível e a sua procura. O preço introduz e cria uma certa ordem no acesso aos artigos. [...] Certos artigos são muito necessários, outros são-no menos e outros não o são de todo. Só quando introduzimos o conceito de necessidade é que chegamos, por fim ao aspecto capital do valor biológico: o problema do indivíduo vivo que se esforça por manter a vida e as necessidades imperiosas que advêm desse esforço. No entanto, a razão pela qual atribuímos valor, ou a métrica de que nos servimos, exigem que se reconheça o problema da manutenção da vida e das necessidades a ela subjacentes (Damásio, 2010, p. 69).

Percebemos que é mesmo importante o conceito de valor para nós humanos, mas, ainda assim, por que tanta disparidade entre o valor dado às obras de escritores homens e mulheres? Buscamos possíveis respostas nos *Cadernos de Poesia*: hífen (1998), com sua diretora, a portuguesa Inês Lourenço, em um trecho transcrito abaixo:

Ninguém se admira quando, ao abrir uma publicação de poesia, depara com um reduzido número de autoras. Nesse pormenor, a HÍFEN não tem fugido a regra. Em cerca de centena e meia de poetas (incluindo traduções de outras literaturas), ao longo de onze edições, não chegam a três dezenas as participações femininas (1998, p. 7).

O que Lourenço confirma é que a Literatura contemporânea não reflete a verdadeira importância do papel intelectual que a mulher exerce na sociedade no século XXI e não porque não haja escritoras/poetisas ou que estas não possuam

talento, apenas elas não têm visibilidade na mídia como retratam, também, os 65 anos de festival de Cannes, no qual apenas uma mulher venceu o prêmio máximo, a Palma de Ouro.

Quem, também, faz uma reflexão sobre o assunto é o jornalista e escritor brasileiro Luiz Ruffato, organizador de duas antologias de escritoras brasileiras (2004 e 2005a), com o qual compartilhamos o pensamento/incômodo que citamos abaixo:

Quando pensei em organizar uma antologia de contos de mulheres que estrearam a partir de 1990, não fazia idéia do mundo que se abria à minha frente. O que me motivou inicialmente foi um incômodo, ou antes, uma intuição: as páginas dos jornais dedicavam-se a exaltar a explosão de uma nova geração de talentosos escritores, mas os nomes subscritos em geral, eram masculinos [...] sabia haver várias mulheres que por direito pertencem a essa “nova geração” e não eram citadas, talvez por um inconsciente machismo, esse mal que nos persegue a todos, homens e mulheres (2005, p. 7-8).

É Ruffato (2005a, p. 10) quem afirma ser possível reunir mais de duas dezenas de escritoras, levando-se em conta tão somente as que publicaram na década de 90: “(número que poderia ser de 35, 40, 50...)”.

Iniciativas como as de Ruffato são importantes, mas ainda são poucos os críticos e organizadores que levam em consideração a necessidade de modificar o cenário atual e dar a devida importância à produção literária de mulheres.

Nossa investigação a respeito da visibilidade da poetisa/escritora levou-nos a *Oficina de poesia* (Sança, 2001) da Universidade de Coimbra, Portugal. Lá pesquisamos quatorze números da revista e descobrimos que a participação de mulheres, diferentemente do que vimos nas antologias anteriores, mostra-se bastante equitativa. Como exemplo, citamos o número cinco de 2001, no qual, dos vinte e quatro poetas presentes, doze correspondem a homens e os outros doze a mulheres – e bravos 50%.

Voltando ao mercado editorial e sua recepção à poesia (poetas e poetisas), Lourenco (Anexo C, p. 163), em resposta que consta na entrevista que nos deu em fevereiro de 2012, disse-nos como o vê hoje em dia:

Nunca tive ilusões sobre a recepção alargada dos livros de poesia. Esta necessita, regra geral, de um tempo interior e de uma reflexão emocional que a maioria das pessoas não tem disponibilidade mental para exercer. O contar uma história, com

os ademanos formais da época em que se vive é ainda o que se espera que os escritores façam. Isso de poetas é um ofício de gente fora da realidade, que distorce as palavras e não faz *best sellers*.

Como podemos perceber, para ela, não se trata apenas da lei de oferta e procura, mas passa antes pela educação para as artes, para a reflexão que o público consumidor parece carecer. Ela completa:

Como em todas as actividades humanas, apesar da chamada emancipação feminina, as obras feitas por mulheres são sempre objecto de algum preconceito. No caso da poesia, creio que se passou de um preconceito moralista, em séculos anteriores (a pura, a angelical, a inocente) para um outro preconceito: a poesia dita feminina teria que ter a marca da feminilidade, ou seja, qualquer coisa de obrigatoriamente erótico ou uterino. Claro que na Literatura Portuguesa temos exemplos da ultrapassagem desses modismos (Lourenço, Anexo C, p. 163).

Para pensarmos a respeito de tal (pre) conceito sobre a poesia “dita feminina” a que Inês Lourenço se refere acima, trazemos a seguir um trecho de Teles (2007, p. 8) que diz que:

Se a poesia é o gênero mais visitado na adolescência e nos momentos de iniciação literária, seguindo-se a experiência com as narrativas do tipo conto, crônica e romance (quase sempre nesta ordem), na idade adulta a propensão da mulher é para as reminiscências, para o revivescimento do passado, que parece ter para ela mais importância do que o conhecimento de outras aventuras literárias. E o memorialismo, na sua forma autobiográfica, não deixa de ser um gênero sutilmente bem adequado a texto escrito por mulher.

Deixando de lado a discussão de gêneros literários – poesia, conto, novela, romance, crônica, teatro, crítica/ensaio e memorialismo –, percebemos que falas como “bem adequado para texto escrito por mulher” (Teles, 2007, p. 8) contribuem para universalização do mito “mulher direita” que aprisiona a mulher a uma visão de mundo dualista e oposicional, na qual ela representa o polo negativo e desvalorizado segundo revela a professora e pesquisadora brasileira Angélica Sares (2009). Tal pensamento – somos forçados a concordar –, não nasceu de uma hora para outra, mas foi fabricado dentro de décadas de opressão quando autoras-mulheres foram impedidas de escreverem abertamente sobre sua condição social e seus desejos.

O universo “moral” a que todo cidadão-escritor precisa fazer jus para merecer seu “pertencimento” é o responsável pela poesia escrita por mulheres ter sido forjada “em séculos anteriores” aos moldes de “a pura, a angelical, a inocente”<sup>18</sup> a que Inês Lourenço se referiu nas linhas anteriores (Anexo C, p. 163). Etapa marcada por um preconceito moralista que ligou a “poesia dita feminina” a um universo de “feminilidade”, até mesmo infantil se levarmos em conta seu afastamento das questões políticas, sociais e econômicas mundiais; “poesia de mulher” ligada a termos da natureza, espiritualidade e a metáforas que escondiam suas reais preocupações com o mundo exterior que as impelia ao recato e a uma forçosa “compostura” social. Fatos estes que perpassam as entrelinhas da crítica anterior de Teles e que podem ser notados abaixo no poema:

Nenhum destes poemas  
 fará parte de um livro  
 adoptado nas escolas. Há  
 muito tempo que não escrevo azul mar e barcos ou outras  
 palavras para alívio de almas  
 homéricas.

Prefiro – ou preferem-me  
 aquelas como: desalinho  
 alinhavo ou logro ou coisa  
 qualquer. Nunca o arremedo  
 de uma palavra única esgota  
 o muito ou nenhum sentido  
 de um verso.

(Lourenço, 2007 p. 9).

A inspiração que o eu lírico sente, não obedece a nenhuma cartilha. Este chega a supor que não escolhe sequer as palavras, são elas que “preferem-me”. Por há muito ter deixado de ser regido, sabe que seu poema está fadado a censura e, por isso, “nenhum fará parte de um livro adotado nas escolas”. O eu lírico tem o poder da profecia poder-se ía dizer, mas não, ele tem, na realidade, a consciência de estar em “desalinho” com a opinião de quem dita as regras.

---

<sup>18</sup> Como exemplo de uma “poesia dita feminina” trazemos no subcapítulo, a seguir, trechos de poemas das poetisas brasileiras Auta de Souza e Francisca Júlia, representantes do início do séc. XX.

## 2.4

### Marcas do feminino em poemas de poetisas pioneiras

A mulher não pode querer se situar fora do seu sexo,  
mas não pode ser circunscrita a ele.  
Florisa Verrucci

A produção de poemas de poetisas pioneiras traz reflexos memorialistas e termos escolhidos na Natureza, no universo do lar e seu entorno, mas não como traços intrínsecos a características biológicas do feminino e sim como manifestação cultural:

A colocação da mulher numa categoria com afinidade mais direta com a natureza é de ordem cultural, e esta baseada na excessiva importância que se dá à função puramente fisiológica de procriação específica das mulheres. As funções do corpo são usadas como determinantes de seus papéis sociais, considerados inferiores ao do homem, e esses papéis tradicionais formam na mulher uma estrutura psíquica diferenciada, que também é vista pela cultura como mais ligada à natureza. É como se o corpo feminino a condenasse a mera reprodução da vida (Verucci, 1987, p. 13).

Como diz Verucci: “mera reprodução da vida”; é este o reflexo do que foi o começo da poesia escrita por mulheres na qual o eu lírico era “bem comportado” e obediente às regras do decoro, do “bom gosto” que enobreciam os poemas ligados a temas da natureza e ao lar, metrificadas e ritmados “a moda” da época. Para Cunha (2004a), a marca identitária da poesia escrita por mulheres até meados do século XX foi um retrato de angústias e exigências de consolação permeadas por um diálogo com a vida e o universo do lar; tentativas inócuas de alimentarem a autoestima, ou mesmo, de serem despidas de seus medos, da privação da liberdade, do aprisionamento no lar, da exclusão da participação na vida pública.

É o que podemos notar na obra de poetisas pioneiras como Auta de Souza (1876-1901) e Francisca Júlia (1871-1920) que destacamos neste subcapítulo para proporcionar ao leitor um recorte do que foi o início da poesia escrita por mulheres no Brasil.

Começamos este período de “trevas” de que nos fala Cunha, com a poetisa Auta de Souza – representante da poesia ultrarromântica brasileira. Vejamos um trecho do seu poema “Cantiga” (Souza, 1900, p. 24):

Meu sonho dourado e leve,  
Que buscas tu a voar?  
Um ninho branco de neve  
Onde me deixem cantar. [...]

O sintagma “branco de neve” leva-nos a imagem infantil do conto popular da “Branca de neve”, no qual o ninho é sinônimo do espaço da intimidade transformadora que se associa (inconscientemente), ao desejo de proteção (abrigo); lugar de metamorfose da identidade, onde o sonho se configura na liberdade de “voar” em busca de um lugar favorável a expressão do eu lírico, de sua voz, de seu canto que não encontra passagem para sua expressão verdadeira, sempre aprisionada às regras sociais de decoro a que a poetisa obedece.

É nesta sociedade fechada, cerceadora de sonhos, que dita regras do “bom gosto”, da “boa” poesia que se encontra a poetisa Auta de Souza a “cantar” afinadamente com o “bom tom” social. Tom este que foi regra também para as demais poetisas de sua geração, engessadas em scripts sociais que as obrigavam a se adequar a crítica como única saída para serem aceitas na sociedade da época. Tal posicionamento imposto fixou-se à ideia do que se tratavam os poemas escritos por mulheres.

Com raras exceções em passagens históricas, a mulher viveu sempre em um mundo patriarcal e preconceituoso, com sua liberdade restrita e seus direitos anulados (Cunha, 2004b). De acordo com Cunha, a fala da mulher (até meados do século XX) tem como característica a desorganização na ordem simbólica de uma identidade feminina forjada pelo regime patriarcal, no qual a essência do masculino era superior e dominador e a do feminino, inferior e subordinado, já que, ao se tornar sujeito do discurso, a mulher entrava em conflito com as cláusulas da passividade e obediência da época. Mesmo que fosse abordada a temática mais inocente, inócua, piegas e lacrimosa, repetindo baboseiras sobre flores e biquinhos de passarinhos, o simples fato de escrever já era transgressão relativa à ordem de pertencer ao *domus* e de lá não poder arredar o pé.



É o que nos mostra, a seguir, um trecho escolhido no poema “Rústica”<sup>19</sup> de Francisca Júlia – poetisa parnasiana e simbolista brasileira:

Da casinha em que vive, o reboco alvacento  
Reflete o ribeirão na água clara e sonora.  
Este é o ninho feliz e obscuro em que ela mora.  
Além, o seu quintal; este, o seu aposento. [...]

(Júlia *apud* Gonçalves, 2004, p. 399).

Há no poema um jogo de oposições descritas nos termos: “este” marcando o espaço interior da casa onde se encontra o eu lírico, *versus* “além” para onde lança seu olhar distante do seu círculo fechado que a torna cativa, mas que com sua imaginação faz de “seu quintal” um universo fantasticamente longínquo, ainda que a poucos passos de distância.

Outro par de termos opostos está em “claro” que adjetiva a água com a emoção do sentido da visão e da audição, *versus* “obscuro” que caracteriza o espaço de intimidade e de emoções representado por “ninho” e “aposento”.

O diminutivo “casinha” introduz simplicidade e afetividade ao habitat do eu lírico. É este o espaço de intimidade interior ao *self*, lugar que abriga o eu lírico enraizado neste “canto do mundo” (Bachelard, 1977, p. 199). Já o “ribeirão sonoro” soa-nos como a porta de passagem para sua felicidade interior que guarda no sonoro fluir da água, a cor “clara” associada ao novo, ao positivo, como uma contraposição ao universo cinzento, gris, monocromático que dá o tom da parede de “reboco alvacentos” e de seu “obscuro aposento”. É este o *leitmotiv* para que o eu lírico vá no fluir das águas, com seus versos para “além do quintal”, a um espaço mediador entre o que conhece – e por isso mesmo, não deseja – e o “ribeirão sonoro” que representa a sonhada libertação da voz da poetisa, até então, circunscrita a um tempo e espaço castradores, condicionados por regras sociais subentendidas nas entrelinhas do poema.

Auta de Souza e Francisca Júlia figuram entre as três únicas poetisas brasileiras mencionadas na antologia de Gonçalves (2004) que traz nada mais

---

<sup>19</sup> Poema publicado pela primeira vez em 1903.

nada menos que 101 poetas; com elas formamos uma pequena amostra da voz da mulher na Literatura brasileira que se destacou no início do século XX.

Seus poemas – tecnicamente bem ritmados e metrificados – denotam a submissão da mulher/escritora às regras sociais da época através da forma recatada que as poetisas impunham suas vozes. Suas escolhas por termos como casinha, ninho<sup>20</sup> e outros retirados da natureza e do entorno do lar, mostram-nos que a inscrição social do gênero feminino encarcerava tais escritoras a um tipo “ideal” de mulher, cujos poemas não se confrontavam com as regras do patriarcalismo vigente. Contudo, é importante ressaltar que, embora seus poemas possam ser atualmente rotulados como “de gosto duvidoso”, o pioneirismo delas, ao lado de outras escritoras, promoveu a abertura de espaço para a mulher no ofício da palavra escrita.

A fim de modificar tal cenário, onde a voz da mulher era sancionada pelo marido, pelo pai, pelo irmão, pela instância da crítica que só publicava o que aprovava, trazemos a poetisa Cecília Meireles (1901-1964), cuja extensa e respeitada obra poética<sup>21</sup>, alcançou o reconhecimento não só no Brasil como internacionalmente.

Na obra de Cecília Meireles, escolhemos dois poemas, apresentados a seguir, que falam sobre a sociedade em que a poetisa participou e das marcas do feminino, suas preocupações com o “viver da mulher” ainda tão atual no cenário contemporâneo.

Começamos pelo poema “Mulher ao espelho” no qual o eu lírico se revela uma defunta mulher a inscrever na lápide de seu túmulo um longo epitáfio despedindo-se de sua vida de encarnada com um profundo niilismo:

Hoje, que eu seja esta ou aquela,  
pouco me importa.  
Quero apenas parecer bela,  
pois, seja qual for, estou morta.

---

<sup>20</sup>Para Bachelard (1997, p. 258): “na literatura, de um modo geral, a imagem do ninho é uma infantilidade”.

<sup>21</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre a poesia de Cecília Meireles sugerimos: FERNANDES, Moíza de Castro. *Emily Dickinson e Cecília Meireles: entre o eterno e o efêmero*, duas vozes femininas em dois diferentes séculos de poesia. Dissertação de Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira, apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006.

Já fui loura, já fui morena,  
já fui Margarida e Beatriz.  
Já fui Maria e Madalena.  
Só não pude ser como quis.

Que mal faz, esta cor fingida  
do meu cabelo, e do meu rosto,  
se tudo é tinta: o mundo, a vida,  
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira  
a moda, que me vai matando.  
Que me levem pele e caveira  
ao nada, não me importa quando.

(Meireles, 2001, p. 533).

O poema nos traz um eu lírico defunto aos moldes do personagem narrador Brás Cubas de Machado de Assis (1881), e, em seus versos, faz revelações sobre seu antigo “viver”. O olhar é caustico e indiferente às coisas do mundo, retrata um ângulo peculiar deste sujeito feminino que padeceu sob o jugo da moda, da opinião alheia e encarnou em vida muitas histórias sofridas como as de “Margarida” (a santa, a flor, a princesa e etc.), “Maria” (mãe de Jesus), “Madalena” (a que chamam de “arrependada”), Beatriz (a que faz o outro feliz) e, ainda assim, não pode ser quem “quis”. Mas o que o poema nos traz de realmente revelador é a insatisfação perante a materialidade da vida, o desapego, a futilidade que o eu lírico descreve na vaidade de ser “loura”, “morena” e de ter no corpo, no rosto e/ou no cabelo uma cor fingida.

Por todo o poema está a presença de um eu lírico inconformado com sua imagem ao espelho, imagem com a qual não se identifica e que denuncia uma sociedade em conflito de valores, onde o sujeito feminino é forçado a representar um papel social que não lhe agrada. Não há conflito em sua natureza física, biológica, mas na obrigação social de vestir-se de uma personagem em profunda dissintonia com sua essência. Sua imagem espelhada oculta o sujeito por detrás do espelho, tornando-o prisioneiro de um falso corpo. É através do poema que o eu lírico consegue libertar-se desse conflito e fazer emergir sua verdade interior através da arte.

O macroato da linguagem, de que faz uso a poetisa, leva-nos ao sujeito epistemológico por detrás do enunciado e ao conhecimento que sua participação

no mundo é capaz de revelar. Para pensarmos mais sobre esse sujeito mulher, voltamos nossa atenção para o que diz Castro (2000, p. 5)<sup>22</sup>:

Durante longos anos - diríamos, durante séculos - as mulheres constituíram a parte oculta da realidade humana. Mas elas estiveram presentes. Com a sua identidade e potencialidades. Contudo, esquecendo-se que o ser humano é ser feminino e ser masculino, ignorou-se o papel determinante que naturalmente detinham no equilíbrio do mundo de que faziam parte e do qual participavam, pelo simples facto de serem seres humanos na especificidade da sua natureza. Iguais aos homens na essencialidade da sua humanidade, diferentes no a-temporal da sua condição de ser feminino, e na temporalidade das situações, era pela via da diferença e não da igualdade que faziam parte desse equilíbrio.

Compreender que o equilíbrio é a palavra de ordem que dá sustentação ao universo, faz-nos afirmar que a poesia escrita por mulheres é um exercício de alteridade importante e sua inserção em antologias e livros didáticos é uma forma coerente para diminuir a invisibilidade da mulher não só no cânone literário, mas também na sociedade em geral.

É graças à persistência de muitas poetisas e escritoras pioneiras que a Literatura, majoritariamente falocêntrica, tem cedido espaço para a alteridade, para uma transformação de mentalidades e de Cultura, principalmente após a queda de regimes totalitários que assolaram o Ocidente no século XX.

É a comunhão de homens e mulheres, de escritores e escritoras tanto na Literatura como na sociedade em si, que pode propiciar enxergarmos não apenas o que nos difere, mas o que nos torna iguais, nossas interseções, “daltonismos próprios” como nas palavras da poetisa portuguesa Ana Luísa Amaral (2005, p. 32-34).) em sua “Ode às diferenças”:

Felizmente.  
Somos todos diferentes. Temos todos  
o nosso espaço próprio de coisinhas  
próprias, como narizes e mania,  
bocas, sonhos, olhos que vêem céus  
em daltonismos próprios. Felizmente.  
Se não o mundo era uma bola enorme  
de sabão e nós todos lá dentro

---

<sup>22</sup> Zília Osório de Castro é doutora em filosofia, professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, Portugal, onde se dedica aos estudos de género e na divulgação de trabalhos que envolvem a história das mulheres nas suas variadas vertentes através da revista Faces de Eva e do Mestrado em Estudo sobre mulheres.

a borbulhar, todos iguais em sopro:  
 pequenas explosões de crateras iguais.  
 Assim e felizmente somos todos  
 diferentes. Se não a terapia  
 em grupo era um sucesso e o que é certo  
 é sermos mais felizes a explorar  
 solitários o nosso próprio espaço  
 de manias, de traumas, de unhas dos pés  
 invaloradas pela nossa cultura  
 [...]

Com a poesia e o olhar de “estranhamento” que nos causa viajamos no espaço e no tempo em ressignificações do mundo que cada voz lírica transporta; novas formas de expressão e de contestação a imposições sociais e ideológicas que colocaram a mulher na função de mãe e “rainha do lar” e a segregou ao universo privado e a desigualdades entre gêneros que se mantém até hoje refletidas no empobrecimento de crianças e mulheres em diferentes regiões do planeta, entre elas, o Brasil.

Denunciar desigualdades é uma forma de reduzir a violência e de celebrar nossa humanidade, longe de imposições heteronormativas, mas sim, aproximando mundos possíveis. É, desta forma, que a Literatura torna-se veículo de conhecimento que engrandece nossas relações com o outro e modifica o ser humano.

Para Castro (2000, p. 5):

Apesar das condições adversas e anti-naturais criadas pelo domínio histórico do mundo masculino [...] as mulheres nunca deixaram de afirmar, paulatinamente ou não, a sua condição de ser feminino. Foi um estar tantas vezes obscuro, sem deixar por isso de ser vital, como as plantas que nascem em terrenos áridos. Como um imperativo da natureza, na busca incessante pelo equilíbrio, a mulher foi emergindo pela afirmação da sua condição de ser humano e da sua identidade de ser feminino.

Tais condições adversas e antinaturais a que se refere Castro, moldaram por muito tempo o “lugar” da mulher na sociedade ocidental de matriz judaico-cristã; sua luta por libertar-se da opressão continua no século XXI e pode ser observada em diversas áreas, não somente na poesia, mas em movimentos sociais; na tentativa de abrir espaço para o reconhecimento e valor do trabalho da mulher muitas vezes menos valorizado que o dos homens; dividir o trabalho doméstico

entre os cônjuges; aumentar o número de creches; abrir espaço em cargos de chefia de empresas, inclusive em cargos públicos no que se refere aos três Poderes: Judiciário, Executivo e Legislativo (só para citar como exemplo o caso do Brasil e Portugal) etc.

### 3

## Reflexões sobre o humano

Não existe o humano fora do social.  
Humberto Maturana

Problemas sociais são sempre problemas culturais e a solução sempre pertence ao domínio da ética: “parte da aceitação da legitimidade de todo ser humano, de todo outro, em suas semelhanças e diferenças” (Maturana, 2002 p. 208), para entendermos mais sobre o assunto escolhemos neste capítulo, “Refletir sobre o que é humano”, abordar conceitos que vão desde Platão, passando por Descartes e chegando aos estudos de neurociência consoante as bases do Construtivismo Radical e seu vasto campo de atuação que abrange preocupações com o conhecimento, com a mente, com os domínios da existência psíquica e da epistemologia da realidade, enfim, da condição humana que nos tornou homo sapiens, seres humanos vivendo na linguagem.

Ao pensarmos na linguagem e em seu “operar”, muitas questões se colocam, como exemplo:

Como compreender o operar do sistema nervoso e a capacidade cognitiva do sistema que ele integra na medida em que ambos são operacionalmente fechados? Como compreender nossa habilidade cognitiva, nossa possibilidade de observação se nos entendemos, como Maturana faz, valendo-se de suas observações científicas, incapazes de captar informações objetivas ou de distinguir entre ilusão e percepção no momento em que elas ocorrem? (Graciano; Magro, 2002, p. 21).

Tais questões nos fazem refletir sobre os pressupostos do Construtivismo Radical que pensa o conhecimento não como o reflexo de uma “realidade ontológica”, mas como uma ordem e organização de um mundo constituído por nossa experiência: *“The radical constructivist has relinquished ‘metaphysical realism’ once and for all, and finds himself in full agreement with Piaget, who*

says: *'Intelligence organizes the world by organizing itself'*”<sup>23</sup> (Glaserfeld, 1984, p. 21).

O espaço e o tempo em que nos movemos, cartografamos nossos movimentos e operações são uma construção nossa que não pode transcender ao nosso mundo experimental (Glaserfeld, 1995). “Pontos cegos” cognitivos fazem parte desse nosso mundo, afinal como seres humanos somos autoprodutores, estruturalmente determinados e operacionalmente fechados; funcionamos de forma autorreferencial e homeostática; dotados de auto-consciência, além de observarmos o mundo exterior, observamo-nos a nós próprios (Schmidt, 1989).

Para organizarmos nosso conhecimento de mundo e nos situarmos nele é preciso que indaguemos sobre o que é a mente, o que conhecemos e como conhecemos e, desta forma, compreendermos: “como vivemos, de fato, em um espaço psíquico, e como esse viver modula a dinâmica do nosso sistema vivo e vice-versa” (Maturana, 2002, p. 107).

Depois das descobertas da neurociência<sup>24</sup>, o dualismo mente *versus* corpo perdeu terreno para a visão do homem integral, multifacetado, ligado a sua biologia, mas muito mais à cultura a que pertence. Contudo, somos ainda fortemente influenciados pela visão dualista que esteve presente em nossa cultura em concepções, como por exemplo, as de Platão que distinguia matéria e forma, *Kosmos aisthetos* e *Kosmos noetos*, corpo e razão, e, essencialmente na sua feição paulina, ou seja, a que São Paulo veiculou através das suas epístolas que marcaram decisivamente a tradição ocidental com distinções entre alma e corpo, espírito e matéria, bem e mal, entre tantas outras dicotomias.

Pensando nessas dicotomias, percebemos que as diferenças na participação da sociedade entre homens e mulheres se justificam, ainda no século XXI, pelo pensamento da “razão” *versus* “emoção”; sendo sempre o homem a representar a parcela racional e a mulher a emocional. Mas como são desencadeadas as emoções? Segundo Damásio (2010), por imagens de objetos e acontecimentos evocados. Para ele, os sentimentos podem servir de “barômetros da vida” e por

---

<sup>23</sup> O construtivista radical renunciou ao “realismo metafísico” de uma vez por todas, e se encontra em pleno acordo com Piaget, que diz: “A inteligência organiza o mundo, organizando-se”. (Tradução nossa).

<sup>24</sup> A neurociência faz parte das chamadas “ciências cognitivas” e seu campo é bastante vasto e heterogêneo por isso não é nossa intenção abarcá-lo em toda sua multiplicidade, mas apenas nos aspectos da formação da mente inteligente que dão base para repensar a linguagem e o eu lírico.



isso têm vindo a influenciar sociedades, culturas e todas as suas atividades, contudo a subestimação da profunda comunicação entre o corpo e o cérebro é o que promoveu a criação da separação entre razão e emoção e de muitos pensamentos equivocados responsáveis por distinguir o “lugar” do homem e o da mulher na sociedade tal como certos cargos e profissões de homem e outros de mulher, coisa de “macho” e coisa de “mulher” e tantos modos errôneos de pensar nossas diferenças que se mantêm até os dias de hoje em nossa cultura, em nossa sociedade e perpassam geração após geração, perpetuados em ações, em falas e na maneira de ver o mundo<sup>25</sup>.

Segundo Gaudad (2011), os gêneros masculino e feminino devem ser pensados como uma dimensão relacional de significado que pressupõe a especificidade da relação criada entre homens e mulheres, seu uso deve, tão somente, designar a dimensão inerente de uma escolha cultural e de conteúdo relacional, enquanto que o termo “identidades socialmente construídas” enfatiza a perspectiva sistêmica que domina o jogo de construção de papéis e identidades para ambos os sexos:

---

<sup>25</sup> Apresentamos 40 Provérbios como exemplos de uma espécie de cristalização linguística dos estereótipos sociais da língua portuguesa que compõem a noção linguística dos gêneros feminino e masculino e nos trazem uma visão sexista da cultura ocidental: “Homem barca, mulher arca”; “Homem na praça mulher em casa”; “Homem com fala de mulher nem diabo o quer”; “Homem pequenino ou velhaco ou dançarino”; “A presunção é a mãe de todas as asneiras”; “A homem calado e mulher barbada, em tua casa não”; “Homem ruivo e mulher barbuda, de longe os saúda”; “Homem com fala de mulher nem o diabo o quer”; “Homem ruço: mau pelo, má casta e mau cabelo”; “Acautela-te do homem que não fala e do cão que não ladra”; “Marido sem cuidado e casa sem telhado, de graça, é caro”; “De homem muito cortês foge de vez”; “De homem assinalado toma cuidado”; “Homem do mar, cabeça no ar”; “Homem e guerra, vê-los a meia légua”; “Homem grande, besta de pau”; “Homem pequeno, saco de veneno”; “Homem pequeno, coração ao pé da boca”; “Homem pequenino, ou velhaco ou dançarino”; “Homem pequenino, ou embusteiro ou bailarino”; “Homem magro, não de fome, fugir dele que não é homem”; “Homem magro, não de fome, é diabo, não é homem”; “Homem pobre com pouco se alegra”; “Homem pobre: meia de seda e caldeirão de cobre”; “Homem pobrete, mas alegrete”; “Quanto mais roto mais garoto”; “Homem avascado: nem quieto nem calado”; “Homem que bate no peito, velhaco perfeito”; “Homem que reza e chora, Deus nele mora”; “Homens Joões ou brutos ou bufões”; “Homens, três por nove ruas”; “Homem velho e mulher nova: filhos até à cova”; “Perde-se o velho por não poder e o novo por não saber”; “O homem que em novo não trabalha, em velho dorme na palha”; “O homem é fogo, a mulher estopa: quando se juntam, vem o diabo e sopra”; “Três coisas deitam o homem a perder: muito falar e pouco saber; muito gastar e pouco ter, muito presumir e pouco valer”; “Três coisas mudam o homem: a mulher, o jogo e o vinho”; “Três coisas enganam o homem: as mulheres, os copos pequenos e a chuva miudinha”; “Morra um homem, deixe fama”; “Um homem quer-se forte, feio e a cheirar a cavalo”. (Contribuição que recebemos da jornalista e bacharel em Direito, a portuguesa, Tatiana Canas, em março de 2012.)

O ser humano é o produto e o produtor dessas relações, pois mesmo que a prescrição cultural seja transmitida rigorosamente por meio dos papéis de gênero, não é completa, uma vez que exige uma constante reativação dessas categorias, haja vista que são construídas. [...] Faz-se necessário, assim, considerar que as convenções que definem os limites dos gêneros e da norma estão em constante processo e, nele, há movimentos de afirmação tanto quanto de negação, o que implica uma constante ressignificação dos sentidos ali construídos (Gaudad, 2011, p. 3-4).

Antigos conceitos que remetem à afirmação “penso, logo existo” de René Descartes (1596-1650), relacionam a razão como traço distintivo do espírito humano a representar a clareza do pensamento e a competência dedutiva enquanto que a emoção conota a obscuridade e a vida menos disciplinada das paixões. Segundo essa lógica de pensamento, para se alcançar os melhores resultados, as emoções teriam de ficar “de fora”, pois o processo racional não deveria ser prejudicado pela paixão, contudo, diferentemente do dualismo corpo *versus* mente, a máxima de Descartes pode “querer” anunciar a verdade primeira “eu existo” e sou todo o desejo pelo conhecimento.

Refletir sobre o conhecimento, sobre o humano, é necessário, sempre, afinal:

Todos os conceitos e afirmações sobre os quais não temos refletido, e que aceitamos como se significassem algo simplesmente porque parece que todo o mundo os entende, são antolhos. Dizer que a razão caracteriza o humano é um antolho, porque nos deixa cegos frente à emoção, que fica desvalorizada como algo animal ou como algo que nega o racional. Quer dizer, ao nos declararmos seres racionais vivemos uma cultura que desvaloriza as emoções, e não vemos o entrelaçamento cotidiano entre razão e emoção, que constitui nosso viver humano, e não nos damos conta de que todo sistema racional tem um fundamento emocional (Maturana, 2002a, p. 12).

Somos mente, corpo e espírito, contudo “boa parte do espanto quanto à forma como os sentimentos podem surgir no cérebro se deva à subestimação da profunda comunidade entre o corpo e o cérebro” (Damásio, 2010, p. 61).

René Descartes (1596-1650) em seu tratado sobre a “razão” coloca os sentidos como um entrave para o pensamento racional. Para ele, as percepções do mundo deveriam ser particularmente rejeitadas e o conhecimento significativo só poderia ser atingido pela razão pura abstraída de qualquer distração dos sentidos, pensamento este que demonstra uma clara ignorância da profunda comunicação

entre o corpo e o cérebro e que, segundo Damásio (2010), é o que justifica a subestimação de nossas emoções.

Damásio (1996, p. 282) destaca que:

A perspectiva da “razão nobre”, que não é outra senão a do senso comum, parte do princípio de que estamos nas melhores condições para decidir e somos o orgulho de Platão, Descartes e Kant quando deixamos a lógica formal conduzir-nos à melhor solução para o problema. Um aspecto importante da concepção racionalista é o de que, para alcançar os melhores resultados, as emoções têm de ficar de fora. O processo racional não deve ser prejudicado pela paixão.

A visão cartesiana da condição humana, ao longo dos três últimos séculos foi a responsável pelo fato do objetivo da biologia e da medicina ter se restringido a compreensão da fisiologia e da patologia do corpo, fazendo com que a mente fosse excluída e, em grande parte, relegada para o campo da religião e da filosofia, o que resultou em uma amputação do conceito de natureza humana; um abismo que trata o corpo, mas não trata a mente (Damásio, 1996).

Dando sequência a tal pensamento, interessa-nos entender a inscrição social que o sujeito epistemológico por detrás do papel manifesta em seu lirismo, o que é biológico e o que é social, como nos tornamos seres sociais a luz da neurobiologia da consciência concomitante às regras que o viver em sociedade nos impõe. Para isso começamos por pensar sobre a mente.

A mente é fruto do cérebro; fruto de uma combinação refinada e fluida de imagens do presente e recordadas em proporções que variam constantemente, em uma inter-relação lógica, que se formam mesmo quando não temos consciência delas e, em muitos casos, essas imagens conseguem influenciar o nosso pensamento e nossas ações. Segundo Damásio (1996), a função atribuída às emoções na criação da racionalidade tem implicações em algumas das questões com que nossa sociedade se defronta atualmente, entre elas a educação e a violência. Segundo ele, o fato de tanta violência gratuita ser apresentada sem um enquadramento moral só reforça sua ação dessensibilizadora. Por isso, Damásio afirma que é através do conhecimento da relevância das emoções que o homem poderá diminuir seu potencial negativo e aumentar o positivo:

Em particular, sem diminuir o valor da orientação das emoções normais, é natural que se queira proteger a razão da fraqueza que as emoções anormais ou a manipulação das emoções normais podem provocar no processo de planejamento e decisão (Damásio, 1996, p. 277).

Embora as emoções e os sentimentos sejam considerados entidades diáfanas e incapazes de partilhar o palco com o conteúdo palpável dos pensamentos, são eles que, não obstante, os qualificam, por isso, não parece sensato excluir as emoções e os sentimentos de qualquer concepção geral da mente, afinal “*os sentimentos são tão cognitivos como qualquer outra imagem perceptual* e tão dependentes do córtex cerebral como qualquer outra imagem” (Damásio, 1996, p. 190). Com esta afirmação, o autor nos impele a rever antigos conceitos que separam razão e emoção, responsáveis por ligar o sujeito mulher a um “universo feminino” entendido como emocional, frágil, de pensamento abstrato ao passo que aprisiona o sujeito homem a um “universo masculino”, sinônimo de racional, forte, de pensamento lógico, pouco coerentes com a diversidade que cada ser humano traz em si.

Por sua vez, a poesia (escrita por homens e mulheres) demonstra que há muitos “universos”, muitas formas de ser e estar neste mundo e só podemos falar daquilo que conhecemos – daí a importância da visibilidade da poetisa. Ler o que nos escreve o outro é um exercício de alteridade que permite compreender que o que nos diferencia a todos são escolhas pessoais, baseadas em diferentes aptidões e na forma em que fomos criados, nas oportunidades que tivemos ou na falta delas, enfim a maneira com que todos crescemos socialmente, muitas vezes, “vigiados e punidos” em um mundo que parece ter se transformado em um imenso sistema panóptico<sup>26</sup>: “A disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (Foucault, 1987, p. 195). Mas não somos obra acabada e, embora, “Influenciados pela cultura em que crescemos, ou como resultado da evolução individual, temos a possibilidade de controlar, em parte, as

---

<sup>26</sup> “[...] espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos — isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar” (FOUCAULT, 1987, p. 221).

nossa expressões emocionais” (Damásio, 2010, p. 160) e, portanto, modificar a nós e a nosso entorno.

Foi em busca de moldar as emoções sociais, padronizar comportamentos, formar uma massa de operários que fez do homem o capataz do próprio homem a formar indivíduos dóceis, prontos a obedecer, fáceis de controlar, cidadãos de uma sociedade globalizada que parece ter se transformado em um imenso observatório de condutas:

Na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes “incorretas”, gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência). Ao mesmo tempo é utilizada, a título de punição, toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações. Trata-se ao mesmo tempo de tornar penalizáveis as frações mais tênues da conduta, e de dar uma função punitiva aos elementos aparentemente indiferentes do aparelho disciplinar: levando ao extremo, que tudo possa servir para punir a mínima coisa; que cada indivíduo se encontre preso numa universalidade punível-punidora (Foucault, 1987, p. 203).

Esse observatório a céu aberto, que é o mundo contemporâneo, serve de palco para as reflexões poéticas de Ana Luísa Amaral, Darcy França Denófrio, Inês Lourenço, Lília Pereira da Silva, Maria Tereza Horta, Valéria Villela e Raquel Naveira que nos falam em seus poemas de compaixão, embaraço, vergonha, culpa, desprezo, orgulho, admiração, afetos, desafetos e desejos.

As histórias que apreendemos com seus eus líricos são fragmentos de memória-ficção escritos em versos como a tradução do passado que já viveram e o futuro que antecipam, bem como a vida de nós mesmos e a de outros indivíduos que conhecemos ao longo da trajetória da vida, pois, de certa forma, juntos, nós leitores e eu lírico, revivemos a cada poema o conteúdo dessas memórias-ficcionais. Fazendo uso das palavras de Damásio (2010), nossa surpreendente capacidade de reflexão assemelha-se à execução de uma gigantesca sinfonia na qual a partitura e o maestro apenas se tornam realidade à medida que a vida se desenrola.

É preciso que se destaque o processo de como nos tornamos humanos e da mente consciente que é, “em termos líricos, o próprio pensamento em si” (Damásio, 2010, p. 204). A par de que o aparecimento da consciência melhorou a

adaptabilidade e nos permitiu criar soluções para os problemas da vida e de nossa sobrevivência em praticamente qualquer ambiente concebível, procurar entender a forma como ela surgiu, abre-nos caminhos para uma vida que vale a pena viver, “se, para além de saber quem somos presentemente, preocuparmos com quem poderemos vir a ser” (Damásio, 2010, p. 50).

### 3.1

#### **Afeto e emoção: reconstituindo o humano**

Será que o nosso desejo consciente de viver, tão humano, a nossa vontade de prevalecer, teve início numa agregação silenciosa dos desejos rudimentares de todas as células do nosso corpo, uma voz colectiva libertada num canto de afirmação?

António Damásio, 2010.

Ainda há muito que se investigar para encontrarmos respostas sobre quem somos, de onde viemos, para onde vamos e revelarmos o significado de nossa humanidade já que, mesmo depois dos avanços da Ciência, continuamos a subestimar a profunda comunicação entre nosso corpo e cérebro segundo o que afirma Damásio (2010)<sup>27</sup>, para quem a consciência está entre os mais espantosos, fundamentais e, aparentemente, misteriosos constituintes do nosso ser; sem ela, ou seja, sem uma mente dotada de subjetividade, não poderíamos saber que existimos, e muito menos quem somos e aquilo que pensamos.

Se a subjetividade não tivesse surgido, a memória e o raciocínio provavelmente não teriam se expandido de forma tão prodigiosa e o caminho evolutivo para a linguagem e para a elaborada versão humana da consciência não teria sido aberta: “O amor nunca teria sido amor, apenas sexo. A amizade não

---

<sup>27</sup> DAMÁSIO, António. *O livro da consciência*. A construção do cérebro consciente. Portugal: Temas e debates, 2010. Salvo indicação contrária, as citações deste livro virão doravante, representadas pela sigla OLC e página.

passaria de uma mera vantagem cooperativa. A dor nunca se teria tornado sofrimento, [...] o prazer nunca viria a se tornar alegria” (OLC, p. 20).

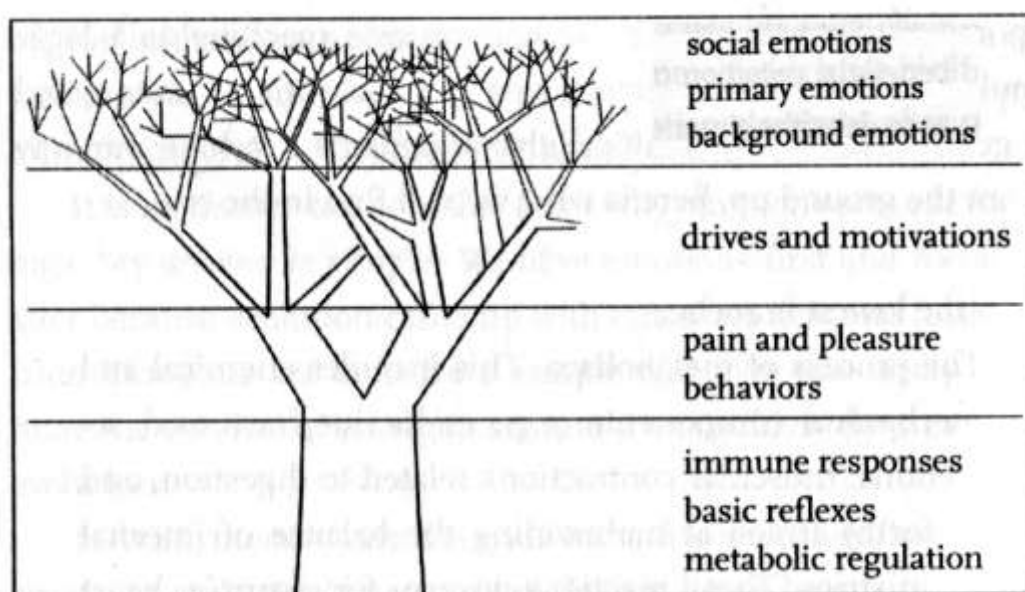
Pensar em alegria, tristeza, enfim, em sentimentos remete-nos por sua vez a questão dos afetos. Nossa sobrevivência psicológica funda-se nas relações interpessoais com as quais construímos nossos afetos; portanto, falar de afeto é falar da relação nas quais afetamos e somos afetados pelos outros, já que toda relação pressupõe uma troca – um dar e receber –, o que envolve sempre a modificação dos envolvidos. Desta forma, os afetos que estabelecemos ao longo da vida são a matriz de nossas vidas pessoais e se exprimem tanto no amor quanto no ódio.

Embora o termo “afeto” seja frequentemente associado a emoção ou sentimento, este não deve ser entendido como a sensação imediata e subjectiva que temos em relação a um objecto, pessoa, situação. Já emoções se diferenciam em:

1. Emoções primárias e universais: são aquelas partilhadas por indivíduos de todas as culturas e ligadas a processos neurais e fisiológicos específicos, tais como : alegria; tristeza; medo; ira; espanto e nojo;
2. Emoções secundárias e sociais: associadas a relações sociais de aspectos socioculturais como exemplo a vergonha;
3. Emoções de Fundo: emoções que nos trazem estados de bem-estar, mal-estar, calma ou tensão.

Uma boa imagem pode ser vista no Quadro 3 abaixo retirada de Damásio (2003, p. 63):

Quadro 3 – “Árvore de Damásio”



A árvore, seu tronco e seus galhos descrevem as emoções humanas. As emoções de fundo localizam-se no tronco, são as regulações metabólicas, os reflexos básicos e as respostas imunitárias; nos galhos que seguem ao tronco estão as emoções primárias, as pulsões e motivações, os comportamentos de dor e de prazer e, por fim, nas partes superiores, as emoções sociais que são as pulsões e motivações. Vemos, desta forma, que nascemos com dispositivos orgânicos que solucionam nossos “problemas” sem que precisem passar pela razão, logo, as emoções sociais nada mais são que respostas incorporadas ao longo da evolução humana de que fazem parte as emoções primárias e de fundo. Entendido isto, podemos concluir que nossas diferenças enquanto humanos não se sustentam em explicações biológicas que nos diferenciam quanto ao sexo masculino ou feminino, mas sim em construções sociais e seus mecanismos de poder.

Explicado isto, voltemos, então, aos mecanismos por detrás da construção do *self* (do eu) e da busca de entendermos a forma como o cérebro produz esse elemento adicional, o protagonista, que transportamos conosco e ao qual chamamos o “eu”. Damásio sugere que apreciemos o processo do “eu” a partir de dois pontos de vista: um é o de um observador que aprecia um objeto dinâmico; o outro é o do “eu” enquanto “conhecedor”. A combinação dos dois pontos de vista dá origem à noção dual do eu que corresponde a duas fases do desenvolvimento



evolutivo da identidade com o eu enquanto conhecedor a ter origem no eu-enquanto-objeto.

O eu-enquanto-objeto é a soma de tudo o que um indivíduo poderia considerar seu: “não só o corpo e os poderes psíquicos, mas também as roupas, a esposa e os filhos, a reputação e as obras, as terras” (OLC, p. 26); é uma espécie de “*um agrupamento dinâmico de processos neurais integrados, centrado na representação do corpo vivo*”<sup>28</sup>. Já o eu-enquanto-sujeito, enquanto conhecedor é, para ele, uma presença mais fugidia, em geral dissolvida no fluxo de consciência, muito menos agregada em termos mentais ou biológicos do que o eu-enquanto-objeto. Para ele, podemos observar o processo do eu a partir de dois pontos de vista:

Um é o ponto de vista de um observador que aprecia um *objeto* dinâmico [...] constituído por certas operações da nossa mente, certos traços do comportamento e uma certa história de nossa vida. O outro ponto de vista é o do eu enquanto “conhecedor”, o processo que concede um centro às nossa experiências e que acaba por nos permitir reflectir sobre essas mesmas experiências (OLC, p. 25).

Damásio relata que parte importante do processo de estar consciente é o fato de o cérebro ser capaz de criar padrões neurais que organizam as experiências vividas sob a forma de imagens. Para que o cérebro se torne consciente, precisa de adquirir uma nova propriedade: a subjetividade, que, por sua vez, é obtida quando a mente consegue introduzir um conhecedor na mente, o “eu como testemunha”. Só depois de essas mentes terem desenvolvido linguagem e sobrevivido para contar a sua história é que a existência de mentes se tornou conhecida. O eu como testemunha é, portanto, o elemento adicional que revela a presença em cada um de nós, dos acontecimentos a que chamamos mentais e tem, como alicerce, o corpo: “Os aspectos mais estáveis da função corporal estão representados no cérebro, na forma de mapas, contribuindo assim com imagens para a mente” (OLC, p. 39).

A mente, por sua vez, é composta por imagens, mapas instantâneos do cérebro: “para tudo [...] tanto concreto como abstrato, do presente ou daquilo que foi anteriormente gravado na memória” (OLC, p. 97). Daí que os sentimentos são também imagens, na verdade, eles são as primeiras imagens geradas pelo cérebro,

---

<sup>28</sup> Destaque em itálico do autor em OLC, p. 26.

bem como as manifestações instantâneas de consciência; alicerces prepara para a construção de níveis mais complexos do eu que se edifica em passos distintos. O primeiro passo é a criação de sentimentos primordiais, o segundo é a criação do eu nuclear que tem a ver com a ação, especificamente, com as relações entre o organismo e o objeto.

O eu autobiográfico surge na mente humana ligado ao passado, bem como ao futuro antecipado. As imagens múltiplas cuja totalidade define uma biografia geram impulsos do eu nuclear e o seu conjunto constitui um eu autobiográfico: um “eu social” e um “eu espiritual” que nos confere a sensação de personalidade ou identidade:

A partir do momento em que o eu autobiográfico se torna capaz de funcionar com base no conhecimento gravado nos circuitos cerebrais e nos registros externos de pedra, argila ou papel, os seres humanos passam a conseguir associar as necessidades biológicas individuais à sapiência acumulada. Começa assim um longo processo de pesquisa, reflexão e reação, representado ao longo da história humana nos mitos, nas religiões, nas artes e em variadas estruturas inventadas para reger o comportamento social – moralidade, sistemas de justiça, economia, política, ciência e tecnologia. A derradeira consequência da consciência chega através da memória. Trata-se da memória adquirida através de um filtro de valores biológicos e animada pelo raciocínio (OLC, p. 356).

Gerir e proteger a vida de forma eficiente são duas proezas reconhecíveis da consciência, do valor biológico que influenciou a evolução das estruturas cerebrais e influencia, em qualquer cérebro, a grande maioria de suas operações. Manifesta-se de forma tão simples como na libertação de moléculas químicas ligadas à recompensa e ao castigo, ou de forma tão elaborada como as nossas emoções sociais e nosso raciocínio sofisticado.

Para repensarmos a forma com que nosso cérebro forma as emoções, como gere a mente consciente, faz-se necessário compreendermos suas estratégias. Uma delas é sem dúvida a arte que é “um meio privilegiado para troca de informações factuais e emocionais” (OLC, p. 362).

Importante também frisar que apesar de os avanços da ciência terem descortinado a condição humana ao microcosmo do DNA, apesar de todo o cientificismo do genoma humano que especificou a construção dos nossos corpos e o *design* geral do nosso cérebro, nem todos os circuitos cerebrais se desenvolvem ativamente e funcionam como o que está estabelecido nos genes.

Uma grande parte das redes de circuitos do cérebro em qualquer momento da vida adulta é individual e única, refletindo fielmente a história e as circunstâncias daquele organismo em particular. A mente e o comportamento dos indivíduos funcionam em ambientes físicos e culturais específicos e não são moldados apenas pela atividade das redes de circuitos cerebrais, muito menos apenas pelos genes (Damásio, 2010).

Pensando nisso, percebemos melhor o que o autor quer dizer quando afirma que a arte é como um dispositivo de equilíbrio para a comunicação entre o artista e seu destinatário: “um meio de induzir emoções e sentimentos reconfortantes [...] uma via para o refinamento homeostático que os seres humanos acabaram por idealizar e ansiaram por alcançar” (OLC, p. 362) e é desta forma que entendemos que cada poema reflete a mente do poeta/poetisa por detrás como mapas que delineiam sua relação com o mundo em que está inserido. Como ressalta Maturana (1998), os seres humanos não tem acesso ao seu próprio campo cognoscitivo de fora para dentro, mas enquanto seres orgânicos e de seu campo de experiências, onde se estabelece como eu e forma seu “ambiente”.

Voltando a Damásio (OLC, p. 56-57): “as contribuições decisivas da mente consciente para a evolução [...] têm a ver com tomadas de decisão deliberativas e com criações culturais”. Entre suas principais ideias está o fato de que “a consciência humana deu um novo rumo à evolução precisamente por nos dotar de opções, por tornar possível uma regulação sociocultural relativamente flexível” (OLC, p. 57). Compreendendo que “a importância da gestão não-consciente da vida [...] constitui o esquema-base para as atitudes e intenções conscientes” (OLC, p. 57). Em outras palavras:

O conceito de um grande colectivo de vontades expressa através de uma única voz não é mero devaneio poético e está ligado à realidade dos nossos organismos, onde existe deveras essa voz única, sob a forma do eu num cérebro consciente (OLC, p. 57).

Segundo nos diz Damásio (2010), a mente consciente emerge na história da regulação da vida no processo dinâmico da homeostase que teve início em criaturas vivas unicelulares e prosseguiu na marcha evolutiva em indivíduos cujo cérebro gerou não só comportamento, mas também uma mente que, com o passar do tempo, foi adicionada de um “eu organizado”, dando início a mentes

conscientes mais complexas e apoiadas por uma capacidade ainda maior de memória, raciocínio e linguagem. Tal processo criou os instrumentos da cultura e abriu caminho a novas formas de homeostase ao nível da sociedade que, por sua vez, dando um salto extraordinário, alargou-se ao espaço sociocultural como um motor que impulsionou nossos desenvolvimentos culturais, contrariando às explicações que se assentam apenas nas significativas expansões cognitivas produzidas por cérebros maiores e mais inteligentes que, por si só, não bastariam para justificar o extraordinário desenvolvimento da cultura:

De uma forma ou de outra os desenvolvimentos culturais manifestam o mesmo objetivo que a forma de homeostase automatizada [...] Eles reagem à detecção de um desequilíbrio no processo de vida e procuram corrigi-lo dentro dos limites da biologia humana e do ambiente físico e social. (OLC, p. 358)

Ressalta ainda que a interação entre a homeostase biológica e a cultural não se limita a cada indivíduo e que:

Há mais provas convincentes de que os desenvolvimentos culturais ao longo de gerações sucessivas levam a alterações no genoma. [...] podemos imaginar um longo cordão umbilical que une a mente consciente, ainda mal separada das suas origens e para sempre dependente delas aos reguladores profundos, elementares e *sem* consciência, do princípio de valor. (OLC, p. 46-47).

O funcionamento “ótimo” de um organismo, que tem como resultado um estado vital harmonioso, constitui a essência dos nossos sentimentos de bem-estar e de prazer e está diretamente relacionado com a possibilidade de manutenção de limites homeostáticos no interior dos organismos vivos. É a base do que chamamos felicidade. A essência dos sentimentos negativos advém de estados vitais desorganizados, ineficazes e desarmoniosos, precursores da doença e do colapso do sistema e existem em maior variedade do que os positivos: “um sem-fim de dores e sofrimentos já para não falar de nojo, receios, raiva, tristeza, vergonha, culpa e desprezo” (OLC, p. 80).

A vida e as condições que dela fazem parte integrante como a ânsia irresistível de sobreviver e a questão complicada de gerir a sobrevivência foram a causa primeira da emergência e evolução dos cérebros, bem como tudo o que se

seguiu ao seu desenvolvimento, mas de onde vem o valor das imagens<sup>29</sup> que passam pela nossa mente? A resposta é simples: vem do conjunto de disposições que orientam a nossa regulação vital; do valor que foi atribuído a todas as imagens que adquirimos gradualmente ao longo de nossa experiência, ao longo da nossa história individual, pois a mente “tem a ver com escolhas semelhantes às da montagem cinematográfica promovidas pelo nosso poderoso sistema de valor biológico” (OLC, p. 99). O desfile da mente é, portanto, o resultado de seleções feitas com base no valor, inseridas numa estrutura lógica ao longo do tempo.

### 3.2 A química do cérebro

A evolução introduziu dispositivos que permitem os organismos *antecipar* desequilíbrios e os motivarem a explorar ambientes propícios à descoberta de soluções.

Antônio Damásio

A química do cérebro está presente na arte, na poesia, como ferramenta que promove nossos sentimentos e facilita soluções para nossos problemas, pensando assim, voltamos nosso olhar para nossos “Mapas Cerebrais” (Damásio, 2010), a fim de entendermos a forma com que nosso cérebro cria imagens e sentimentos.

Um bom começo é o um poema que dá título a este subcapítulo da poetisa portuguesa Ana Luísa Amaral (2005, p. 63):

A química do cérebro é cruel,  
ao desdobrar-se em espaços de pensar,  
microscópicas teias de sentir

E devia ser só robótico painel:  
capaz de funcionar logicamente,

---

<sup>29</sup> Imagens, segundo Damásio são representações cerebrais na forma de mapas: “as estruturas cerebrais produzem o mapeamento do corpo. [...] as imagens mentais do corpo” (DAMÁSIO, 2010, p. 39).

reagir à tristeza emitindo sinais,  
  
 sedosos bips de intensidade igual.  
 A química do cérebro é cruel  
 ao misturar as certezas pensadas  
  
 a notas de ternura musicais.  
 Devia ser capaz de ignorar a dor,  
 bloquear a angústia em cantos sem lembrar,  
  
 amarrar o amor a postes de neurónios  
 e deixa-lo morrer, esquecido e só.  
 E depois exultar com a vitória:  
  
 o calcanhar bem firme na serpente,  
 a técnica em ardente e claro ceptro.

Como diz o eu lírico: “E devia”, mas há “programas” em nosso cérebro que teimam em funcionar mesmo quando tentamos desliga-los; há um labirinto que nos deixa perdidos na vastidão dos caminhos neuronais e nos impedem de encontrar a “saída perfeita” para controlarmos nosso sentir, nosso emocionar, a maneira de afetar e de sermos afetados. É essa química que constitui nossos cérebros, a responsável pelo passageiro clandestino que habita nosso ser, aquele a quem tememos que ocupe a cabine de direção e nos deixe à deriva da dor e do medo: o nosso *eu*.

O que nós experienciamos, conhecemos e vimos a conhecer é, necessariamente, construído pelo nosso cérebro e sua extraordinária química de pensar da qual não controlamos, como nos diz o poema, por isso, ainda que nos esforcemos, não somos capazes de “ignorar a dor” nem mesmo “bloquear a angústia em cantos sem lembrar”; não sabemos como “amarrar o amor a postes de neurónios e deixá-lo morrer, esquecido e só”. Cabe-nos, antes, conhecer nossas emoções, a forma com que nosso cérebro constrói seus mapas – imagens que vão do exterior para o interior do cérebro quando interagimos com objetos, pessoas, lugares (Damásio, 2010) –; a fim de compreendermos melhor seu funcionamento e assim podermos ser vitoriosos no objetivo de fincarmos o “calcanhar bem firme na serpente” como diz Amaral no penúltimo verso do poema.

Nossos mapas cerebrais funcionam como uma partitura, como a instrução que faz o cérebro misturar “as certezas pensadas a notas de ternura musicais”, pois

eles são a base das imagens mentais, capazes de influenciar de modo permanente o próprio corpo que as originou:

Entre o corpo e o cérebro decorre uma dança interactiva contínua. Os pensamentos implementados no cérebro podem induzir estados emocionais que são implementados no corpo, enquanto que o corpo pode alterar a paisagem cerebral e, dessa forma, alterar o substrato dos pensamentos; estes estados são então mapeados no cérebro e incorporados nos estados mentais que estão a decorrer. Uma pequena alteração no lado cerebral [...] pode ter um efeito profundo sobre a mente assim que essa mudança é mapeada e percebida (OLC, p. 127).

Os mapas cerebrais são apreendidos como imagens manipuláveis às quais lhe aplicamos o raciocínio. Não são voláteis, mas mudam constantemente de forma, refletindo as alterações que têm lugar nos neurônios que os alimentam, responsáveis, por sua vez, por refletir as mudanças no interior do nosso corpo e no mundo que nos rodeia, devido ao fato de nós próprios nos encontrarmos em constante movimento.

Os sentimentos são igualmente imagens:

Os padrões mapeados constituem aquilo que nós, criaturas conscientes, aprendemos como sons, texturas, cheiros, sabores, dores e prazeres – ou seja, imagens. As imagens nas nossas mentes são os mapas instantâneos do cérebro para tudo e mais alguma coisa, dentro do corpo e à sua volta, tanto concreto como abstracto, do presente ou aquilo que foi anteriormente gravado na memória. As palavras de que me sirvo para transmitir estes conceitos foram originalmente formadas, ainda que de forma breve e resumida, como imagens auditivas, 2 visuais ou somatossensoriais de fonemas e morfemas, antes de passar para a página sob a sua forma escrita (OLC, p. 97).

Nosso mundo interior garantiu-nos a possibilidade de conhecer a nós mesmos, bem como o mundo que nos rodeia; nosso corpo é a arena deste processo que tem como regulação da vida, a necessidade e a motivação. Sua criação:

[...] nunca para, nem mesmo durante o sono, tal como os sonhos bem demonstram. O cérebro humano mapeia todos os objetos que se encontram no seu exterior, qualquer acção que tenha lugar no seu exterior e todas as relações assumidas por objetos e acções, no tempo e no espaço, tanto reciprocamente como com a nave mãe conhecida como organismo, proprietário exclusivo do corpo, do cérebro e da mente. O cérebro humano é um cartógrafo nato (OLC, p. 90).

As emoções se desenvolvem no teatro do corpo e correspondem a programas complexos e automatizados em sua maior parte, decorrentes de ações modeladas pela evolução que, por sua vez, são completadas por um programa cognitivo: “o mundo das emoções é, sobretudo, um mundo de acções levadas a cabo no nosso corpo, desde as expressões faciais e posições do corpo até às mudanças nas vísceras e meio interno” (OLC, p. 143).

O que Damásio nos diz é que mesmo que moldemos nossas expressões emocionais de acordo com a cultura em que estamos inseridos, não podemos fazê-lo além das manifestações externas, pois mesmo quando inibimos nossas manifestações emocionais, não externamos o que sentimos, o programa emocional continua a ser executado dentro de nós. É o que a sociologia explica quando diz que mudar de comportamento não é o mesmo que mudar de atitude, já que mudar de atitude requer tempo. Mesmo que moldemos um estereótipo, uma máscara, há dimensões internas que podem vir à tona e nos revelar a qualquer momento, como exemplo: a tristeza pode diminuir a velocidade do pensamento; a alegria pode acelerá-lo, ao mesmo tempo reduzir a atenção com o que não se relacione a ela.

Nossos “sentimentos de emoção” são um somatório do que acontece no corpo e na mente como imagens de ações: “um mundo de percepções executadas em mapas cerebrais” (OLC, p. 143) que são a forma com que nós, seres humanos, apreendemos o mundo.

Nós montamos nosso universo interior através da recordação do que aprendemos com a manipulação criativa da informação. Nossas memórias são regidas pelo conhecimento passado de objetos ou de situações semelhantes à que estamos a viver, afetadas por “preconceitos” (OLC, p. 171) e nunca fidedignas:

O cérebro retém uma memória daquilo que aconteceu durante uma interacção, e a interacção inclui de forma relevante o nosso próprio passado, e muitas vezes o passado da nossa espécie biológica e da nossa cultura. [...] a razão pela qual muitas vezes recordamos contextos e não apenas coisas isoladas (OLC, p. 171).

Daí o fato de a memória ter, também ela, para o bem e para o mal, uma consistência narrativa: recordamos elementos que o nosso cérebro vai recombinaando em um texto/sequência que faça sentido para a relação entre o Eu e



o Mundo. Desta forma, nossas estratégias de tomada de decisão começaram a depender, em parte, de símbolos<sup>30</sup>, dos estados somáticos e uma parte da resposta emocional pode influenciar de forma oculta os processos cognitivos, daí que a frase de Pascal “o coração tem razões que a própria razão desconhece” tem um significado especial para Damásio (1996) que afirma que o processo continua para além das razões do coração:

Conhecer a relevância das emoções nos processos de raciocínio *não* significa que a razão seja menos importante do que as emoções, que deva ser relegada para segundo plano ou deva ser menos cultivada. Pelo contrário, ao verificarmos a função alargada das emoções, é possível realçar seus efeitos positivos e reduzir seu potencial negativo (p. 277).

Favorecer o entendimento, reduzir efeitos negativos, ampliar os positivos e revelar nossa “humanidade” com toda sua razão e emoção é, também, a função da Literatura, da poesia; é o papel do sujeito epistemológico, do eu lírico. É para compreender um pouco mais do nosso “inconsciente genético” presente no universo da poesia catalisadora da emoção e dos sentimentos, que se transmutam de pessoais para universais, que percorremos os estudos da Neurobiologia com Damásio aliado aos do Construtivismo Radical com Maturana a nos mostrarem que a cognição, a aquisição da linguagem, nossa característica imunológica e neurobiológica têm na epigênese<sup>31</sup> um caráter fundamental que adverte que nossa constituição enquanto humanos se estabelece em relações que se originam em nossa fisiologia, em nosso desenvolvimento genético, para a qual somos como um sistema: “mais que isso, como um sistema de sistemas entrelaçados entre si, formando uma rede tal que se se alteram alguns aspectos, se alteram todos os outros porque estão todos interconectados como redes de processos” (Maturana, 2002, p. 48-49).

---

<sup>30</sup> Símbolo, segundo Maturana, é a “conexão de duas situações diferentes, de modo que uma substitui operacionalmente a outra no curso do conversar daquele que estabelece tal conexão” (2002, p. 117).

<sup>31</sup> O termo epigenética refere-se a todas as mudanças reversíveis e herdáveis no genoma e inclui o estudo de como os padrões de expressão são passados para os descendentes; como fatores ambientais podem mudar a maneira como os genes são expressos. A pesquisa na área da epigenética alcança implicações em diversas áreas incluindo a biologia e o entendimento sobre células tronco, câncer e envelhecimento. A epigenética está intimamente relacionada com o aumento de variabilidade fenotípica dos indivíduos resultando em relevante importância para a evolução (SALVATO; LABATE, 2007).

Não nascemos, portanto, de uma determinada maneira e morremos sem modificar-nos, mas somos fortemente dependentes da forma como vivemos e somos criados, como nos diz Denófrio (2008, p. 43):

Nunca estamos completos.  
Vamos criando laços  
e enredando nossas vidas  
em outras tantas –  
nossos tecidos abstratos  
[...]

“Tecido abstratos”, podemos inferir aí “neurônios” que promovem a incrível dança de sinapses e suas infinitas conexões responsáveis por fazerem o cérebro compensar situações infelizes, superar fatalidades, promover mudanças favoráveis ao nosso bem estar, fato que nos faz entender que nossas diferenças nos enriquecem e dão sentido ao mundo que participamos. Importante notar que toda transformação estrutural ontogênica de um sistema vivo se dá ao nível de sua estrutura biológica, resultado de uma sequência particular de interações, “sob a forma de uma epigênese” (Maturana, 2002, p. 290). Afinal:

A vida humana é recursivamente envolvida em si mesma no fluir do acoplamento dinâmico recursivo do linguajar, do emocionar e da corporalidade: o que quer que linguajemos no fluir de nosso emocionar torna-se o mundo em que vivemos como seres humanos [...] viver na negação da consensualidade, do amor e da ética como fundamento de nossas diferentes maneiras de coexistência constitui a negação da humanidade (Maturana, 2002, p. 324).

Viver na coexistência de nossas diferenças parece, contudo uma tarefa árdua a ser vencida por todos; tarefa esta que mobiliza o tom de denúncia presente nas vozes líricas de poetisas contemporâneas apresentadas em nossa tese, certos de conjugar o universo de teorias às experiências que traz as vozes líricas em suas reflexões sobre o universo que as cerca retratado ao longo dos poemas, para isso, os Estudos Construtivistas nos levarão a conhecer mais sobre o funcionamento do cérebro humano e os mecanismos que constroem sua memória, o eu autobiográfico com as “histórias por detrás”, matéria que compõe o próximo subcapítulo.

### 3.3

#### Retratos de muitos femininos

Não vivemos num mundo singular,  
mas sim numa múltipla  
complexidade de mundos.  
Óscar Gonçalves

Como diz o professor e psicólogo português da Universidade do Minho, Óscar Gonçalves, “não vivemos em um mundo singular” (Gonçalves, 2002, p. 108) nem muito menos somos singulares, desta forma, “Retratos de muitos femininos” busca rever o que se entende até o momento por feminino e sugerir a existência não de um, mas de muitos “femininos” e muitos “masculinos” já que a complexidade do mundo contemporâneo leva-nos a uma constante ressignificação de nossos conceitos e a buscar conhecermos melhor a nós mesmos e ao outro, ao compreendermos que não existe uma só verdade, mas múltiplas versões de realidades possíveis.

O Brasil comemora os 80 anos do voto feminino (1932-2012), mas tal conquista merece que se remonte há um tempo atrás aproximadamente três séculos – período que compreende a formação da burguesia, iniciada após a revolução francesa (1789) – a mulher<sup>32</sup> foi “aprisionada” à função da maternidade, circunscrita ao lar e seu entorno como podemos ler abaixo:

O universo da mulher restringia-se, ficando reduzido a casa e o seu entorno. Aprisionada ao jardim e quando muito a um pomar, viveram fora da arena de trabalho, do espaço público e dos grandes temas, era-lhe exigido, pela prática social, um comportamento comedido, delicado, afável, e passivo. O pudor e o decoro impediam qualquer autora a maiores vãos (Cunha, 1999, p.17).

Escrever e publicar eram algo impensado para uma mulher até meados do século XX, a não ser que o fizesse de forma anônima, sob pseudônimos, salvo o que fosse considerado “adequado” aos padrões da época, afinal escrever era

---

<sup>32</sup> Referimo-nos a mulher pertencente às classes sociais mais favorecidas, pois a mulher do povo, esta foi desde sempre trabalhadora e a história pouco fala de sua real condição.

expor-se nas entrelinhas do texto/ do poema; algo por demais ousada para uma mulher, como nos diz o eu lírico abaixo:

Eu me desnudo e me visto  
neste duro ofício de entrega.

Se as vestes revelam o corpo,  
há o pudor e a dissimulação

no trançado desse tecido  
que é teia e tato antes de tudo.

Eu me desnudo e me visto  
e nem assim me preservo.

Sob o vestido há sempre a pele  
que transpira e se revela;

há outra dimensão do signo  
que corcoveia e se rebela.

Sob o tecido há sempre um corpo  
que se amotina e se entrega.

(Denófrio, 2011, p. 14).

A poetisa, através da ficção de seu eu lírico, fala de um mundo contra o qual seus versos se amotinam; seu eu lírico é o rebelde que habita o corpo do poema e se insurge contra uma “certa autoridade instituída”, certamente a que estabelece o ato de escrever para uma mulher como uma infração explícita, uma desobediência contra a ordem, por isso titubeia entre antíteses: desnudar-se *versus* vestir-se; revelar *versus* dissimular; o interdito do pudor *versus* a coragem de se entregar. Mas é sob o tecido – do texto e do pano – que suas palavras dão a ver seu corpo, seus medos, seu mundo; texto/trama no qual sua “nudez” atrai para si olhares de acusação que faz desta personagem feminina, a dona de uma voz hesitante, tímida no entrelaçar da arte que seus versos tecem.

É, pois, entre o tecido do vestido e do texto, o lugar de onde fala de si, de seu “pudor” e da sua “entrega”; “seu duro ofício” se faz na arte da “dissimulação”, fugindo da censura que pesa sobre suas palavras, mas “nem assim” ela se omite, pois ela, poetisa, tal qual o poema, pertence também a “outra dimensão do signo”, a que não se curva a regras.

O eu lírico está, portanto, presente na veste, na tessitura do texto; suas palavras vestem-no e o leitor pressente seu suor, a transpiração de sua “pele”. É no poema que seu corpo/verbo ganha vida, apesar da crítica e das regras sociais que forjam uma compostura engessada e forçam a uma natureza de estranhamento. Desta forma a voz do eu lírico na escrita de Denófrio faz do poema uma arte da decifração.

A voz de denúncia da poetisa é uma voz avessa a visão das mulheres como coadjuvantes, fora do cenário público. Vale ressaltar que o trabalho fora do lar até meados do século XX (e ainda hoje, em diversos países, principalmente no Oriente) era visto como “menor” e o lugar da mulher enobrecido tão somente no lar, no cuidado dos filhos, no artesanato, no corte e costura, na culinária, entre regras de etiqueta, enfim, a tarefas que caracterizavam o cenário privado como pertencente por natureza ao “universo feminino” como diz abaixo Vaquinhas (2011, p. 12):

Longe de ser neutral, a separação público/privado passava também pela diferença de gênero, sendo o espaço público considerado o lugar por excelência do sexo masculino e o privado, ou doméstico, do sexo feminino, partilhando-se da convicção que a “domesticidade” era condição natural da mulher, ou seja, inerente a sua própria natureza.

Período de liberdade cerceada que caracteriza principalmente a voz de poetisas pioneiras como Auta de Souza e Francisca Júlia, retratado por Almeida Garret (apud Vaquinhas, 2011, p.12) na passagem a seguir:

[...] a natureza deu à mulher meios diferentes que deu aos homens. A força que Deus pôs nos braços do homem, está nos lábios e nos olhos da mulher. A fortaleza e decisão são o vigor do carácter masculino; a generosa resignação, a gentil deferência, a constância no sofrimento e nas privações, são o vigor, não menos poderoso e eficaz, da índole feminina.

Vemos que este aparato crítico retrata um discurso institucionalizado que sufoca a voz da escrita da mulher; um pensamento errôneo que justifica sua “cegueira” nas diferenças que nada mais são que a inscrição social de gênero feminino/masculino. Tal pensamento deturpado e irreal é responsável por cercear emoções, criar “carapaças”, seres “enrustidos”, casamentos infelizes, homens

sobrecarregados pelo peso de serem os “responsáveis” pelo sustento da família, de nunca “falhare” na hora “h”, e por outro lado, meninas infantilizadas por contos de fadas que pressupõem uma vida “do lar”, longe do trabalho, da vida social, de cargos importantes no âmbito social e político, recheados de finais felizes e príncipes encantados.

Tais conceitos sobreviveram por décadas na educação de meninas no curso secundário denominado “Normal” e “Clássico”, mas ainda no século XXI, após a extinção destes cursos, na prática, tais conceitos parecem ainda estar longe de serem erradicados, mesmo após a conquista do voto da mulher em 1932, do advento da pílula anticoncepcional na década de 1960 e da restauração da democracia no Brasil (ao final da ditadura militar em 1985) e em Portugal (1974 com a Revolução dos cravos).

Voltemos, então, ao ponto de vista da mulher escritora e sua poesia que retrata múltiplas imagens de uma realidade particularizada em cada experiência individual reportada pela voz do eu lírico e que se coloca como instrumento para que o leitor, ao percorrê-la, possa com ela criar novos e múltiplos sentidos para seu mundo empírico do conhecimento, afinal:

A poesia tem poros  
e transpira seu sangue.

A poesia tem pele  
e prepara a carícia.

A poesia tem tato  
e calcula o afago.

A poesia tem mãos  
e molda seu barro.

A poesia tem coração  
em sístole e diástole.

A poesia tem cérebro  
e processa seu dado.

A poesia é um mito  
e sustenta seu rito.  
[...]

(Denófrio, 2011, p. 15).

Do corpo a pele, da pele ao tato, a poesia é interface entre a realidade e o mundo exterior. É através dela que a poetisa processa seus dados, transforma a química do seu cérebro em imagens que refletem o ponto de observação do mundo no olhar de seu escritor; através de seus versos transmuta emoção em palavras; tal qual os poros da pele transpira seu suor, a poesia deixa escapar as vivências diárias de onde o poeta retira o “barro” que esculpe seus mitos e dá o pulsar de seu “coração” que “jorra” seu sangue ao refletir de tudo um pouco, como “porta aberta” para que seu leitor co-construa novas significações, novos olhares.

Para somar esforços em dar sentido ao “mundo” – uma das funções da poesia –, trazemos a seguir o poema “Requiem por Ruth Handler” que nos leva a revisar um “certo” estereótipo feminino:

Morreu ontem a mãe da Barbie,  
a boneca adolescente. À semelhança de  
Atena, Barbie saiu armada dum  
cérebro, não divino, mas industrioso,  
com a longa cabeleira e a azúlea mirada.

Morreu a mãe da Barbie, a filha  
que nunca será órfã, pequeno duende  
de soutien 38 e de 33 polegadas  
de altura. Trinta e três polegadas  
multidesejantes de sonho  
anatomicamente impossível.

Morreu a mãe da Barbie, que  
faz ballet, ski, patins em linha e  
todos os desportos radicais e tem  
um namorado elegante, que jamais  
a trairá e amigos tão anatomicamente  
imperfeitos como ela.

Morreu a mãe da Barbie, que vai  
a todas as festas com muitos  
vestidos de gala e enegreceu  
há uns anos, qual Naomi Campbell, para  
ser consumida pela boa  
consciência racial do Ocidente.

Morreu a mãe da Barbie, que jamais  
a viu, assim anatomicamente imutável,  
padecer de uma gravidez adolescente.  
A Barbie é sabida e deve ter tido educação  
sexual. Que fará ela, com o Ken  
no regresso de tantas festas?

Nem paixão, nem desgosto, nem fome  
ou uma boa tarefa dos adultos, alteram  
a sua fábula de plástico, muito menos  
fabulosa que a Branca de Neve ou a  
Bela Adormecida, onde existiam  
humanas bruxas, vencidas maldições  
e príncipes que davam beijos ao acordar.

Morreu a mãe da Barbie, cedo demais  
para inventar uma Barbie de burka,  
ou de explosivos escondidos no cinto. No  
fim da vida continuava a vender milhões  
de próteses mamárias, na sequência da sua  
própria mastectomia. Coisas sem brilho,  
impossíveis de acontecer  
à Barbie.

(Lourenço, 2012, p. 20-31).

Longe de ser um canto fúnebre em homenagem a “Ruth Handler” (1916-2002), empresária estadunidense criadora da boneca *Barbie*, o poema é, na realidade, uma crítica à sociedade contemporânea que traz como tema o conto de fadas moderno da boneca de plástico e seu “formidável” namorado *Ken*, universo falacioso dos simulacros que, ao invés de nos introduzem às várias dimensões, visíveis e invisíveis, do Outro e da Realidade (montros, fadas, labirintos, etc.), trazem-nos um universo ilusório e enganador onde todos os sonhos “podem” ser realizados.

Antes de nossa sociedade ocidental ter se transformado em industrial e capitalista, ou seja, antes dos avanços tecnológicos do mundo contemporâneo, nós, humanos, buscávamos os contos e lendas populares como fonte para compensar as frustrações e tristezas da vida na catarse através mundo do “maravilhoso”, do “fantástico”, do “sobrenatural” representados por deuses, fadas, gnomos, heróis e heroínas, etc. mas, o mundo capitalista contemporâneo – o que inclui a empresária falecida – transplantou os sonhos e fantasias em objetos acessíveis ao consumo como os da fábula boneca.

Na lógica mercadológica, quase todos os sonhos podem ser transformado em realidade e adquiridos em prateleiras de farmácia, em salões de ginástica, de beleza, em clínicas de estética ou em operações plásticas (“dividas em suaves prestações”). Inventamos a barriga “perfeita”, o sorriso “perfeito”, o peito “empinado” após os trinta anos, o cabelo “naturalmente” esticado e louro, os implantes capilares e diversas próteses com finalidade estética (dentária, mamária,



de glúteo, de bíceps etc.), um arsenal de pílulas rejuvenescedoras, emagrecedoras, contraceptivas, antedepressoras e até para a disfunção erétil. Bens de consumo que prometem deixar-nos “perfeitos” e “felizes” como a *Barbie* e seu namorado, cujas imagens irreais e deturpadas enchem de quimeras os sonhos de todos que almejam um corpo de proporções “perfeitas” que só se estabelecem de fato em matérias sintéticos como os bonecos da “fábula de plástico”.

O réquiem do poema chora o legado deturpado que a boneca inspirou/inspira em muitas crianças, jovens e adultos pelo mundo a fora e que continua a promover mutilações na ordem física e psíquica de um batalhão de sujeitos frustrados por suas peles não serem brancas – por isso a necessidade de uma consciência racial à la “Naomi Campbell” – por seus cabelos não serem loiros nem lisos como os da boneca. Desejos desvairados que transformam seres humanos em consumidores robotizadas e hipnotizadas por promessas mercadológicas vans, incapazes de suprir seus desejos de perfeição com aplicações de botox e cirurgias que tiram seios, colocam próteses, enxertam silicone, aumentam glúteos, plastificam sorrisos, enfim, modificam no corpo o que não podem modificar na alma.

O poema faz da anáfora “Morreu a mãe da Barbie” o seu coro. Certamente a criadora morreu cedo demais para repensar as coisas sem brilho, a burka, o câncer, a fome, a angústia, a decepção, a segregação, “impossíveis de acontecer à Barbie”. Não fala apenas da orfandade da boneca e sua “perda trágica”, fala-nos, também da inscrição do gênero feminino pela incorporação de papéis sociais e de seus afetos, suas relações emocionais construídas na busca de uma felicidade inalcançável, no desejo de pertencimento ao belo, ao glamoroso e fictício mundo da boneca que é partilhado pelo universo feminino em sua interação com os demais indivíduos com que participa da sociedade de consumo atual.

Os padrões culturais apresentados no poema são uma crítica contundente à imagem surreal da mulher de “sutiã 38”, branca, loura, sexy, sorridente, desportista, magra, alta, *fashion* e delicada. Coisas tão impossíveis de alcançar, mas que impingem um padrão estético e psicológico ao sujeito feminino fazendo da boneca seu símbolo máximo. Nessa mesma concepção está o estereótipo físico do homem ideal, tal como o *Ken*, o namorado da *Barbie*, alto, forte, robusto, esportista, um verdadeiro “metrossexual”, como também um ideal psicológico de corajoso, garanhão (leia-se “pegador”), guerreiro (leia-se violento, agressivo),

superior no raciocínio lógico, na concentração, na abstração e (pasmem) provedor do “lar”, mas não só, homem que é homem não chora, não dança balé, e por aí vai.

Através do poema podemos perceber que não é mesmo nada fácil para mulheres nem tampouco para os homens desempenharem tais papéis sociais. Mas detendo-nos ao tema primeiro de nossa tese: a inscrição do feminino, verificamos que papel social feminino pode ser duplamente punitivo para a mulher, pois se esta se mostra com “delicada” tal qual a *Barbie*, ela reforça o estereótipo de um ser “frágil” e “emocional” e, por isso, facilmente manipulável pelas emoções, do contrário, se decide por mostrar-se forte, trabalhadora, despojada, intelectualizada e “racional”; se desejar ser solteira, praticar esporte de “homem”, jogar futebol (ou outro esporte concebido como pertencente ao universo masculino) ou algo que pareça ultrapassar a fronteira do “politicamente” correto, tal qual faria qualquer indivíduo livre, tal atitude pode levar a um comprometimento de seu *status* de fêmea, colocando-a em um torturante processo de ridicularização social que a classificaria como “mulher macho” ou “Maria João”, segregada, desvalorizada e diminuída diante da hipocrisia social.

De fato, incorporamos valores e normas ao longo da vida através de experiências cognitivas no meio social que nos induzem a atuar de acordo com as expectativas alheias e a correspondermos ao que é socialmente aceito; desta forma evitamos restrições e/ou estigmatizações, afinal, apesar da Natureza nos dar o corpo, é a cultura que inscreve o gênero, como podemos verificar com o dito popular: “à mulher de César não basta ser, tem que parecer”.

Segundo Swain e Muniz (2005, p. 9):

Existe, sim, um ideal-tipo de feminino, a verdadeira mulher, no singular, atrelada a sua essência de mãe e a sua carreira de esposa, imagem que ronda o horizonte de todas as mulheres, fincada em corpos sedutores, porém maternais; belos, mas acolhedores; frágeis, contudo capazes de trabalhar, cuidar, velar, reproduzir, produzir. Esta é a inteligibilidade do ser mulher, singularidade que abraça todo o feminino e, ao mesmo tempo, tolhe ou apaga as mulheres da cena do político, em seu sentido mais amplo.

Somos todos(as) diferentes em relação uns aos outros, em nossa trajetória de vida, atrelados a diferenças entre sexos, que servem de pilar onde se assenta o

exercício do poder e de desigualdades econômicas, sociais e políticas, mas nossa real distância reside no poder da coerção que pune transgressões e:

[...] deprecia as emoções ou, pelo menos, as considera uma fonte de ações arbitrárias não confiáveis pelo fato de não terem surgido da razão. Essa atitude nos cega para a participação de nossas emoções em tudo o que fazemos como o background da corporalidade que torna possível todas as nossas ações e, ao mesmo tempo, especifica os domínios nos quais elas ocorrem (Swain; Muniz, 2005, p. 275).

O lugar do feminino esteve atrelado às “coisas do espírito”, ao universo dos afetos, da emoção e da fragilidade, contudo tal crença começa a ser colocada em “xeque” com a entrada em cena da neurociência (Damásio, 2010) que vem nos esclarecer que corpo e cérebro encontram-se ligados um ao outro desde o nascimento até à morte e sugerir que devamos, em nosso dia-a-dia, enquanto seres humanos, recordar a nós próprios e aos outros a complexidade, a fragilidade, a finitude e a singularidade que nos caracterizam e, assim, “retirar o espírito do seu pedestal” (Damásio, 1996, p. 283) a fim de procurarmos melhores formas de gerir as coisas humanas.

A chave para se alcançar o conhecimento de nossa porção humana está em compreendermos que nos movemos de um domínio racional a outro emocionalmente, e não racionalmente: “Normalmente não vemos isso na vida cotidiana porque operamos principalmente no caminho explicativo da objetividade sem parênteses e, consequentemente, estamos normalmente cegos para nosso emocionar” (Maturana, 2002, p. 298).

E foi o “emocionar” que aprisionou a mulher branca ocidental<sup>33</sup> desde fins do século XVIII às funções do lar, responsável pela educação dos filhos, pelo carinho e pelo afeto sempre vistos como “coisas de menor valia”, contudo tal *domus* que estabeleceu as relações desiguais de poder entre homens e mulheres parece mais flexível no cenário multicultural atual. Vale ressaltar que desde o

---

<sup>33</sup> Segundo Verucci (1987), até o século XIX as mulheres brancas de classe alta eram reclusas e tinham no casamento uma questão de conveniência econômica. O trabalho remunerado fora do lar era mal visto e desprezado. O mesmo não acontecia às mulheres pobres brancas que, muitas vezes, sustentavam a casa como domésticas, lojistas ou mesmo garimpeiras, tal qual as mulheres afro-brasileiras (de cor da pele negra, pardas ou mulatas) que, embora mal remuneradas, ocupavam-se com o pequeno comércio, com serviços de ama de leite, cozinheira, costureira, parteira, ou mesmo, com prostituição.

século XIX, os processos de urbanização, industrialização, imigração e aculturação contribuíram para profundas alterações na unidade familiar (Verucci, 1987). Segundo Verucci (p. 21-22), no século XIX:

A urbanização foi o fator mais importante na diminuição da autoridade paterna, na maior participação da mulher nas atividades lucrativas, no maior controle da natalidade, no aumento de desquites etc., mas não modificou certas características feudais, como a tolerância pelo adultério feminino e violento tabu contra a perda da virgindade da mulher. [...] Com a procura do trabalho assalariado nos campos e nas cidades, a família desaparece como unidade de produção e a mulher, dependente do homem, passa a ser mão de obra de reserva. O trabalho da mulher fora do lar é desestimulado, sendo exaltado o trabalho no lar, embora não reconhecido como trabalho produtivo. A família tende a se desorganizar, pois o homem não aguenta sozinho todos os encargos econômicos, abandonando a família em incidência espantosa, recaindo inteiramente sobre a mãe a responsabilidade pelos filhos.

A nova fase que promoveu o crescimento urbano, a industrialização do século XXI é o cenário que desejamos apresentar a poesia ainda em constante construção sob novos olhares, na escrita de mulheres contemporâneas. Ainda que a poesia como um todo (de poetas e poetisas) tenha se tornado na atualidade uma obra pouco lucrativa; o que de fato importa é seu diálogo com o mundo que acerca e renova; sua tessitura em uma rede de palavras e jogos de olhar o outro singularizado na visão feminina, em seus tons e ideias que compõem parte da “história por detrás”, a que os livros não contam.

Nas palavras de Gonçalves (2002, p. 31):

Os tempos foram-se encarregando de mostrar que os indivíduos, que a ciência tomava como objetos, eram sobretudo projectos, isto é, seres em constante movimento no espaço relacional e que era neste espaço que, longe de encontrarem uma identidade, eles constituíam uma autoria.

Uma autoria, afinal, o que define uma espécie é, segundo Maturana (2002a, p. 12), seu modo de vida, uma configuração de relações variáveis entre organismo e meio, que começa com a concepção e termina com a morte deste indivíduo “e que se conserva, geração após geração, como um fenótipo ontogênico, como um modo de viver em um meio, e não como uma configuração genética particular”.

As exigências da “multirealidade” nos obrigam a acertos de ângulos, a rever vozes esquecidas a margem do cânone que colaboram para uma visão ampliada na

alteridade, desta forma, a Literatura deve espaço às histórias que ficaram invisíveis; vozes que trazem a mulher como dona de seu próprio enunciado, como tema e sujeito de seu discurso, capazes de ressignificar seu “lugar natural” na sociedade que é composta por homens e mulheres, por femininos e masculinos e diferentes versões de uma “realidade-por-se-acabar” que se contrapõe a antigos paradigmas. Afinal:

E o poeta?  
Terá os olhos mais oblíquos,  
Prestes a soltarem uma gota de orvalho?

Terá os braços mais longos  
Prontos a cavar um abismo?

Terá uma tatuagem no peito  
Em forma de lua ou sereia?

Que estigma esconderá o poeta?  
Que ninguém vê  
E que no entanto o distingue?

Que ninguém sabe  
E que no entanto o golpeia?

Que estigma será esse  
Capaz de moldar sua alma  
e deformar seu tempo em arte?

(Naveira, 2006, p. 105).

Partir das teorias para a experiência, encontrar talvez “olhares mais oblíquos”, “braços mais longos”, aquilo “que ninguém vê”, “que ninguém sabe”, mas que está presente na escrita das poetisas contemporâneas: Ana Luísa Amaral, Darcy França Denófrio, Inês Lourenço, Lília A. Pereira da Silva, Maria Teresa Horta, Raquel Naveira e Valéria Villela<sup>34</sup>. Juntas elas representam a voz de muitas mulheres cujos poemas permanecem esquecidos a margem do sistema literatura. Com seus poemas percorremos estigmas e desejos implícitos nas entrelinhas do verso como o que nos fala o sujeito mulher do poema “O delírio da palavra”:

O desejo revolvido  
A chama arrebatada  
O prazer entreaberto  
O delírio da palavra

---

<sup>34</sup> O Anexo A contém o *corpus* e uma biografia resumida das poetisas.

Dou voz liberta aos sentidos  
Tiro vendas, ponho o grito  
Escrevo o corpo, mostro o gosto  
Dou a ver o infinito

(Horta, 2012, p. 17).

Tirar vendas e dar voz liberta aos sentidos marcam a escrita da mulher na poesia contemporânea que, a seguir, fala do “corpo” no corpo do poema, de seus anseios e sua inconformação; todo um universo peculiar da poetisa que é autora, sujeito enunciativo e tema central de sua voz.

## 4

### Novas marcas do feminino na poesia contemporânea

Foi escrevendo que descobri que sou uma mulher.  
Darcy França Denófrío

A poesia, arte do estranhamento, transforma velhos significados em novas possibilidades que dão a ver o infinito; permuta adjetivos passivos em outros mais audazes; impulsiona novos olhares sobre a mulher contemporânea que assume a exuberância de seu corpo – outrora tabu; sobre seu universo, seus afetos e desafetos e vem contar neste capítulo suas histórias.

Novas marcas do feminino na poesia contemporânea fala de autoria na multirrealidade do século XXI, século da realidade digital, da velocidade, do tempo síncrono/assíncrono, *on/off* da presença virtual, do multiculturalismo, da globalização, da Terra perdida na vastidão universal.

É para pensar sobre a identidade da poesia escrita por mulheres no século XXI que buscamos o conceito de autoria retratado abaixo por Gonçalves (2002, p. 31):

[...] o conceito de autoria [...] assenta as suas bases na desconstrução do próprio conceito de identidade – sou tanto mais autor quanto menos idêntico. É precisamente este conceito de autoria, por contraponto ao de identidade, que assegura as condições de complexidade, flexibilidade, diversidade e viabilidade, numa sociedade multiétnica, multifrenética. As exigências da multirrealidade obrigam a uma construção da pessoa assente na diversidade autoral [...].

Pensar a respeito do conceito de identidade e de autoria que a multirrealidade deste século convoca, faz-nos refletir sobre alguns temas presentes na poesia escrita por mulheres, tais como o casamento, o divórcio, a liberdade sexual e o entendimento que esta poesia traz sobre felicidade entre outros assuntos que despertam novos saberes, novos questionamentos para velhas respostas prontas. Quem são os sujeitos líricos da poesia escrita por mulheres entre os anos de 1980 e 2012? Quais as marcas da inscrição social do feminino, seus afetos e

seus posicionamentos perante a vida? Afinal, não há “o feminino” ou “o masculino”, mas muitos masculinos e muitos femininos a comporem a expressão humana dentro e fora da poesia.

Segundo Castro (2000) ser mulher, poder-se-ia dizer que é ser diferente, tendo como referente o “outro”, o homem. Ser mulher no século XXI é uma conjugação, sem solução de continuidade, trazida pela modernidade, com a diferença (identidade) própria da contemporaneidade, por isso, as diferenças entre escritores/homens e escritoras/mulheres não se encontra no “punho”, muito menos em um biótipo, mas diz a respeito do lugar de onde se fala, do ângulo de visão do sujeito epistemológico cuja fala referencia seu “mundo” e não uma mera questão de sexo, ou até mesmo de cor, credo ou religião.

O posicionamento de cada escritor/a, seu “observar” a vida, seu “lugar”, suas histórias de enfrentamento e recuo, sua passividade ou explosão, seu encantamento ou frustração é um somatório das construções de significado que fez ao longo de sua vida e que dá a cada qual uma maneira singular de expressão que fornece a matéria prima da Literatura.

Vejamos o ponto de vista de Darcy França Denófrio (Anexo B, p. 159) quanto a uma “escrita feminina”:

Acho que um homem jamais experimentaria o sentimento que me motivou a escrever um poema [...] Existe uma forma de ver e sentir, que é feminina. Vou tentar exemplificar. Um dia escrevi um poema denominado “Janela”. Meu marido, que é meu leitor, e bom leitor porque tem excelente formação humanística, gostou do poema, mas me fez a ressalva de que eu me contentava em olhar o mundo por uma fresta, pela janela, por isso o horizonte ficava tão restrito. Ele, se fosse o autor do poema, exploraria o horizonte, pois a coisa mais bela é caminhar em direção ao horizonte e imaginar ou descobrir o que vem depois. Eu, bastante velha para aprender a lição que ele me passava, apenas lhe disse que aquele não seria mais o meu poema. Seria o dele, de um homem, que aprendeu a amar o horizonte, porque ele nunca lhe foi negado. Acho mesmo a janela um belo símbolo e foi, possivelmente, a primeira fresta através da qual a mulher sonhou o horizonte, que não alcançava. De qualquer modo, a janela pode ser um belo símbolo para uma mulher, mas não necessariamente para um homem. São duas visões de mundo bem distintas, parece-me.

A poetisa fala de um universo que lhe foi negado, uma clara separação entre o universo público de seu marido (dos homens) e o privado que considera tão seu quanto de todos aqueles que usam de uma utopia (a representação do real pelo



sentido da visão) como acesso ao “mundo” exterior, em seu caso foi forjado desde menina.

É também ingrediente de seu poema “Recriação”; janela de onde a poetisa lança-se através dos olhos de seu eu lírico:

Do outro lado  
de minha janela translúcida,  
explode em buquês  
a minha trepadeira em flor.

Vejo o verde-rosa transfigurado  
na lente deformadora  
do vidro canelado:  
vejo a pura luz baça da poesia

na confusão de buquês  
rebeldes à ordenação  
que só existe lá fora  
no paredão do muro.

Fico com essa metáfora de flores  
na prisão de meus olhos.  
Lá fora, ela existe no concreto;  
aqui dentro, eu lhe sopro existência.

Não aquela que salta pelo muro  
e se alça em buquê e verdade,  
mas esta – assomo de beleza única –  
que recriou os meus olhos.

(Denófrio, 2000, p. 147).

O “vidro canelado” da “janela translúcida” é porta para que a poetisa transforme o mundo concreto exterior, em luz para sua poesia. Seu ponto de observação é o interior da casa, onde ela é a deusa capaz de soprar vida à flor, dar-lhe colorido e a transformar de “trepadeira” em um buquê de “beleza pura”.

A janela, símbolo do olhar, é o limiar que separa e, ao mesmo tempo, põe em contato o interior e o exterior, a intimidade e o horizonte aberto, o conhecido e o desconhecido, a realidade tangível e realidade sonhada; ela é a fresta do claustro. É este também o ângulo a que se submete o olhar da poetisa Raquel Naveira (2006, p. 7) no poema abaixo:

Da janela da cozinha  
 Eu via  
 O rio  
 Ou era o rio que me espiava,  
 Espichando o dorso de lama,  
 Cobra  
 De couro liso  
 [...]

A “janela” de Naveira é seu ponto privilegiado de observação do mundo. Lugar de onde “espia” o rio e, desconfiada, sente-se também vigida da mesma forma. Seu mundo gira em redor das paredes do interior da casa; lá é seu lugar de proteção, onde ela (eu lírico) detém o poder de abri-lo e fechá-lo sempre de dentro (da casa e de seu “eu”) para fora (o horizonte, o quintal, o rio, a imensidão do espaço), ponto de onde observa a vida como expectadora.

Pela janela, a vida é uma moldura na parede e sua intimidade um lugar preservado; tal pensamento nos remeta a Damásio (2010, p. 263) quando reflete:

O eu autobiográfico é uma autobiografia feita consciente. Faz uso de toda a história que memorizamos, tanto recente como remota. Estão incluídas nessa história as experiências sociais das quais fizemos parte, ou das quais gostaríamos de ter feito parte, bem como as recordações que descrevem as nossas mais refinadas experiências emocionais, nomeadamente as que podem ser classificadas de espirituais.

É, portanto, a janela o olhar da poetisa a refinar suas experiências emocionais, colorindo o exterior e transformando o concreto no maravilhoso, as curvas do rio em cobra que amedronta e revive outros medos de forma catártica, na feitura de seu poema.

Para falar de experiências emocionais, trazemos abaixo, as memórias do tempo de internato de Denófrio, impregnadas do sentimento da repressão que enviesou seu olhar e moldou seu “lugar no mundo”:

Nada disso teria acontecido, se não fosse a decisão de meu pai de me mandar para o internato. Se não fosse a sua determinação, quando um dia, sofrendo por demais os rigores do internato, ganhei a adesão de minha mãe durante as férias e o implorei para me permitir que eu desistisse dos estudos. Ele, aparentemente não se comoveu, foi incisivo e lacônico e falou apenas isto: “os troncos são amargos, mas os frutos são doces”. Não repliquei e nunca me esqueci de suas palavras e nem de seu sentido. E nunca me esqueço de que a minha vida teria sido outra, se ele fraquejasse naquele momento (Anexo B, p. 152).

As palavras de seu pai: “os troncos são amargos, mas os frutos são doces”, demonstram o quanto a cultura e seu conjunto de códigos e regras são responsáveis por moldar na escritora, tal como em cada um de nós, comportamentos e atitudes que serão reproduzidos ao longo de nossas vidas.

Embora quisesse se rebelar e para isto contasse com o apoio da mãe, Denófrio se cala e se submete a vida que lhe foi traçada, mas parece grata a imposição paterna; parece ver nisso algo positivo que deu a ela, na vida adulta a ferramenta para ser a escritora, enfim o ser social comprometido e maduro em que se transformou. Mas tal processo de submissão, de aceitação, de construção que vive a mente é, segundo Damásio, resultado “em grande medida não-consciente interna e velada” (Damásio, 2010, p. 223).

Segundo Damásio (2010), a escrita permitiu que acumulássemos conhecimentos indispensáveis à formação humana, ao nos permitir guardar um extenso reservatório de informação e nos libertar da tradição oral. através dela podemos trocar informações importantes para o indivíduo e para a sociedade. A arte em suas diversas manifestações promove “emoções e sentimentos reconfortantes [...] (é) uma forma de explorar a nossa mente e a mente dos outros [...] e um modo de exercitar juízos morais e ações (Damásio, 2010, p. 362).

Ainda segundo Damásio, a consciência aprimorada é fruto do encontro do *proto-eu* – responsável pelos sentimentos primordiais –, com o *eu nuclear* – o registro da experiência vivida e do futuro antecipado – e, finalmente com o *eu autobiográfico* – que confere a sensação de personalidade e identidade. É este conjunto de “atores” que possibilita nossa participação no mundo das ideias, na construção das artes, na cultura.

A arte, a Literatura faz-nos experienciar o mundo; vivenciar hipoteticamente infinitas possibilidades que sem ela seriam inimagináveis dentro de nós; com ela aprendemos a lidar com a instabilidade, a relatividade e a abertura do mundo e, por meio das possibilidades que nos faz viver, construímos e projetamos também nosso mundo.

A poesia, a Literatura, é a arte do faz de conta; é a abertura para um mundo que projeta vida ao conhecimento, personifica objetos, dá vida a seres inanimados, recria figuras da natureza, sempre geradora de novas reflexões que vêm contar em versos suas histórias, capazes de tornar um “mundo monocromático”, cinza em multicolorido, descrito em metáforas, comparações, alegorias, prosopopeias,

enfim, figuras da retórica que entrelaçam diferentes planos sensoriais em maravilhoso mundo de fantasia revivida no momento de calma reflexão.

Para falar desse mundo do maravilhoso, da projeção do eu lírico na fantasia que recria as experiências emocionais da poetisa, vejamos um poema que personifica a figura de uma árvore com o carácter humano da inconformação, que faz com que esta transcenda seus limites verticais e quebre limites:

Conheço uma casa,  
onde mora uma árvore  
em ascese constante  
e arremesso vertical.  
[...]  
que transcende o teto  
e teima ir além,  
  
que lança tácitas premissas,  
argumenta, questiona, contesta  
e o seu espaço conquista  
e sempre além-vai.”  
  
Árvore teimosa,  
irreverente, supravegetal,  
para quem o teto é pouco  
e por isso ultravai.  
  
Árvore que rejeita  
o limite branco imposto,  
porque é árvore demais.

(Denófrio, 1980, p. 66).

Eis aqui a metáfora da casa como eixo do mundo; casa que na voz de poetisas pioneiras era refúgio do mundo, agora é local de conflitos psíquicos, não mais um abrigo ou simples espaço de intimidade, é sim ponto de agitação, cenário de mudança; é ninho que abriga um ser que se agiganta, uma árvore em busca de lançar seus galhos ao alto e cumprir seu destino: ir além do limite protetor que simboliza seu teto.

O poema de Denófrio ilustra o sonho humano de liberdade, de ir além dos limites impostos, de contestar o modelo antigo e construir um novo para si; nele identificamos a dura tarefa do eu lírico: desapegar-se de seu ente querido e assisti-lo saltar para longe de seus braços em busca de seu destino.

A casa, antes lugar de proteção contra as intempéries da vida, é agora palco da consciência da poetisa das necessidades de ventura que sua filha/árvore tem em

se lançar ao mundo e deixar suas sementes. Como o eu lírico há de querer outra coisa senão a felicidade para seu ente querido? Que outra coisa poderá fazer senão compreender que este ser não pode permanecer abafado pelo limite de seu teto?

Sendo assim, o poema recria na metáfora da casa como ninho/abrigo, a aventura da filha-árvore, agora crescida, com seus galhos a rasgar o limite “branco”, o teto, desconstruindo desta forma, sua arquitetura geométrica e engendrando para si uma nova vida, um sentido plural ainda que, aos olhos da mãe, eu lírico, esta pareça se encaminhar para um destino incerto ao se afastar deste centro acolhedor que lhe serviu de abrigo.

Complacentemente o eu lírico observa que sua morada não pode mais reter esse sujeito rebelde – que todo filho um dia se torna – e se vê como a “casca ressecada” e apertada que não serve mais para a filha-árvore que amadureceu e necessita esticar-se tal qual a torre de um castelo onírico.

Essa casa e sua árvore, esse sujeito lírico maternal e sua semente que se transformou em árvore são o devaneio poético com todo seu mundo emblemático pintado em suas lembranças tal qual um quadro de impressões infinitas que se estendem para além do poema e desenha novos horizontes, a decifrar os mistérios da vida sempre oblíqua e enigmática.

O poema recria a ânsia humana de viver e contestar o “limite branco do teto”, o que traduz em nossa opinião, o que Teles (2009, p. 17) chamaria de “o caráter encantatório peculiar a todo poema”. Segundo ele, tal caráter é revelador na sua intimidade, mas concreto na estrutura artística, destinado a expressar o que, de certa forma, escapa ao imediatismo da linguagem comum, filtrado através de anos de constrangimentos culturais, e de toda uma tradição que vai transformando e enriquecendo o frágil e eletrizante equilíbrio de antigas imagens, capazes de despertar o interesse do leitor e reativar suas emoções.

A voz de Denófrio no poema recria o universo conflituoso entre a geração de pais e filhos; transporta-nos a “imensidão do lugar comum” em que todos são capazes de se reconhecer seja no protagonismo da casa ou no antagonismo da árvore e assim refaz de certa forma a trajetória de cada vida. É desta forma que:

A literatura subjuntiviza, torna estranho, transforma o óbvio em menos óbvio, o incompreensível menos incompreensível, questões de valor mais abertas à razão e à intuição. A literatura, neste espírito, é um instrumento de liberdade, leveza,

imaginação e, com certeza, de razão. É nossa única esperança contra a longa noite escura (Brunner, 1998, p. 165).

As poetisas contemporâneas em suas vozes de denúncia ou em seus tons confessionais trazem esperança para o medo que habita a noite escura de que nos fala Brunner; falam de perda, de solidão, do envelhecer – destino de todos os mortais, enfim, transformam a poesia em a catarse para sentimentos de revolta, de culpa, transgressões de velhos tabus, desejos incompreendidos; falam de suas digressões a respeito de céu e inferno, do bem e do mal, do certo e do errado, do sentimento mítico e intuitivo que traz a velha chama da sabedoria, do comprometimento com tudo o que é humano e compõe os bastidores da vida plena de significado que nos falam Maturana e Damásio.

#### 4.1

##### **Vestida de noiva**

O observador modifica o observado tal como a vida modifica o vivido.  
Óscar Gonçalves

Vestir-se de noiva, um sonho que habita o universo feminino<sup>35</sup> desde muito tempo, mas o que há por trás da ideia do casamento? Segundo Foucault (2005), de acordo com o pensamento estoico dos primeiros séculos da era cristã, o homem era visto como um ser conjugal, fato que sustenta o pensamento de que “o casamento é tudo o que existe de mais necessário”, não só para a manutenção da comunidade, mas também:

---

<sup>35</sup>Ao nos referirmos a “universo feminino” não restringimos seu entendimento apenas às mulheres, mas também a orientações sexuais minoritárias e manifestações de identidades de gênero divergentes do sexo designado no nascimento.

A naturalidade do casamento [...] tinha sido habitualmente fundamentada sobre uma série de razões; o encontro do macho e da fêmea para a procriação; a necessidade de prolongar essa conjugação num ligação estável para assegurar a educação da progenitura; o conjunto estável das ajudas, comodidades e prazeres que a vida a dois, com seus serviços e suas obrigações, pode proporcionar; e finalmente, a formação da família como o elemento de base para a cidade. Quanto à primeira dessas funções, a união entre homem e mulher implicava um princípio que é comum a todos os animais; e quanto às outras, ela marcava as formas de uma existência que era em geral considerada como propriamente humana e racional (Foucault, 2005, p. 153).

Desta forma homem e mulher deveriam desempenhar papéis diferentes – como mostram os provérbios –, sendo o homem o provedor, o “arrimo de família” e a mulher, a responsável pela casa, pela relação amorosa, como também, renunciar a seus estudos e uma vida profissional em prol da família:

[...] Plutarco aconselha às esposas demonstrar uma certa tolerância; não somente é melhor que fechem os olhos – um pouco como as esposas dos reis da Pérsia que participam dos banquetes com seus marido mas retiram-se quando, no momento da embriaguez, chamam-se os músicos e as cortesãs; elas deveriam pensar que, se o seu esposo procura prazeres com uma hetaira ou com uma serviçal, é por respeito por elas, e porque não querem fazê-las participar da própria devassidão, da própria licença e dos próprios excessos. [...] E embora tenda a exigir uma fidelidade simétrica aos dois parceiros, ele também constitui um lugar de transação onde a afeição do marido para com a mulher e a prudência da esposa face ao marido terão que se compor: nele os prazeres exteriores do homem não serão mais o efeito reconhecido de sua superioridade estatutária, mas de uma certa fraqueza que o homem deve limitar tanto mais porque a mulher a tolera por uma concessão que, ao salvaguardar talvez a sua honra, prova também sua afeição (Foucault, 2005, p. 175-176).

Tal necessidade de tolerância e abdicação que deve suportar a mulher no casamento, apresentada acima, pode ser notado nas entrelinhas do poema “O peso do buquê”, de Valéria Villela (2001, p. 35):

Conduzida pelo pai/ no vestido de noiva que  
um dia foi de sua mãe/ ela carregou o buquê/  
Ai, o peso!/ as margaridas trêmulas/ até o altar

Era primavera/ Um cravo tocou Bach

O vestido “que foi um dia de sua mãe”: é assim que o eu lírico revela, já logo a entrada da igreja, o que está por vir na vida conjugal: o incômodo “peso” que dá nome ao título do poema e ao livro da poetisa Villela.

Tal “peso” seria o da tradição, de uma continuidade irreversível e castradora? Uma repetição que não permite dar lugar à diferença fundadora de novos sentidos para a vida conjugal? É o que o poema nos induz a acreditar.

Acreditar que, por muito tempo, o casamento foi (e em alguns casos ainda é) um valor social soberano, arraigado às tradições e no qual a mulher esteve submetida à chefia do marido, afastada do universo público e de uma educação formal. Tal fato nos remete a Verucci (1987) que afirma que à mulher restou preencher as estatísticas de analfabetismo e dependência econômica e social. Segundo Foucault (1994, p. 109): “as relações de sexo deram lugar, em qualquer sociedade, a um *dispositivo de aliança*: sistema de casamento, de fixação e de desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens”.

Tal “dispositivo de aliança” mencionado por Foucault mostra-nos que não há espaço dentro da sociedade para o desejo da noiva que é acompanhada ao altar pelo som do cravo de uma música de Bach. Mas qual será esta música tocada por tal instrumento musical de tecla, a dar os acordes para o pensamento do eu lírico sobre o casamento? Nossa hipótese é a do *Thema Regium*, o “tema do rei”, presente em “A Oferenda Musical”, uma coleção de cânones, fugas e outras obras musicais de Johann Sebastian Bach (1685-1750), dedicado a Frederico II da Prússia (Frederico, o Grande).

Conta a história que Bach teve um encontro em 1747 com o rei Frederico II que queria mostrar-lhe um instrumento experimental chamado “pianoforte”. Bach, conhecido por seu talento na arte da improvisação foi ordenado por Frederico que improvisasse sobre o tema uma fuga a três vozes, o que Bach fez de imediato, para espanto do Rei e admiração de todos os presentes, mas insatisfeito o rei mandou que ele improvisasse uma fuga a seis vozes, uma tarefa considerada impossível até pelos melhores e mais competentes músicos da época.

Cumprida a tarefa, Bach nomeou o conjunto de peças que preparou para o rei de *Opfer* (em alemão) que significa “oferenda” e, também, “oferta de uma vítima em sacrifício”, um duplo sentido muito interessante dadas as circunstâncias nas quais o músico se encontrava.



O duplo sentido do título do músico e compositor Johann Sebastian Bach liga-se, portanto, perfeitamente à escolha da música que o eu lírico descreve em seu poema: “O peso do buquê”. Tal como Bach, o eu lírico também se sente em situação de sacrifício diante do altar, e o buquê carrega o peso que faz tremer nas mãos da noiva até as pobres margaridas.

Para pensarmos nas implicações de um eu lírico como oferenda de vítima em sacrifício, precisamos repensar as tarefas impostas a mulher com tal sacramento do matrimônio até o século XX, no qual a mulher, responsável por cuidar da relação, do afeto, amamentar, cuidar e educar os filhos, a casa, manter o “bom nome” da família, ou seja, fidelidade, obediência, tolerância com possíveis infidelidades do marido.

O poema reflete a ruptura, a desconfiança com um pensamento que marcou gerações; contudo o cenário contemporâneo traz mudanças significativas no que diz respeito à entrada das mulheres no mercado de trabalho. Pesquisas revelam que são elas que ocupam hoje, majoritariamente, as cadeiras das salas de aula, mas apesar de tal fato ser um avanço positivo, para a mulher casada, trabalhar fora implica muitas vezes, uma jornada dupla de trabalho: o cuidado da casa e da família e o próprio trabalho fora.

O mundo contemporâneo mostra sinais de estar se modificando quanto a participação nas tarefas do lar entre os cônjuges, bem como na participação do sustento da família. Um cenário ainda em processo de transformação, mas que felizmente já promove novos olhares à função paterna na instância conjugal, tal qual no poema:

Eu te pressinto, novo homem:  
já abdicas o trono do *pater familias*  
[...]

Eu te surpreendo no gesto lírico  
de alisar o ventre da amada  
mandar mensagens ao filho  
entabular falas intrauterinas;

depois lambe a cria recém-nascida  
de dois grávidos do mesmo fruto  
que gestaram a um parto solidário.

Eu te adivinho em abluções,  
trocando fraldas, com as mamadeiras,  
entoando canções, revezando

tarefas de parceiros, de iguais.

Eu te imagino ao trabalho  
(a casa em névoa pela cabeça)  
usando os dois lados do cérebro  
– um ser muito mais completo  
[...]

(Denófrio, 2011, p. 20-21).

Enquanto este “novo homem” é tímido e não assume seu posto no lar, o que observamos é ainda o tom de queixa quando se trata de divisão das tarefas do lar como, por exemplo, no caso da mulher escritora que trabalha em casa como nos conta Darcy França Denófrio (Anexo B, p. 154):

Toda mulher escritora, via de regra, está sujeita a constantes interrupções no seu trabalho literário. Sim, porque ele é uma fresta pela qual pode escapar, mas só depois de satisfeitas todas as suas tarefas, obrigações e deveres próprios de sua condição de mulher. Uma mulher, com raríssimas exceções, não tem privacidade para escrever e ninguém na casa respeita um momento só seu de isolamento. Ela é solicitada, a todo momento, para resolver todas as questões de âmbito doméstico, desde as mais corriqueiras até as mais complexas: a campainha da porta ou o telefone que toca; faltou açúcar; o gás acabou; está no horário de pegar as crianças na escola; a passeadeira não veio; a menina está com febre; é dia de reunião de pais na escola (mas só as mães invariavelmente comparecem).

O tom de denúncia das frustrações femininas com relação às imposições trazidas pelo casamento permaneceu velado no discurso de poetisas pioneiras, mas agora pode ser repensado a luz da sociedade contemporânea pronta a ajustes em seus códigos de leis. É essa tarefa da poetisa Valéria Villela (2001, p. 32) no toque de ironia do eu lírico apresentado no poema abaixo:

Seguia os riscos  
do desejo  
da mãe  
Ao bordar lençóis  
de cambraia  
branca  
Para o enxoval  
  
– *Tudo igual. Só a noiva não via.*

A mãe da noiva pode ser subentendida no poema como o fiel retrato da dona de casa exemplar, “rainha do lar”, forjado pelo regime patriarcal e pela burguesia protestante desde fins do século XVIII; responsável por uma falsa impressão de que a mulher foi “feita” para o casamento e que somente na relação conjugal heteroafetiva – exceto a questão do celibato e a vocação sacerdotal –, o ser humano é capaz de, gerando filhos saudáveis, promover o avanço da sociedade rumo a uma prosperidade “feliz”.

O casamento tem sido, desde então, um aval para a “aceitação” social atrelada ao mito de que “toda” mulher procura um “príncipe encantado” para se casar e ser feliz para “sempre”. É seguindo tal visão que, no poema de Valéria Villela, a personagem mãe prepara o enxoval para sua filha, na esperança de que ela – eu lírico – siga-lhe os riscos e tome para si o destino que um dia foi de sua avó, da própria mãe e que, no futuro, ela também deixará de herança para suas filhas: *“Um tudo igual, só a noiva não via”*.

Seguindo na verificação dos sonhos quanto a vida a dois, pelos quais teria vivido também Eva no paraíso, trazemos, a seguir, o poema intitulado “À sombra de Eva” de Darcy França Denófrio (2000, p. 49-51):

Era um tempo de trevas  
e de brumas sobre o meu corpo.  
Um tempo de pesadas vestes:  
uma única janela para o meu rosto.

Um cavalo avassalava  
minhas planícies e vales,  
me punha bridas e loros,  
depois um cinto de castidade.

Eu não falava: minha língua  
guardava-se em ostra  
e o estro silenciava-se  
numa lira que dormia.

Meu amo determinava:  
eu só ouvia.  
Meu amo vociferava:  
eu encolhia.

[...]  
Quantos séculos dormiu meu canto?  
Quem estrangulou minha garganta  
afiada para solar, meu canto?

Era um pássaro mudo  
engolindo a cascata  
aérea de seu canto.

Um pássaro na gaiola  
ferindo as asas —  
sonata a debater-se.

Um pássaro preso  
a olhar o céu  
e seu aceno de poesia.

O eu lírico tem a Natureza como fonte e motivo de suas memórias a retratar um tempo em que se sentia livre e enamorada até que dominada, foi encarcerada por aquele que a ornava de louros, mas também lhe “punha bridas” – rédeas – e um “cinto de castidade”.

Metaforizado nem pássaro, figura alada e livre que manifesta ao mundo seu canto, o eu lírico traz o paradoxo que o habita: nascido para ser livre e cantar, vive recluso, negada sua libido, reprimido na relação com o seu “amo”, guardada sua língua como um molusco em uma “ostra”, pois o tempo da liberdade das “planícies e vales” tornou-se “de trevas”. Seu “estro”, ou seja, sua inspiração, seu entusiasmo poético é metáfora para o “pássaro” engaiolado; ele, eu lírico, vive “encolhida” onde seu olhar só consegue ver pela “janela”.

O sentimento de aprisionamento presente no sacramento do matrimônio advém de relações conjugais desiguais, de direitos cerceados, de tarefas não compartilhadas, de medo e repressão que permeiam a voz lírica, do sujeito e seu universo feminino.

## 4.2 Silêncio e subterrâneos

Essa chuva que não cessa/ essa neblina sobre o mundo/  
estou mofando por dentro/ e é pleno verão. Há tempo?  
Darcy França Denófrío

Sentir-se mofar por dentro em pleno verão é a voz do eu lírico a denunciar os obstáculos da civilização, as amarras a que se sente preso e que foram fabricadas por muitas mãos. Mãos que moldaram o estereótipo feminino e prenderam a escrita de tantas poetisas a uma margem interdita do cânone “oficial”.

Silêncio e subterrâneos retrata um “certo” pacto de silêncio que data de remotos tempos e pode ser notado no poema abaixo:

Eu sou  
o que não sou:  
peias e amarras  
da civilização.

Eu sou  
“eu” Censurado,  
amordaçado,  
por milhões de mãos.

Eu sou rio subterrâneo  
que desviaram  
de curso  
[...]  
Eu sou cérebro  
mais que coração.  
Eu sou mentira  
mais que verdade.

Eu sou tristeza  
no dia da alegria.  
Eu sou alegria  
no dia da tristeza.

Eu sou paradoxo:  
sou e não “sou”.

(Denófrio, 1980, p. 14).

Viver não deve ser seguir as regras fabricadas por outrem, nem muito menos manter “trancada” a garganta por um “pacto secreto de silêncio” que impõe barreiras intransponíveis. A voz da poetisa é de denúncia; existe um código velado de interditos que transforma o eu lírico em um eterno cativo; sentimento que reporta a civilização como um lugar de desconforto, onde peias tolhem a liberdade dos pés, amarras forçam a uma ortogénese medicamentosa, mas, ainda assim, o eu lírico é agente capaz de perpassar o muro invisível das coações a que se vê atado.

Para Foucault (1994, p. 103): “não se deve imaginar um mundo do discurso partilhado entre o discurso aceito e o discurso excluído ou entre o discurso dominante e aquele que é dominado, mas uma multiplicidade de elementos discursivos”. É preciso restituir posições de poder e permitir que as pessoas tenham direito à voz:

Os discursos, tal como os silêncios, não são de uma vez para sempre submetidos ao poder ou erguidos contra ele. Há que admitir um mecanismo complexo e instável em que o discurso pode ser ao mesmo tempo instrumento e efeito de poder, mas também obstáculo, estribo, ponto de resistência e partida para uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder e permite impedi-lo de avançar. Do mesmo modo, o silêncio e o segredo albergam o poder, fixam as suas interdições; mas também afrouxam as suas influências e proporcionam tolerâncias mais ou menos obscuras (Foucault, 1994, p. 104).

Segundo Elias (2006) quando hoje refletimos e tentamos elaborar teorias acerca da estrutura dos afetos humanos e dos controles sociais, partimos da assunção tácita de que é possível construí-los a partir das nossas próprias sociedades, tal como se apresentam aqui e agora. No entanto, se os juízos de valor podem parecer evidentes, o mesmo não ocorre com os fatos a que se referem. E isso acontece, em parte, porque os estudos empíricos das transformações operadas a longo prazo nas estruturas da personalidade e, especialmente, nas regulações dos afetos dos homens, em geral, perderam-se de vista.

Ao longo dos séculos, as estruturas dos afetos e dos controles dos homens passaram por uma mudança que, resumidamente, podemos caracterizar como sendo a de uma maior rigidez e controle, algo como um muro invisível que nos reporta às ponderações de Elias (2006, p. 48):

Mas a natureza do muro quase nunca se pondera e nunca se explica. É o corpo que contém fechado em si o verdadeiro “eu”? A fronteira entre o “interior” e o “exterior” é a pele? O que que no homem é capsula e coisa encaixada? A experiência do “interior” e o “exterior” parece tão imediatamente evidente que essas questões quase não se põem; parecem não precisar de ser investigadas. As pessoas contentam-se com metáforas espaciais do “interior” e o “exterior”; e, conquanto essa renúncia a analisar os pressupostos de que se parte não se ajuste muito ao procedimento científico, a imagem preconcebida do *Homo clausus* domina a cena, não só na sociedade em geral mas também nas sociedades humanas.

Segundo o autor, as coações exteriores se transformam em autocoações e é graças a um constante autocontrole que a regulação de toda a vida pulsional e afetiva tornam-se cada vez mais abrangentes, uniformes e estáveis: “O sistema de controles que se forma no psiquismo do indivíduo está em correspondência com o sistema de controle e fiscalização da sociedade” (Elias, 2006, p. 631).

A Literatura, de certa forma, transfere o campo de batalha para dentro de cada um e as paixões que outrora eram resolvidas na luta corporal, o indivíduo passa a ter que dominá-las dentro de si, mas “nem sempre essa luta do homem consigo próprio tem uma solução feliz. Nem sempre a autotransformação exigida pela vida em sociedade leva a um novo equilíbrio da vida pulsional” (Elias, 2006, p. 633), pois o que ela de fato faz é contar histórias de experiências vividas, transmutadas em versos, diferentemente de enfeitá-las.

Voltamos, então, à equação indivíduo e sociedade com a ajuda do poema “A verdade-Dentro” que nos remete “a selvagens pastagens” onde o eu lírico podia cavalgar livremente por sonhadas planícies:

Se não houvesse  
esse pacto secreto  
de silêncio de chumbo,

ou essa oclusão completa  
de um travo-de-ferro  
na grota da garganta,

a verdade fluiria fluida  
do flanco da montanha  
ou do poço da garganta.

Mas esse silêncio  
foi fabricado, dentro,  
não por mim ou você,

mas por oceanos de mãos,  
segurando bridas e freios,  
esmagando goelas e anseios,

desde a mais remota manhã  
em que o potro selvagem  
ensaíou sua disparada na planície.

(Denófrio, 1992, p. 40).

A figura feminina é comparada em sua tenra idade ao potro selvagem e toda sua liberdade nas planícies selvagens, mas cobiçado pelo “mais forte”, tal qual um corcel comprado por um apostador de corridas de cavalos, sofre a ruptura de seu mundo sagrado em um dado momento de sua vida e passa ser a égua domesticada, o cavalo castrado.

O eu lírico se sente cerceado em seus direitos, silenciado, controlado, refreado tal qual um animal domesticado. Obedece assim às regras sociais que o obrigam a ser quem não é, fato que nos leva a pensar na origem do termo “pessoa” e ao reconhecimento de que todo homem está sempre em todo lugar, a representar um papel. Através desses papéis é que nos conhecemos uns aos outros e a nós mesmos. A máscara, que nos esforçamos por representar e viver, torna-se nosso mais verdadeiro eu, como uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade (Park, 1950, *apud* Goffman, 1985).

A seguir, o poema “Pescadora” recria a personalidade representada por um eu lírico feminino perdido na imagem bíblica da “mulher pecadora” a confessar ao amado sua mazelas, sua imperfeições, seus “pecados da alma”:

Afasta-te de mim que sou pecadora,  
Magôo,  
Faço sofrer;  
Queria ser bondosa,  
Delicada,  
Mas tenho traumas,  
Alma atormentada,  
Peito de vulcão.

Afasta-te de mim que sou pecadora,  
Mistura de abismo,  
Maré  
E absinto,  
Oculto nas entranhas  
Um veneno  
Que parece mel.

Afasta-te de mim que sou pecadora,  
Tropeço sempre na mesma pedra,  
Guardo um espinho  
Fincado na carne.

Não queres que me afaste de ti?  
Bem que te avisei,  
Sou pecadora,  
Não é medo,  
Ah! Se conhecesses o que há em mim,



Minha angústia...  
 Ficas  
 Mesmo assim?  
 Tu me tornaste então pescadora,  
 Das que usam palavras  
 Como iscas.

(Naveira, 1995, p. 34).

O intenso conflito existencial apresentado no poema revela um ser perdido entre o desejo carnal e o terror da transgressão associados à crença religiosa expressa pelo eu lírico. O poema é, na verdade, um jogo de retórica do eu lírico que pretende conquistar seu amado usando suas “palavras como iscas” e, assim, angariar para si afeto e aceitação.

Em meio a um pretenso sentimento de autopenitência, o eu lírico busca solucionar suas angústias, valendo-se (na última estrofe) da analogia entre os termos pecadora/pescadora que sabiamente associa a duas passagens bíblicas<sup>36</sup>: uma em que Jesus perdoa uma mulher pecadora que lava os Seus pés com lágrimas e a outra, quando Jesus transforma homens simples, pescadores de peixe, em pescadores de almas. Contudo, não é o Messias que a absolve e transforma, mas o ente amado. A associação antagonica entre “pecadora/pescadora” amplia a imagem ambígua da personagem feminina (eu lírico) que embora pareça querer afastar o amante de si ao confessar o “veneno” que esconde em suas entranhas, esta deseja, outrossim, a aceitação do amado ao fazer uso retórico do conhecido mecanismo arrependimento-penitência-absolvição.

Voltando aos conflitos psicológicos vividos pelo eu lírico do poema, perguntamo-nos por que o desejo carnal é associado ao pecado, a um sentimento de transgressão que impede o eu lírico de se sentir pleno? Para Foucault (1994) é certamente legítimo perguntar por que é que durante tanto tempo se associou o sexo ao pecado, ou melhor, por que é que nos culpabilizamos tanto por dele termos feito um “pecado”?

Segundo o autor:

---

<sup>36</sup> O termo “pecadora” é encontrada em Lucas 7:36-50 (BÍBLIA, 2002, p. 1801); na passagem o evangelista chama de “pecadora”, uma mulher (inominada) que lava os pés de Jesus com suas lágrimas e Este, mesmo sabendo de sua condição, perdoa-lhe os pecados, pois para Ele, o amor desta mulher é bem maior que suas faltas. Já a passagem da transformação dos pescadores está descrita em Mt 4.18-22: “Andando à beira do mar da Galiléia, Jesus viu dois irmãos: Simão, chamado Pedro, e seu irmão André. Eles estavam lançando redes ao mar, pois eram pescadores. E disse Jesus: “Sigam-me, e eu os farei pescadores de homens [...]” (BÍBLIA, 2002, p. 1709).

[...] a pastoral cristã procurava produzir efeitos específicos sobre o desejo, pelo simples facto de o pôr, integralmente e com aplicação em discurso: efeitos de domínio e de distância, sem dúvida, mas também efeito de reconversão espiritual, de regresso a Deus, efeito físico de bem-aventurada dor por sentir no corpo as mordeduras da tentação e o amor que lhe resiste. [...] o homem ocidental sofreu há três séculos efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo (Foucault, 1994, p. 26).

É essa reorientação que pode ser percebida ao longo do livro *Abadia* de Raquel Naveira (1995) no qual o eu lírico pretende: “Abrir a arca, / Tirar dela os papiros, / Os pergaminhos, / As escrituras / E ler, / Traduzir, / Interpretar / À luz de velas” (Naveira, 1995, p. 42) seu “universo feminino”; é, portanto, a “aliança sagrada” que o eu lírico procura manter; imperativo que está contido no discurso da personagem “pecadora”, como uma tentativa de homeostase de que nos fala Damásio. Seus poemas são como enigmas, dados “a luz de velas”; caminhos nos quais o eu lírico fala de pecado, tentação, arrependimento e busca de absolvição.

Tal necessidade de iluminação e comunhão com o divino vem, segundo Foucault (1994, p. 64), desde a Idade Média, quando as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os principais rituais produtores de verdade:

[...] um prazer de contar e de ouvir. [...] uma literatura ordenada à tarefa infinita de fazer erguer do fundo de cada um, entre as palavras, uma verdade de que a própria forma da confissão faz cintilar como sendo o inacessível [...] exame de si próprio que revela, através de tantas impressões fugitivas, as certezas fundamentais da consciência. A obrigação da confissão [...] está tão profundamente incorporada em nós, que já não a entendemos como o efeito de um poder que nos constrange; parece-nos, pelo contrário, que a verdade, no mais secreto de nós próprios, não ‘pede’ outra coisa senão fazer-se luz. [...] a verdade não é livre por natureza [...] sua produção é integralmente atravessada pelas relações de poder. A confissão é um exemplo disso.

É das relações de poder e a impossibilidade de vencer esse “cabo de força” que o poema, a seguir, vem nos mostrar; um eu lírico multifacetado e aflito, que se auto define ao longo de 109 predicativos a desenhar uma imagem desfocada, antagônica e transgressora nos paradoxos infundáveis do poema:

Se fui ninfa, / borboleta,  
pastora, / estrela,  
pomba, / beata,  
mascarada, / semeadora,  
pobre, / rica,

bêbada, / adormecida,  
 satânica, / cintilante,  
 tímida, / morta,  
 perdida, / despedaçada,  
 constante, / brisa,  
 queimada, / heroína,  
 trágica, / alegre,  
 íntima, / só,  
 fraterna, / surda,  
 muda, / cega,  
 paz, / guerra,  
 programada, / romântica,  
 agressiva, / compromissada,  
 fogo, / cinza,  
 fênix, / sonolenta,  
 brasa, / dissoluta,  
 paisagem, / perdão,  
 muralha, / contorno,  
 melodia, / musa, / silêncio,  
 fada, / bruxa,  
 companheira, / infiel,  
 escrava, / rainha,  
 primavera, / orvalho,  
 raiz, / fonte,  
 alma, / outono,  
 horizonte, / sofisma,  
 transparente, / presa, / liberta,  
 cristal, / absoluta, / relativa,  
 autômata, / grito, / sussurro,  
 flecha, / decepção,  
 generosa, / incansável, / pesadelo,  
 amanhã, / ontem, / hoje,  
 verde, / madura, / semente,  
 chispa, / relâmpago, / estrela cadente,  
 objeto, / cor,  
 aurora, / tarde,  
 estrutura, / fonte,  
 abismo, / céu,  
 aventura, / equívoco,  
 ingênua, / orgasmo,  
 explorada, / exausta,  
 tesouro, / indefesa,  
 torturada, / defendida,  
 algema, / porta,  
 subterrânea, / sepultada, / húmus,  
 sonâmbula, / ponte,  
 invisível, / retrato,  
 bronze, / incêndio,  
 angústia, / reencontrada, / asas,  
 penitencio-me pelos erros  
 no jogo de xadrez de tais pegadas,  
 e discordo do desacerto  
 ao me julgarem jamais o que  
 realmente fui,  
 nos tantos momentos

que me fez muitas.

(Silva, 1991a, p. 169-173).

O ritmo do poema pulsa alternando batidas e pausas como pulsa-nos o coração alternando nossa respiração, nossa gesticulação, nossos movimentos, assim é no poema como na vida de qualquer pessoa (Goldstein, 1985).

Entre palavras cronometradas no ritmo binário, terciário do poema, o encantamento se faz nesta sonoridade presente em cada verso, na disposição da página. A mudança na regularidade do ritmo de poemas do final do século XIX até início do século XX para um ritmo mais solto, mais livre e menos simétrico se deu, segundo Goldstein (1985), devido a vida das pessoas ter sido mais calma e padronizada que nos dias de hoje: “[...] a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos simétrico” (Goldstein, 1985, p. 13). Assim se faz este “Eu lírico” que é *coincidentia oppositorum* por excelência; é tudo e nada; o infinitesimal e o infinito do universo; é passado (tradição), presente e devir.

A mobilidade que a poetisa impõe aos versos nos confunde na lógica de seu movimento circular, nos quais seus predicados antagônicos remetem a um ser multifacetado e fluido, haja vista que tudo o que diz de si não passa de máscaras que usa para confundir o outro jogador com quem blefa em seu tabuleiro de xadrez de peças manipuladas.

Essa personalidade fugidia, pode ser percebida também como um protagonista rebelde, algo que nos lembra o que Damásio (2010) chama de “mente independente e rebelde” que surge após o processamento de um eu protagonista no interior de nossos cérebros a fim de melhorar nossa (sobre) vivência e criar um espetáculo no qual a realidade vale a pena ser vivida. Segundo o autor, o ‘rebelde’, sua imaginação, sua arte, serve como forma:

[...] de reduzir o sofrimento, minimizar a perda e aumentar a probabilidade da felicidade e da fantasia. Foi então que o rebelde começou a guiar a existência humana para novos rumos, numa combinação de desafios e acomodações, todos baseados numa reflexão sobre o conhecimento, mítica, de início, científica mais tarde, mas sempre indispensável ao progresso humano (Damásio, 2010, p. 353).

Fica-nos a pergunta: Quem fala? Quem é esse “rebelde” contraditório, misto de “melodia”, “silêncio”; “musa”, “fada”, “bruxa”; “companheira”, “infel”; “escrava” e “rainha”?

A escrita de Lília P. da Silva reporta-nos a uma densa textura psicológica; eco de muitas outras vozes em um cenário de mudanças paradoxais, de antíteses, oximoros que preenchem um reservatório de carências responsáveis por sentenciar sujeitos líricos em busca de redenção. Seu poema é o retrato do jogo de erros e acertos que vive seu eu lírico em cada verso no esforço por controlar uma interpretação de si que, de fato, jamais poderá dominar por completo e que termina por leva-lo a perceber o “desacerto” dos que o julgaram ser o que jamais foi. Sua mancha no papel forma as “pegadas” que formatam uma “estrada derrapante”, cheia de pontas e “farpas”; estreito, longo e pontiagudo no início; largo e oposto em seu final, qual a imagem da vida experimentada pelo eu lírico em suas vitórias e derrotas, na qual ele se sente derrotado e desiste do “cabo de força” com que se vê pressionado; entrega as “peças”, vencido sobre o tabuleiro de xadrez que a vida parece ter se tornado para si.

Esse lírico que busca o perdão remete-nos ao pensamento de Foucault, que explica que a penitência, nada mais é que:

[...] um ritual em que a simples enunciação, independentemente das suas consequências externas, produz, em quem a articula, modificações intrínsecas: ela inocenta-o, redime-o, purifica-o, descarrega-o das suas faltas, liberta-o, promete-lhe a salvação. (Foucault, 1994, p. 66).

Desta forma a salvação que redime e incorpora o eu lírico na comunhão com o eterno está presente na arte, na poesia tal qual um espetacular reservatório de memórias que serve de compensação parcial para a dor de cada um. Nas palavras de Damásio (2010, p. 363), a arte é “uma das mais espantosas oferendas da consciência humana aos seres humanos”.

As percepções do eu lírico, suas dores psíquicas e outras tantas dores estão presentes na poesia escrita por mulheres como oferendas do eu lírico na tentativa de alívio, de preenchimento, mas também de catarse, de busca de compensação para todo vazio existencial presente nos versos de Valéria Villela (2001, p. 55):

Pra que fazer picadinho da vida  
com pedaços tão magros  
de amor?

Na brevidade do poema, sobrepõe-se o tempo do silêncio que intermedia a percepção do eu lírico de que a vida deve ser mais que “pedaços tão magros de amor”. Segundo Maturana (2002, p. 73) a percepção é a experiência de captação de uma realidade independente do observador no desenrolar de sua convivência com o meio, em suas palavras: “o mundo em comum só surge na comunidade do viver”.

E é pensando nas relações em comunidade, em seu “viver” que ligamos o significado da comunicação do eu lírico ao sujeito do conhecimento “por detrás” do verso e sua interação com o social; assim percebemos as expressões linguísticas como estruturas semióticas sociais em constante mudança a convidar-nos a novas leituras e questionamentos tais como os do poema abaixo:

Nas amargas mulheres dentro de mim,  
há uma feliz  
(felicidade intacta)  
a que se move entre palavras  
escritas,  
e vê  
além da flor, sua raiz  
do mar, o fundo do oceano,  
das montanhas, o planalto,  
da pele, a alma que não diz,  
dos cães, os anjos,  
do castelo, ruína,  
do orvalho, o húmus.

É a lúcida que é louca  
aos sem dom de entendê-la  
falar aos ventos, conviver com estrelas,  
fontes mover e rocha, céu e abismos,  
germinar nas porcelas, tantos lírios,  
e converter estigmas em rosas.

[...]  
Tem vivência imortal enquanto é viva,  
essa mulher feliz em mim  
que, rediviva,  
não dilacera o mundo e o enfrenta  
com celeste escudo de sua pena.

(Silva, 1991a, p. 166-167).

O poema traz a voz de um eu lírico mulher, um feminino encarna uma perspectiva subterrânea, sutil e oblíqua do sentido ao se chamar “a lúcida que é louca” que demonstra sua capacidade de ver para lá da superfície enganadora e especular das coisas; de libertar um sentido inesperado (anjos, ruína, húmus) a partir de um significante corrente e instrumental. Esta possibilidade de ler/pressentir/interpretar o passado ou o devir dos signos, associa naturalmente a mulher à loucura<sup>37</sup> (de acordo com o cânone ortodoxo masculino); loucura que é sinónimo do poder da imaginação; expressão ligada na tradição literária como uma forma de lucidez profética.

Foucault (1994, p. 107) a despeito da mulher afirma que ao longo do século XIX, a figura da mulher histérica foi um dos alvos na diligência do saber:

*Histerização do corpo da mulher* – Triplo processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integralmente, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, no campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o espaço familiar [...] (responsabilidade biológica-moral que dura ao longo de toda a educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização.

O eu lírico é este “ser-multi-partido”; sua postura é a de um observador, que analisa o “mundo” ao mesmo tempo em que se autoanalisa e faz de sua escrita uma constante reflexão sobre seu universo feminino “lúcido”.

A textura psicológica densa deste eu lírico dividido em muitas mulheres está presente também nos versos partidos do poema e sua mancha polimorfa no papel, contudo embora contenha em si “amargas mulheres”, ele reafirma em cada verso um posicionamento único perante a vida, no qual se mostra disposto a retribuir com uma atitude positiva toda e qualquer negação que sente tal qual nos fala Damásio (2010, p. 79):

[...] os sentimentos podem servir de barômetros da gestão da vida. Não surpreende que seja também por isso que os sentimentos têm vindo a influenciar as sociedades, as culturas, e todas as suas atividades e artefatos, desde que se tornaram conhecidos dos seres humanos.

---

<sup>37</sup>O filósofo francês Mallebranche falava da imaginação como “la folle du logie”: a louca da lar.

Para pensarmos nesta homeostase, nesse bem estar contido na arte, na poesia, na viagem que nos leva a percorrer em calma e silêncio, trazemos o próximo o poema: “Histerectomia”:

Arrancaram de meu âmagô  
o meu âmagô mais profundo  
e me doeu (como doeu!)

Mas não doeu mais  
que outras dores mais doídas  
de pedaços invisíveis, abstratos,  
arrancados sem anestesia,  
complacência ou aviso-prévio,  
sem a menor suspeita  
de que seriam.

(Denófrio, 1992, p. 62).

Já logo no título, a poetisa recria o processo da dor que será instalada no poema. A imagem da amputação se estabelece para o leitor, simbolizada na retirada do útero<sup>38</sup>, símbolo da união etérea com a fecundidade da vida, mas o que poderia ser uma dor física, o eu lírico substancializa em cicatriz emocional, misto da lembrança de outras dores invisíveis que tiveram processos traumáticos menos anestesiados e que se incrustaram em sua pele sem pudor, “sem a menor suspeita de que seriam”. Tal processo cirúrgico é apresentado no poema como uma dor menor, estranho paradigma entre dor física/exterior e dor psicológica/interior que inscreve a história dos afetos deste eu lírico descontente que não encontra solução pra seus conflitos mesmo dentro de sua catarse poética.

A civilização é para o eu lírico um palco de imposições e repressão, onde não há recompensa que viabilize a sublimação do sofrimento que sente, desta forma, o poema não gera solução para o mal estar que permeia seu mundo interior repleto de castrações, de “histerectomias” e de outras tantas dores causadas no convívio social.

Para repensarmos um pouco esse universo amargo que nos reportam as impressões do eu lírico no poema, é interessante percorrermos além de suas linhas, a entrevista de Darcy França Denófrio (Anexo B, p. 161):

---

<sup>38</sup> Órgão do aparelho reprodutor das mulheres, sua retirada quase sempre é motivada por tumores como o câncer ou miomas causadores de sangramentos, dores e da perda de sua função.



Fui programada para ser fiel em tudo. É terrível ser assim, quase uma espécie de verdugo de si mesma, mas só agora tomei consciência disto e, azar meu, estou velha para mudar. Além disto, para tudo ser diferente, era preciso ter riscado o internato de minha biografia. E eu não teria escrito os meus versos, não do modo como eu os escrevi.

O que nos fala a poetisa, completa nosso entendimento da construção ontológica da realidade como uma porta “para explicar os motivos por detrás do drama” (Damásio, 2010, p. 357).

Seguindo o pensamento de Damásio, podemos inferir que a poetisa cria a imagem de um doloroso processo cirúrgico revivido por si e levado para dentro da poesia através de suas memórias, reconstruindo, desta forma, as dores do eu lírico, que vão para além da dimensão física e levam o leitor a co-construir com ela, gerando novas inferências e cenários que, por sua vez, compete a ele desenhar.

É essa impossibilidade de esgotar a interpretação e os significados de uma obra aberta que nos remetem ao Construtivismo Radical, segundo o qual não há realidade contra a qual se possa comparar um mundo e este ao mundo real. Desta forma, para apreciarmos a condição humana, é importante entendermos “os modos como os seres humanos constroem seus mundos (e seus castelos)” (Brunner, 1997, p. 49).

A poesia é, portanto, movimento que transpõe o mundo para o papel e nos leva a mergulhar no universo do “outro”, do eu lírico, em um exercício de alteridade que possibilita distanciarmo-nos de nosso mundo fechado e ao retornarmos para este podermos dar-lhe novas cores e significados.

Vejamos o poema “Condicionamento”:

Eu podia ser  
um riso solto,  
só riso,  
cascata,  
mas impuseram um rito certo  
ao meu riso-rictus  
– anti-riso –  
exato, no momento certo.

Eu podia ser  
eu mesma –  
asa soltas  
e céu azul –  
mas cortaram minhas asas,

homeopaticamente,  
cada vez mais rentes.

Os meus passos  
cro-no-me-tra-dos  
estão, sempre e muito,  
aquém do meu lugar.

(Denófrio, 1992, p. 66).

A anáfora “Eu podia” marca o ritmo e enfatiza o tempo do poema aprisionado no pretérito imperfeito, em uma ação passada, mas que continua viva como uma metáfora temporal para o desejo que não se concretizou e relega os fatos a um plano secundário. Não importa para o eu lírico aquilo que não foi, mas aquilo que hipoteticamente existe à mercê de um mundo imaginado e cuja repetição mostra o esforço do eu lírico para mostrar ao leitor o ser alado, de passos largos e riso de boca aberto, mas que de fato se tornou “homeopaticamente” em um ser amputado que tem no rosto uma expressão de contração de terror de “um anti-riso” e no caminhar um ritmo marcado, cadenciado que não permite que seus passos cheguem de fato aonde seu desejo tem lugar.

A sensação de impotência que marca esse eu lírico podado, forçosamente compassado mostra vestígios de um ser castrado, que tem negada a plenitude de sua sexualidade, de sua força vital. Tal sentimento nos remete a um pensamento contido em Elias (2006, p. 630), que nos diz que:

A verdadeira coacção é a que o indivíduo exerce sobre si próprio, com base no conhecimento que tem das consequências das suas acções sobre toda uma série de redes de acções, ou com base em atitudes análogas que observou nos adultos que modelaram o seu próprio aparelho psíquico, quando criança.

Tal psiquismo a que se refere o autor marcou toda uma geração que viveu sob o jugo de governos ditatoriais, de séculos marcados por guerras que moldaram todo um cenário de terror contra a sexualidade humana. Neste cenário, toda expressão desviada da norma é vista como tabu e deformidade (Reich, 1975).

Os “vestígios de cicatrizes” encontrados nos poemas reconfiguram a trilha da inscrição do feminino e seus afetos, sua emoção e razão como fonte que amplia o mundo das descrições e explicações deste observador (poetisa), potencializando

e transformando a linguagem poética em uma construção maior que dá sentido a suas “verdades”, a suas histórias, a seus “mundos”. Nesta trilha surgem novas formas de pensar o mundo e de se negociar um “meio termo” entre este e seu observador, do ponto onde se encontra aquele que nos fala e daquele que este deseja viver. Pensemos então sobre o corpo e o desejo feminino em comunhão com o mundo, consigo e com o outro em “Corpo e desejo”.

### 4.3 Corpo e desejo

Afaga devagar as minhas/ pernas// Entreabre devagar os meus/ joelhos// Morde devagar o  
que é/ negado//Bebe devagar o meu/desejo.  
Maria Teresa Horta (2012)

Carecemos de um olhar especial sobre o corpo e o desejo feminino muitas vezes desconhecimento ou velado, mas que se quer aberto e preciso na voz das poesias contemporâneas e poemas que mostram o imaginário feminino do desejo erótico.

Já foi dito que a sociedade ocidental não foi capaz de imaginar prazeres novos, contudo:

Inventamos pelo menos um prazer diferente: prazer na verdade do prazer, prazer em sabê-la, em expô-la, em descobri-la, no fascínio de vê-la, em dizê-la, em cativar e capturar os outros por ela, em confiá-la em segredo, em detectá-la pela astúcia; prazer específico no discurso verdadeiro sobre o prazer (Foucault, 1994, p. 75).

Sendo assim, o prazer de falar sobre o prazer sem nenhum interdito, onde o desejo imperativo a liberação das forças eróticas – poderosa força criadora – dará o tom aos poemas escolhidos para este subcapítulo possam revelar o evoluir da história, da cultura e da consciência do universo feminino em contínua transformação, distante agora do ideal romântico da mulher “pura e inacessível”.

As faces do desejo feminino compõem um mosaico de seu mundo relacional, uma nova ordem nas relações entre homens e mulheres, entre femininos e masculinos, na busca da plenitude existencial de uma humanidade verdadeiramente feliz.

A experiência erótica é o que a voz do eu lírico vem confessar:

Hei de confessar-te  
um dia  
o meu desejo  
  
um anjo  
  
que me acaricie devagar o clitóris  
as pernas entreabertas  
ao meu beijo

(Horta, 2012, p. 168).

O eu lírico vive seu desejo erótico pleno e não se faz penitente como em poemas anteriores. Segundo Foucault (1994), o que é próprio das sociedades modernas não é terem imposto ao sexo permanecer na sombra, é terem-se dedicado a falar sempre dele como o segredo. Mas para o eu lírico, o desejo não é reprimido e, sim, porta aberta para seu diálogo com o outro; é sua expressão de alteridade; é a completude que tem no enlace carnal com o parceiro, seu momento mais precioso.

O eu lírico se mostra feminino em pele, corpo e atitude, percebido na sequência dos versos que seguem, encadeando o pensamento do poema anterior:

Sou eu que te transformo  
de prazer  
em anjo do orgasmo  
  
infatigável  
suco  
da língua  
  
naquilo que te faço

(Horta, 2012, p. 168).

A voz da poetisa desconstrói o discurso convencional sobre o amor e o “papel” natural da mulher. O poema marca um momento de viragem, de

plenificação lírica do desejo e da sexualidade feminina na qual, a poetisa, antiga bela-adormecida, acordou em pleno século XXI pronta a mostrar-se livre de quaisquer interditos e, assim sendo, revela-se aberta à reflexão, consciente de sua constituição corpórea feminina em meio a um fascínio pela experiência estética da poesia a “tocar” seu corpo e o do outro.

A sexualidade faz parte da conduta, da liberdade em usufruto deste mundo, é algo que nós mesmos criamos e é através dos nossos desejos que se instauram novas formas de relações, novas formas de amor e de criação: “O sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa” (Foucault, 1984, p. 12).

O eu lírico é a representação simbólica que forma a ponte que permite o “usufruto” entre o mundo de que participa e sua realização do desejo erótico; sua voz retrata o discurso amoroso que inquieta, perturba e nos deslumbra com a fala dos apaixonados que saltam dos confessionários, dos divãs dos psicanalistas, das conversas em mesas de bares. Ao falar de seu desejo, suscita questões que dão conta do mais denso, inexplicável e indispensável sentimento humano: o amor carnal, a atração e o desejo que une dois seres; transforma a poesia em um caleidoscópio de cores a reproduzir em versos a indiscrição de segredos inconfessáveis. Coisa que nos aproxima da afirmação de Maturana (2002, p. 46):

Creio que o humano se constitui na história dos primatas bípedes à qual pertencemos, com a origem da linguagem. E a linguagem se origina em uma certa intimidade do viver cotidiano, no qual esses nossos antepassados conviviam compartilhando alimentos, na sensualidade, em grupos pequenos, na participação dos machos na criação das crianças, no cuidado com as crias, nas coordenações de ação que isso implica. E ali surge a linguagem como um domínio de coordenações consensuais de conduta.

É a linguagem o elo que nos transformou de primatas em humanos; é ela que aponta nossas raízes e nos torna membros de uma mesma sociedade. E é como seres sociais que nos realizamos na arte e refletimos livremente sobre nosso mundo, sobre nós e, assim, construímos nossa subjetividade: a autoria de nós mesmos.

Vejamos um trecho de um poema de Silva (1991a, p. 176-177):

Na espuma, tranco a liberdade:

a arte do movimento  
 é o momento.  
 E o arrepio,  
 o cio.  
 A exaustão é a expressão  
 de quando te freqüento  
 e me freqüentas.  
 E o suor, gotas de estrelas  
 palpáveis.  
 e endoidecidos de “ais”,  
 circulas nas raízes de minhas veias  
 como vulcão regurgitando lavas  
 em busca do Nirvana.  
 [...]

O poema abriga o gozo sexual do eu lírico em face de desejos compartilhados; uma erotização plena e crucial na construção de sua relação com o outro, na busca de sua homeostase emocional. Liberdade que encerra o “cio” que circula em suas veias como “lavas em busca do Nirvana”, em busca da “extinção”; da superação dos sentidos da carne e a da própria existência do eu lírico que culmina no gozo a regurgitar “lavas”.

O jogo em que se “frequentam” os amantes é o consentir de uma necessidade que nos torna simplesmente humanos:

Talvez a coisa mais indispensável que possamos fazer no nosso dia-a-dia, enquanto seres humanos, seja recordar a nós próprios e aos outros a complexidade, fragilidade, finitude e singularidade que nos caracterizam. É claro que essa não é uma tarefa fácil: tirar o espírito do seu pedestal em algum lugar não localizável e colocá-lo num lugar bem mais exato, preservando ao mesmo tempo sua dignidade e sua importância; reconhecer sua origem humilde e sua vulnerabilidade e ainda assim continuar a recorrer à sua orientação e conselho (Damásio, 1996, p. 282-283).

A poesia escrita por mulheres em suas múltiplas faces revela, entre outras coisas, uma concepção intimista, vulnerável e feminina; um tom de confiança de sentimentos que não se quer mais secretos e sim alimentados pela crença na troca, no afeto, longe de imperativos definidores de um possível padrão de fêmea. A visão erótica que revela, funda-se no desejo de uma complementaridade entre homem e mulher, tal qual a ideia da cisão originária de seres partidos em duas metades e da busca de cada uma delas por sua outra metade.

A seguir trazemos o poema “Re-Conhecimentos” de Ana Luísa Amaral (2005, p. 373):

Em tanta contenção  
poder dizer de ti: a linha  
proibida da canção  
tão censu-  
rada

A linha do teu  
corpo  
em excessiva  
explosão

(Tautologia  
no poema  
assim)

E não quebrar  
em ti  
a ilusória linha  
da vitória:

antes re-conhecer  
que me perdi  
e emergi

tão pura

Da linear censura  
ausente.

E do abismo

Em seu discurso/canção, a poetisa aponta a própria fala “censu-rada”, cortada pelo hífen, a mostrar contenções/ proibições (“tautologia no poema”) ao seu desejo de mergulhar no “abismo” que é o corpo do amante em explosão do desejo erótico para o qual não há limites nem censura de fato.

Segundo Soares (1999), há que se reconhecer não só o alcance estético da temática erótica, mas também o sentido sócio existencial, a fim de que se compreenda o dinamismo desse sujeito e sua vivência paradoxal da incompletude, da descontinuidade, e assim seguir os vestígios que deixa em meio às suas palavras. Há que se notar em cada verso um esforço de desierarquização das relações sociais de gênero mais que um espaço de militância feminista simplesmente.

E é esse entendimento de mundo desierarquizado de que nos falou Soares que assinala a mudança no tom do eu lírico contemporâneo e a demonstração de um desejo compartilhado com outro, co-construído em relações simétricas e dialógicas que celebram diferenças entre parceiros que se desejam. É o que demonstra abaixo o poema “Joelho”:

Ponho um beijo  
demorado  
no topo do teu joelho

Desço-te a perna  
arrastando  
a saliva pelo meio

Onde a língua  
segue o trilho  
até onde vai o beijo

Não há nada  
que disfarce  
de ti aquilo que vejo

Em torno um mar  
tão revoltado  
no cume o cimo do tempo

E os lençóis desalinhados  
como se fosse  
de vento

Volto então ao teu  
joelho  
entreabrindo-te as pernas

Deixando a boca  
faminta  
seguir o desejo nelas

(Horta, 2012, p. 196).

O encontro dos amantes transforma o mundo ao redor em o “mar revoltado”. O desalinho dos “lençóis” e o próprio tempo refletem o momento que parece estático diante da fusão dos amantes, em uma unicidade, fonte de completude para o eu lírico. A incitação do desejo é a forma que toma para falar de si, da sintonia que busca na relação com o outro, como a revelar vastos e poderosos processos mentais que ocorrem abaixo do nível da consciência (Damásio, 2010, p. 223).



Segundo Reich (1975) a plenitude com que todo ser humano sonha só poderá ser vivenciada quando as questões sociais de vida e de morte atirarem sobre nós a absoluta necessidade de compreender e dominar o processo sexual, livre de repressões sociais; desta forma também, somente um ser liberto pode hastear sua liberdade, trilhar o desejo com a língua da “boca faminta” que desenha com saliva no corpo do amado o seu bailado sexual.

O poema, a seguir, traz os amantes como animais que usufruem sua sexualidade livremente nas planícies inexploradas da poesia:

É o meu mel  
que eu cheiro na tua boca

É no teu pénis  
que eu bebo a sede toda

Nos meus lábios abertos  
que me vencem  
eu nado devagar sem ter vergonha

É a lagoa – eu digo  
de veludo

É o grito – eu sei  
na raiva solta

É a proa do prazer  
sobre o lençol  
onde mais tarde vai rebentar a onda

Secreto o ruído  
dos corpos  
no combate

Os elmos já despostos  
pelo chão  
caídas as viseiras e as máscaras  
o vestido misturado à armação

São os cavalos com as patas cor do pó  
tropeçando na paz adormecida

Eu levo a bandeira  
do orgasmo  
E “para tão grande amor é curta a vida”

(Horta, 2012, p. 223).

Não há passividade na relação entre os amantes, o caráter da participação da mulher no ato amoroso é ativo e consensual; é a própria comunhão da carne; é o encontro de corpos heteromorfos que onde cansaço do combate dá lugar ao hasteamento da bandeira da paz “na cama que mais tarde”, cenário pacífico liderado onde reina a voz que dá sentido a expressão do corpo, ao gosto dos fluidos genitais que na boca do amante é o cheiro do mel da fêmea e na do eu lírico, o sêmen é bebida que mata sua sede.

Os amantes deixam ao chão “os elmos”, “o vestido misturado à armação”, “as viseiras e as máscaras” em um revelar simultâneo de um ato psicológico e existencial, como em “saindo o ser do isolamento, para chegar a si mesmo no outro e afirmar-se como relação” (Soares, 1999, p. 25).

A poesia é território sem fronteiras para a sexualidade feminina, a revelar seu desejo erótico, sua plenitude orgástica que mostra que a vida é “curta” para comportar tamanho sentimento; é a “superfície vítrea da consciência” enriquecida com emoção e sentimento – que nos lembra Damásio (2012, p. 338); uma fórmula capaz trazer a dose necessária de loucura que o ser humano dispõe para reestabelecer seu equilíbrio mental ao simular e trazer a nível consciente seus desejos, seus pesares, suas alegrias, enfim, sua razão.

Para Soares (1999, p. 47): “a Poesia impõe um sentido à vida de quem a toca e é tocado por ela”, é agente e não paciente; enquanto é feita, ela faz:

[...] ressalta-se, na literatura, o seu poder questionador do ser humano e promotor do sentimento de continuidade, em substituição ao da diferença e do isolamento, instauradores do abismo entre os seres. Intensifica-se, ainda, a natureza geradora, transbordante e conectante da literatura, que é também a da vigência de Eros (Soares, 1999, p. 53).

E para falar da vigência de Eros também na poesia de Raquel Naveira, vejamos o poema abaixo:

Beijar tua boca,  
Teu hálito de homem,  
O sopro de tua vida  
Que sugo aos poucos,  
Afogando-me num mar de espumas,  
De estrelas de pontas porosas.

Beijar teu corpo,  
 Teus músculos de homem,  
 Deixar-me amparar  
 Como pérola no estojo úmido,  
 Lesma no caramujo,  
 Marujo nas areias da ilha.

Beijar  
 Cavidades,  
 Claridades,  
 Pedacos de lua que se descobrem,  
 Numa noite em que não se guardam segredos.

Depois trazer no corpo  
 Tatuagens de brasa  
 E, na alma,  
 Sonhos prestes a se soltarem,  
 A se abrirem como asas.

(Naveira, 2006, p. 54).

Formas de manifestação da Natureza são também as formas dos corpos dos amantes quando eu lírico traz a tona “ilha”, “noite”, “lua”. Vemos que o processo de realização amorosa do eu lírico avança em harmonia com uma poética da Natureza, na metáfora “Como pérola no estojo úmido,/ Lesma no caramujo”.

Para Soares (1999, p. 63-64):

Mudando a perspectiva vigente ditada pelo modelo masculino dominante, a fala feminina marca uma de suas diferenças na apresentação do homem como objeto de desejo, ressaltando-lhe a beleza, que é intensificada pela participação ativa da mulher no ato amoroso. A atuação transformadora da mulher é indício, no poema, de outro modo de rompimento da tradição opressiva.

Nesta linha de mudança de que nos fala Soares, acima, o eu lírico é o personagem principal de seu próprio desejo; é ele o sujeito que move o verbo de ação: “Beijar” o corpo do amante; é ele que se lança ao amparo do “outro”; que deseja sentir o “hálito de homem” e ter no corpo “Tatuagens de brasa” advindas da sofreguidão do ato sexual que vive com seu objeto de desejo. O “sonho”, visto em poemas do início do século XX como possibilidade de fuga para uma realidade utópica, transforma-se agora na forma alada da alma deste eu lírico que sente-se explodir em júbilo, na plenificação do gozo sexual, afastado de qualquer ideia de mancha ou pecado atrelado a uma possível moral sexual cristã vigente.

O ritmo é lúdico e promove do desenvolvimento do ato que atinge no último refrão o ápice, a eclosão do desejo: “Beijar tua boca” (1ª. estrofe); Beijar teu corpo (2ª. estrofe); Beijar/ Cavidades (3ª. estrofe) indo ao encontro do clímax quando o eu lírico mais que satisfeito, já trazendo no corpo “Tatuagens de brasa”, sente “na alma” o flutuar, uma sensação de “perder-se”, cujo sentido positivo transfere essa explosão para a lógica do “encontrar-se”, ato que materializa, que potencializa a condição relacional desse ser conjugal.

A poesia escrita por mulheres mostra sensibilidade à flor da pele em formas criativas que vão desde longos poemas, a outros que reduzem a sintaxe e no “corpo” do poema ampliam a semântica:

Vara as noites em pele de lobo

– Atenção: a varaécurta

No varal dos dias secará a pele  
e n c h a r c a d a  
de culpa

(Villela, 2001, p. 18).

A mulher, tema e sujeito de sua enunciação, quer ser “lobo” e dispensa a pele de cordeiro. Ela é predadora e exige sua recompensa, mas também percebe que o “castigo” espreita por detrás de sua postura e tem na aglutinação da frase “a varaécurta” (no 2º. verso do poema), a pista para que o cuidado seja redobrado nesta fase de ruptura com antigas ideologias, com velhos conceitos ainda muito enraizados na cultura ocidental contemporânea.

A poetisa contemporânea se mostra sujeito e é ela quem determina suas ações, contudo, “No varal dos dias” fica ainda o resquício da “culpa”, o receio da estigmatização.

As referências metafóricas são como paradigmas de comportamento para a urgente necessidade de recomposição da práxis humana que pode vir a compensar a distância que vem nos separando de tudo o que não admite uma comprovação científica, “distância que nos tem afastado de dimensões essenciais de nossa humana condição” (Soares, 1999, p. 77-78). A voz liberta da poetisa contemporânea amplia e ressingulariza a relação erótica, aprimora nosso

entendimento na alteridade, clareia os “pontos cegos” que nos separam e, assim, direciona-nos para convivências mais harmônicas.

Para Maturana (2002, p. 292), “tudo o que fazemos, e todas as nossas maneiras distintas de viver, aparecem incorporadas em nossas corporalidades e se mostram em nossas ações, e é por isso que precisamos mudar os domínios de ações que nos constituem como pessoas”. Todos os diferentes tipos de sistemas que interagimos ao longo de nossas vidas, comunidade, cultura, relações mãe-filho etc., surgem como diferentes formas de nosso ser em epigênese: “vivemos nossas conversações e nossas reflexões em epigênese, ou seja, numa interação recursiva de nossas corporalidade no curso de nossa participação em nossas reflexões” (Maturana, 2002, p. 292).

Existimos na linguagem, no fluxo de nossas coordenações recursivas consensuais de ações com outros seres humanos, por isso, a compreensão do papel fundamental que o amor desempenha na biologia humana é a chave para reduzir nosso sofrimento. Nossos desejos de liberdade e paridade podem deixar de ser meras utopias e passarem a habitar o espaço relacional humano porque “as vidas que nós seres humanos vivemos são necessariamente e sempre de nossa responsabilidade” (Maturana, 2002, p. 320).

Viver na linguagem responsavelmente, refletir sobre as consequências desse viver, faz-nos pensar a escrita da mulher como um exercício ético de alteridade, de respeito ao outro a promover através da Literatura, projetos autorais plurais.

## 5 Conclusão

A morte é uma curva na estrada. / Morrer é só não ser visto.  
Fernando Pessoa (1888-1935)

O poeta português Fernando Pessoa confirma na epígrafe, o dito popular: “quem não é visto não é lembrado”; diríamos nós: “não é lido” e suas palavras morrem sem contar a história do ser por trás da mancha do papel. Deixamos assim, a sugestão de que a poesia escrita por mulheres ganhe visibilidade em antologias que são as responsáveis pela “recolha das flores” e divulgação de autores no sistema Literatura e o consequente aumento da participação de mulheres em premiações literárias.

Nossa investigação traçou as mudanças de mentalidade no mundo contemporâneo que abriram para a mulher a participação na vida pública e a consequente liberdade sentida na voz poética do corpus das poetisas contemporâneas presentes na tese. Nossos questionamentos recaíram sobre o sujeito lírico por trás do poema na escrita da mulher; refletimos sobre/com elas alguns questões sobre a inscrição social de gênero, a representação da musa, conceitos de emoção e razão, a construção da mente consciente, a alteração na voz das poetisas contemporâneas, suas reflexões na linguagem que falam do feminino e suas “realidades” plurais. Na voz delas, conhecemos a indignação contra regras sociais castradoras, a manifestação lírica do desejo e do corpo da mulher.

Reconhecemos que ainda há muito a ser investigado no campo da Literatura sobre a escrita da mulher que, por muito tempo, esteve ligada a um perfil emocional, piegas, lacrimajoso, voltado para o memorialismo – o que explicaria por si só a pouca visibilidade da mulher no cânone –; o que nossa tese suscitou foi apenas a ponta de um imenso iceberg. Há muitas fronteiras que separam a poesia escrita por mulheres do cânone e, por conseguinte, segregam-na de premiações importantes na área da Literatura que dariam um lugar privilegiado à escrita da mulher no sistema literatura.

A alteração na voz do feminino na poesia contemporânea é a consciência do sujeito social na reivindicação de seus direitos, a cobrança do uso fruto de seu corpo, a expectativa de um mundo mais democrático. Ao abordar o tema, esperamos ter demonstrado que não existe propriamente uma escrita de homem e outra de mulher, mas sim vozes que, por sua vez, refletem pensamentos e intenções de sujeitos líricos femininos ou masculinos influenciados pela experiência, pelo conhecimento de um mundo particular de onde esse(a) escritor(a) se encontra como observador. Afinal, não há uma forma infalível que consiga detectar o sexo de um dado autor simplesmente pela análise da escolha do tema, dos termos utilizados ou do tom melancólico ou afirmativo que expressa. Se assim o fosse, o que diríamos das *Cartas de uma religiosa Portuguesa* (séc. XVIII) que durante muito tempo foram atribuídas a uma monja do convento de Beja (Mariana Alcoforado), mas que, na verdade, pertencem a um escritor francês; letras de música como “Devolva-me” na qual se ouve/lê: “Deixe-me sozinho/ Porque assim/ Eu viverei em paz/ Quero queijas bem feliz/ Junto do seu novo rapaz...” cantada por Adriana Calcanhoto (composição de Renato Barros e Lillian Knap), ou ainda “Bárbara” cantada e composta por Chico Buarque em que o que o cantor diz em um de seus versos: “O meu destino é caminhar assim/ Desesperada e nua/ Sabendo que no fim da noite serei tua [...]”. Estes são alguns exemplos dentre tantos outros textos e letras de músicas que misturam eu lírico, intérpretes e compositores no universo artístico do qual não importa o gênero, mas a qualidade da obra, afinal “não se deve julgar um livro pela capa” nem muito menos a literalidade a questões de gênero.

O retrato da mulher na Literatura não pode ser tão somente, o da musa inspiradora do desejo masculino, a figura da santa ou o da prostituta; precisamos ressignificar o que nos constitui como humanos, nossos olhares para as diferenças de gênero não podem mais estar fechados em dicotomias estigmatizantes, afinal cada ser humano que nasce é constituído de experiências únicas e intrasferíveis, cuja história individual é, segundo Maturana (2002), uma epigênese na convivência, uma história de interações, de vivências nas quais somos homens e mulheres, agentes e observadores a redesenhar o mundo a nossa volta.

A mulher escritora é sujeito da enunciação quando um “Eu” feminino assume a palavra e se revela como em “as amargas mulheres” de Lília P. da Silva, ou quando fala de seu “clitóris” como em Maria Teresa Horta e entre outros

poemas, mas para ser poetisa não são necessárias marcas que expressem um “universo feminino”, nem tampouco manter-se como um ser degenerificado. Vozes poéticas que abordam questões do universo feminino, a “mulher”, sempre estiveram presentes na história da Literatura em geral, tanto na escrita de autores homens com personagens femininas quanto na de mulheres.

Pensando na escrita da poetisa contemporânea, nossa abordagem pretendeu fazer coincidir três dimensões: a do autor, a do sujeito da enunciação (o eu lírico) e a do objeto do enunciado, e, desta forma, percorrer aspectos que nos levassem não apenas a poetisa/mulher a falar do feminino (condição, sentimentos, afetos etc.), mas também a expor o que este nicho literário traz de novo: sua capacidade de expressar realidades plurais que comungam com outros viventes e, assim, mostrar sua importância, seu valor em assuntos de interesse comum que o coloca em igualdade com outros escritores; o que importa é que, como humanos, tenhamos todos espaço para comungar no mundo que participamos.

Com isso, esperamos ter desmistificado antigos preconceitos do que é biológico e do que é construído socialmente (gêneros) e, assim, demonstrar a necessidade de aumentar a participação de mulheres em instâncias como premiações e antologias responsáveis por difundirem novos autores ao público leitor em geral. É imprescindível que abramos nossa compreensão para as mudanças que se apresentam a cada instante e, com isso, sermos mais cuidadosos em nossas opiniões e escolhas, a fim de não morrermos no desconhecimento, presos ao comodismo do que já foi dito por outros e seguir uma trajetória de respostas automatizadas que normatizam o diferente, ou pior, heteronormatizam as relações com o mundo e com o outro.

As artes, em suas mais diversas manifestações culturais (cinema, música, literatura etc.) refletem nosso estar no mundo, assim o faz a poesia ao abordar temas que indagam as relações entre homens e mulheres, enfim o humano. Nossa escolha pela Ciência da Literatura Empírica pareceu-nos o melhor caminho para buscarmos compreender dentro da poesia um pouco mais a respeito de nossa poção humana; acreditamos que ela foi um importante norteadora para nossa intenção de abrimos passagem para um mundo de constelações híbridas (Olinto, 2008) que nos cerca a todos. Com ela, repensarmos a respeito da margem retraída do cânone “oficial” ampliando-o com novas leituras escolhidas na obra de escritoras pouco conhecidas, de diferentes regiões do Brasil e Portugal de forma a



abrir espaço para que outras escritoras venham também a ser lidas e tenham lugar de prestígio no universo da Literatura em geral.

Estamos certos que muitas e importantes contribuições foram e, ainda, serão realizadas por outras correntes metodológicas, contudo associar nossa pesquisa à Neurociência e ao Construtivismo Radical possibilitou-nos repensar o humano e a linguagem; desfazer a “cegueira” diante do desconhecido universo de nossos cérebros e seus mapas, de forma a afugentar afirmativas errôneas tradicionalmente estabelecidas, responsáveis por segregar iguais em posições diferentes quando todos nós somos diferentes no “a-temporal” da condição de ser feminino (Castro, 2002) – ou masculino, mas iguais em nossa humanidade.

Foi com o auxílio da leitura de filósofos, pesquisadores e cientistas, que compuseram nossa abordagem teórica, que pudemos construir nossas reflexões e propostas para repensar o lugar da poetisa, da mulher na Literatura, bem como nossa biologia, nossos circuitos cerebrais e verificar que quem está de fato no comando de nossas escolhas são igualmente a razão e a emoção. Descobrimos com Damásio (1996 e 2010) que ambas pertencem ao domínio cognitivo de nosso ser como sujeitos pensantes, sujeitos inconformados e ainda pouco informados sobre o turbilhão de conexões que torna cada cérebro único e que nos motiva, incessantemente, a buscarmos novas respostas para nossas velhas perguntas adaptadas a vastidão de nossos olhares perdidos em nosso mundo contemporâneo.

As mulheres estiveram sempre presentes nas mais diversas funções, contudo a história que se lê nos livros é sempre uma história contada sob o ponto de vista masculino a escrever em suas páginas grandes feitos de reis, heróis e apagadas participações de mulheres coadjuvantes. Tal fato parece mudar no século XXI, cenário em pela primeira vez na história dos Jogos Olímpicos há a participação de mulheres atletas em todos os times. Na política, temos como exemplo a atitude do presidente eleito da França (2012), François Hollande, que nomeou 17 mulheres entre seus 34 ministros, cumprindo assim, uma de suas promessas eleitorais: a da paridade.

Tais fatos refletem um cenário de transformações que impulsionam a democracia. Contudo o sistema literatura é regido pelo comércio, pela lei da oferta e da procura, mas como saber sobre o que será sucesso de vendas? A escritora britânica Joanne Kathleen Rowling, autora da saga da personagem “Harry Potter”, é exemplo de fenômeno de vendas; mulheres bem sucedidas como ela podem ser

encontradas em diversas áreas de atuação como as norteamericanas Oprah Winfrey (apresentadora de TV) e a cantora pop Lady Gaga. Pensando na visibilidade de poetisas, temos nos exemplos anteriores que não há explicações plausíveis para o fato que se reflete nas prateleiras de livrarias e bibliotecas nem tampouco em premiações como o Prêmio Jabuti e o Prêmio Camões. Mas como promover a paridade na Literatura é algo que precisa ainda ser bastante estudado. O que esperamos ter comprovado nesta tese é que existem poetisas (escritoras em geral) a escreverem neste momento, a produzirem obras que precisam ser conhecidas e divulgadas.

Acreditamos que o desconhecimento pode ser a explicação para os “erros”, para a ausência de uma participação mais igualitária nas escolhas de organizadores de antologias e de críticos literários. Cumpre a todos alertar para a necessidade de mudança e assim promover nosso entendimento na linguagem como sugere Maturana (2002), afinal é na reflexão que podemos promover o entendimento de nossa real humanidade. Relembrando a teoria do “Rizoma” de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1980/2004), não somos, ou pelo menos não deveríamos ser, subordinados a uma hierarquia verticalizada com funções predeterminadas que obedeçam a ordens de um destino predeterminado. Somos antes seres cujas “raízes” crescem no subterrâneo de nossas consciências e apreendem o mundo através da experiência ativa, mas também temos nossos corpos na superfície capazes de desterritorializarem-se e reterritorializarem-se de novo, tais quais orquídeas, espadas-de-são-jorge, grama e tantas outras. Por isso pensar em Literatura é um exercício plural de alteridade.

Nossos cérebros são únicos (Damásio, 2010) e embora muito se tenha falado em DNA, o que nos diferencia são nossas experiências cotidianas que promovem as conexões que ocorrem em seu interior, portanto conceitos dicotômicos que separam o bem e o mal, o certo e o errado, os loucos e os normais, etc. só servem como meio de favorecimento ao exercício de poder totalitário. Mulheres e homens devem ser tratados com vista na essência do que os tornam iguais, em sua humanidade; respeitando diferenças individuais sim, mas ampliando esforços para diminuir desigualdades que causam a anulação do outro e consequentes sofrimentos.

As sete poetisas contemporâneas, Ana Luísa Amaral, Darcy França Denófrio, Inês Lourenço, Lília Pereira da Silva, Maria Teresa Horta, Raquel

Naveira e Valéria Villela foram nossas escolhidas para representar a visão renovada do feminino na linguagem poética. Sete poetisas, número que poderia ser multiplicado por “setenta vezes sete vezes” reportando-nos às palavras de Jesus (Mateus 18:21). Um número reduzido de autoras dentro de um universo tão vasto, mas que por sua vez, traz na escolha do número sete um símbolo para a eterna busca pela perfeição, para que o tema “Mulher e Literatura” seja cada vez mais investigado em futuras novas monografias, dissertações, teses; um primeiro passo rumo à mudanças futuras no sistema literatura.

Com as poetisas procuramos, longe de buscar um mundo de “iguais”, representar um espaço dialógico de interesse comum a homens e mulheres no qual a igualdade de oportunidades é vital para sancionar diferenças, colorir e harmonizar as relações entre os participantes dessa orquestra que participamos, cujo nome é realidade. Enfim, chega a hora de deixar que esta tese alcance novos leitores, novas e múltiplas versões que serão dadas por seus futuros observadores da/na linguagem.

AGOSTINHO, S. Fragmentos selecionados de *A doutrina*. \_\_\_\_\_. **Manual de exegese e formação cristã**. São Paulo: Paulinas, 1991.

ALVES, B. M. **Ideologia e feminismo**: a luta da mulher pelo voto no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1980.

AMARAL, A. L. **Poesia reunida, 1990-2005**. Vila Nova de Farmalicão: Quasi Edições, 2005.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1977.

BALDOCK, J. **Mulheres na Bíblia** – Atos heróicos, nascimentos miraculosos, confrontos e amor verdadeiro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2009.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria: LTC, 1989.

BRUNER, J. **Realidade mental, mundos possíveis**. Trad. Marcos A. G. Domingues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CASTRO, Z. O. de. Nota de abertura In: IPHI-UNL, **Revista Faces de Eva**. Estudos sobre a Mulher, 2000. n. 3. p. 5-7.

COELHO, N. N. **Dicionário de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COSTA, A. C. **Consolidação das leis do trabalho**. 28 ed. São Paulo: LTr, 2001.

COUTINHO, E. F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 3. Rio de Janeiro: Abralic, 1991. p. 67-73.

CUNHA, H. P. **Desafiando o Cânone 2**. Aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70-80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Além do cânone**: vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004a.

\_\_\_\_\_. A Ultrapassagem do Cânone e a Multifacetada Cena Pós-Moderna. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Além do cânone**: vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004b.

DAMÁSIO, A. R. **O erro de Descartes**: emoção razão e o cérebro humano. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Looking for Spinoza**: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain. 1 ed. Orlando: Harcourt, Inc., 2003.

\_\_\_\_\_. **O livro da consciência**. A construção do cérebro consciente. Portugal: Temas e debates, 2010.

DENÓFRIO, D. F. **Vôo Cego**. Goiânia: UFG, 1980.

\_\_\_\_\_. **Amaro Mar**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: INL, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ínvio lado, Goiânia**: UFG, 2000.

\_\_\_\_\_. **Poemas de dor e ternura**. Goiânia: Cânone Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. **50 poemas escolhidos pelo autor**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2011.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução Waltencyr Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIAS, N. **O processo civilizacional**. Investigações sociogenéticas e psicogenéticas. Tradução Lúcia Campos Rodrigues. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Tradução de Maria Luiza Nogueira. São Paulo: Artenova, 1972.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalheite 20a ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**. A vontade de saber. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade III**. O cuidado de si. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FREUD, S. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização, e outros trabalhos**. Tradução de José de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI.

GATTI, B. A. **Habilidades cognitivas e competências sociais**. Laboratório latino americano de evaluación de la calidad de la educación. UNESCO, Santiago, 1997, Nº 6. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001836/183655por.pdf>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2012.

GAUDAD, L. Palavras à margem: narrativas de (sobre) uma mulher encarcerada. XIV SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA / V SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 4 a 6 de agosto de 2011, Universidade de Brasília, **Anais**. Brasília: 2011. Disponível em: <[http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/lu dmila\\_gaudad.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/lu dmila_gaudad.pdf)>. Acesso em: 1 de fevereiro de 2012.

GLASERSFELD, E. V. **Construtivismo radical: uma forma de conhecer e aprender**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

\_\_\_\_\_. An introduction to Radical Constructivism. In: WATZLAWICK, P. **The invented reality**. New York: Norton, 1984. p. 17–40. Disponível em: <<http://www.vonglasersfeld.com/070.1>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2012.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, E.; GOLDSTEIN, N. S. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1985.

GONÇALVES, M. M. T. (Org.). **Antologia de Antologias: 101 poetas brasileiros “revisitados”**. São Paulo: Musa editora, 2004.

GONÇALVES, M. M. T.; AQUINO, Z. T.; BELLODI, Z. C. (Orgs). **Antologia comentada de Literatura Brasileira: poesia e prosa**. Petrópolis: Vozes, 2006.

GONÇALVES, O. F. **Viver narrativamente**. Coimbra: Quarteto, 2002.

GRACIANO, M.; MAGRO, C. Introdução. In: MATURANA, R. H. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

GUMBRECHT, H. U. Cascatas de modernidade. In: \_\_\_\_\_. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 9-32.

\_\_\_\_\_. Histórias da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida? In: OLINTO, H. K. (Org.). **Histórias de literatura**. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 223-239.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HANSEN, J. A. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988.

HORTA, M. T. **As palavras do corpo**. Antologia de poesia erótica. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

JAGLAND, T. **Award Ceremony Speech**. Disponível em: <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/peace/laureates/2011/presentation-speech.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/2011/presentation-speech.html)>. Acesso em: 17 de dezembro de 2011.

JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 34-62.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Martins Fontes, 1976.

KREUZER, J. R. **Elements of poetry**. New York: McMillan, 1955.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. London: The University of Chicago press, 2003.

LEFEBVE, M. J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra, Portugal: livraria Almedina, 1975.

LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LISBOA, H. **Flor da morte**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

LOURENÇO, I. Quatro poéticas. In: MORÃO, P. et al. **Cadernos de Poesia: hífen 12**. Porto, dezembro de 1998. p. 3.

\_\_\_\_\_. **Logros consentidos**. Lisboa: & Etc., 2005.

\_\_\_\_\_. **Câmara escura: uma antologia**. Língua morta 022. Óbidos: Várzea da Rainha Impressores S.A., 2012.

MAINGUENEAU, D. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATURANA, H. R. **A ontologia da realidade**. In: MAGRO, C.; G. M.; VAZ, N. (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Centro de Ciências de Educação e Humanidades – CCEH**. Universidade Católica de Brasília – UCB, v. 1, n. 2, nov. 2004 - ISSN 1807-538X Disponível em: <<http://www.humanitates.ucb.br/2/entrevista.htm>>. Acesso em 16/08/2010.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. **The tree of knowledge**. Boston, Massachusetts: Shambala, 1998.

MEIRELES, C. **Poesia completa**. António Carlos Secchin (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v.2.

MERCHIOR, J. G. **A razão do poema**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MOISÉS, M. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1981.

MUZART, Z. L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. Florianópolis: Mulheres, 2000.



NAVEIRA, R. **Abadia**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

\_\_\_\_\_. **Portão de ferro**. São Paulo: Escrituras, 2006.

OLINTO, H. K. Interesses e paixões: histórias de literatura. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Histórias de literatura**. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 15-45.

\_\_\_\_\_. A teoria na prática é outra. In: \_\_\_\_\_. **Ciência da literatura empírica: uma alternativa**. Apresentação e tradução de Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. p. 13-34.

\_\_\_\_\_. Constelações híbridas. **Revista de Literatura – Itinerários**. n.27, jul./dez. 2008. p. 15-31. Disponível em: <<http://200.145.78.103/itinerarios/article/view/1124/911>>. Acesso em: 16/05/2011.

\_\_\_\_\_. Dimensões construtivistas nos estudos literários In: VERSIANI, D. B.; OLINTO, H. K. (Orgs.). **Cenários construtivistas**. Temas e problemas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. (Orgs.). Literatura/cultura/ficções reais. **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008.

PAZ, O. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PIAGET, J. **Biologia e conhecimento**. Ensaio sobre as regulações orgânicas e os processos cognoscitivos. Tradução de Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 1973.

PINTO, M. O. Brincando no mundo das experiências In: VERSIANI, D. B.; OLINTO, H. K. (Orgs.). **Cenários construtivistas**. Temas e problemas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

REICH, W. **A função do orgasmo**. Problemas econômico-sexuais da energia biológica. São Paulo: Brasiliense, 1975.

REIS-SÁ, J.; LAGE, R. **Antologia da poesia portuguesa do Séc. XII ao Século XXI**. Porto: Porto editora, 2009.

RICCIARDI, G. **Autoretrato de autores goianos**. Goiânia: IGL/AGEPEL, 2001.

RODRIGUES, C.; MAIA, A. **100 anos de poesia** – Um panorama da poesia brasileira no século XX. Rio de Janeiro: O Verso edições, 2001.

RUFFATO, L. (Org.). **25: Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. Ainda algumas palavras. Prefácio a antologia. **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

SALVATO, F.; LABATE, C. A. Epigenética. SEMINÁRIOS EM GENÉTICA E MELHORAMENTO DE PLANTAS. Universidade de São Paulo. Departamento de Genética. Programa de Pós-Graduação em Genética e Melhoramento de Plantas. **Resumo dos trabalhos**. Piracicaba, 2007.

SANÇA, A. et al. **Oficina de poesia**. Coimbra, ano 1, n.5, maio de 2001.

SCHMIDT, S. J. A ciência da literatura empírica: um novo paradigma. In: OLINTO, H. K. (Org.). **Ciência da literatura empírica**. Uma alternativa. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1989. p. 35-52.

\_\_\_\_\_. Do texto ao sistema literário. Esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista. In: OLINTO, H. K. (Org.). **Ciência da literatura empírica**. Uma alternativa. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1989a. p. 53-70.

\_\_\_\_\_. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, H. K. (Org.) **Histórias de literatura**. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 101-132.

\_\_\_\_\_. The Empirical Study of Literature. In: **Under Construction: Links for the sites of Literary Theory**. New York, Cornell University Press, 2000.

SENNA, J. G. de. **Flores de Antanho**: as antologias oitocentistas e a construção do passado literário. Rio de Janeiro, 2006. 209 p. Tese de Doutorado do Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SHELLEY, P. B. **A Defence of Poetry**. 1840. Disponível em: <<http://www.bartelby.com/27/23.html>>. Acesso em 20 de outubro de 2011.

SILVA, L. A. P. **33 anos de poesia**. Autobiografia poética. v.1. São Paulo: Scortecci, 1991a.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. v. 2. São Paulo: Scortecci, 1991b.

\_\_\_\_\_. **Europeanas**. São Paulo: Scortecci, 1997.

SILVESTRE, O.; SERRA, P. **Século de ouro**: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Lisboa: Angelus Novus, 2002.

SILVIANO, S. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOARES, A. **A paixão emancipatória**. Vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

\_\_\_\_\_. **Estórias de opressão**. Diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres, 2009.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. 1965. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/17146409/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag>>. Acesso em: 14 de maio de 2010.

SOUZA, A. de. **Hôrto**. 4. ed. Natal: Fundação José Augusto, 1970.

STEIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SWAIN, T. N.; MUNIZ, D. do C. G. (Orgs.). **Mulheres em ação**: práticas políticas. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

TAVARES, M. M. P. F. **Feminismos em Portugal**. (1947-2007). 2008. 625f. Tese (Doutorado em Estudos sobre as Mulheres. Especialidade em História das Mulheres e do Gênero) - Universidade Aberta, Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://repositorioaberto.univab.pt/bitstream/10400.2/1346/1/Tese%20de%20doutoramento%20Manuela%20TavaresVF.pdf>>. Acesso em 20 de novembro de 2011.

TELES, G. M. **Estudos de poesia brasileira**. Coimbra: Almedina, 1985.

\_\_\_\_\_. **Hora aberta**. Vozes: Petrópolis, 2002.

\_\_\_\_\_. Tia Menina: O canto da costura. Prefácio. In: ARANTES, M. A. M. **Terra branca / terra vermelha**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2007.

\_\_\_\_\_. **Contramargem- II**: estudos de literatura. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Linear G**. São Paulo: Hedra, 2010.

\_\_\_\_\_. **Defesa da Poesia**: Textos clássicos e modernos. São Paulo: Global, 2012.

THÉBAUD, F. **História das mulheres no ocidente**. Porto/São Paulo: Afrontamento/EBRASIL, v. 5, 1991.

TOURAINÉ, A. Uma sociedade de mulheres? Para além da separação de homens e mulheres. **Revista Unisinos**. São Leopoldo. Edição 210. 05 de março de 2007. | Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7992062/Uma-Sociedade-de-Mulheres>>. Acesso em: 20/05/2011.

TRE – Tribunal Regional Eleitoral. **Conheça a história do voto no Brasil**. Disponível em: <[www.tre-ro.gov.br/.../home/.../ConhecaahistoriadovotonoBrasil.doc](http://www.tre-ro.gov.br/.../home/.../ConhecaahistoriadovotonoBrasil.doc)>. Acesso em: 15 de março de 2012.

TREVISAN, A. **Reflexões sobre a poesia**. Porto Alegre: Inpress, 1993.

VAQUINHAS, I. Introdução. In: MATTOSO, J. **História da vida privada em Portugal: A época contemporânea**. Portugal: Temas e debates, v. 3, 2011. p. 12-13.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A mente corpórea: ciência cognitiva e experiência humana**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

VENTURELLA, V. M. **Leituras radiacais**: uma experiência construtivista para a leitura literária. Tese de doutorado. PUC-RS: Porto Alegre, RS, 2010.

VERSIANI, D. B. Um mapeamento inicial do paradigma construtivista In: VERSIANI, D. B.; OLINTO, H. K. (Orgs.). **Cenários construtivistas**. Temas e problemas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Autoetnografias**: Conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

VERUCCI, F. **A mulher e o Direito**. São Paulo: Nobel, 1987.

VILLELA, V. **O peso do buquê**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

WALBY, S. **The future of feminism**. Cambridge: Polity, 2011.

WELLBERY, D. E. **A new history of German literature**. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

## 7

### Anexos

#### 7.1

#### Anexo A – *Corpus* e biobibliografia das poetisas

Para tornar possível nosso diálogo com o universo da poesia escrita por mulheres, compomos nosso *corpus* com uma lista que começou com algumas dezenas de livros e que, pela necessidade de síntese, foi reduzido a quinze livros que especificamos em ordem alfabética pelos nomes das poetisas:

. Ana Luísa Amaral:

1 - *Poesia reunida: 1990-2005* (2005),

. Darcy França Denófrio:

2 - *Vôo Cego* (1980),

3 - *Amaro Mar* (1988),

4 - *Ínvio lado* (2000),

5 - *Poemas de dor e ternura* (2008),

6 - *50 poemas escolhidos pelo autor* (2011),

. Inês Lourenço

7 - *Logros consentidos* (2005),

8 - *Câmara escura de* (2012),

. Lília A. Pereira da Silva

9 e 10- *33 anos de poesia* volumes I e II (1991),

11 - *Europeanas* (1997),

. Maria Teresa Horta

12 - *As palavras do corpo* (2012)

. Raquel Naveira

13 - *Abadia* (1995)

14 – *Portão de Ferro* (2006)

. Valéria Villela

15 - *O peso do buquê.*

Os livros de Darcy França Denófrio, Inês Lourenço, Lília Pereira da Silva e os de Raquel Naveira foram-me enviados pelas poetisas, de outra forma, o acesso a eles seria praticamente inviável, pois se tratam de obras de distribuição precária e, por isso, o acesso fica quase que exclusivo a pessoas do ciclo de amizade das poetisas. O livro de Maria Teresa Horta comprei-o *on line* na ocasião de seu lançamento, o de Ana Luísa Amaral consegui-o por empréstimo e o de Valéria Villela consegui-o em um site de livros usados (Valéria Villela foi a única poetisa com quem não consegui contato).

A seguir, em ordem alfabética, uma pequena biobibliografia das poetisas citadas ao longo de nossa tese.

### 1. Poetisa portuguesa Ana Luísa Amaral

A poetisa Ana Luísa Amaral (1956) é professora doutora em Literatura e Cultura Inglesa e Americana na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É autora junto com Ana Gabriela Macedo, do *Dicionário de Crítica Feminista* (Porto: Afrontamento, 2005) e preparou a edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (Lisboa: Dom Quixote, 2010). Está, também, representada em inúmeras antologias portuguesas e estrangeiras e, em torno da sua obra, a companhia Assédio, com o Teatro do Campo Alegre – Pt., levou à cena dois espetáculos de teatro (*O Olhar Diagonal das Coisas* e *A História da Aranha Leopoldina*).

Em 2007, *A Gênese do Amor* venceu o Prémio Literário Casino da Póvoa de Varzim. No mesmo ano recebeu na Itália com o Prémio de Poesia Giuseppe Acerbi. Em 2008, *Entre dois rios e outras noites* obteve recebeu o Grande Prémio de Poesia da APE (Associação Portuguesa de Escritores). Seus livros: *Minha senhora de quê* (1990), 2ª ed., (1999); *Coisas de partir* (1993), 2ª ed., (2001); *Epopeias, Fora do Texto*, (1994); *E muitos os caminhos, Poetas de Letras* (1995); *Às vezes o paraíso* (1998); *Imagens* (2000); *Imagias* (2001); *A arte de ser tigre* (2003); *A gênese do amor* (2005); *Poesia reunida. 1990-2005* (2005); *Entre dois rios e outras noites* (2008); *Se fosse um intervalo* (2009); *Inversos, Poesia 1990-2010* (2010); *Vozes* (2011); e *Próspero morreu* (poema em acto - 2011).

## 2. Poetisa brasileira Auta de Souza

Auta de Souza nasceu em Macaíba, Natal (1876-1901), pertence a segunda geração romântica. Seu único livro é *Horto* publicado em 1900 com outras edições em 1910, 1936, 1964 e 2001.

Foi colaboradora em revistas e jornais, sendo talvez a única mulher a escrever profissionalmente em uma época que a crítica ignorava as mulheres escritoras. Seus primeiros poemas foram assinados com o pseudônimo de Ida Salúcio e Hilário das Neves, prática comum à época.

## 3. Poetisa brasileira Cecília Meireles

Cecília Benevides de Carvalho Meireles nasceu no Rio de Janeiro (1901-), foi professora, poetisa, folclorista e escreveu para jornais e revistas. Publicou em 1919 *Espectros*, seu primeiro livro de poemas, a este seguiram muitos outros, sendo seu último livro *Poesia completa* publicado em 2001 com um número expressivo de 1993 páginas. A obra da poetisa foi estudada por nós na dissertação de mestrado a qual referenciamos em nossa bibliografia.

## 4. Poetisa brasileira Darcy França Denófrio

Darcy França Denófrio é professora aposentada da UFG, poetisa, ensaísta e crítica literária. Nasceu na Fazenda Nova Aurora, Itarumã, então distrito do município de Jataí (GO), em 1936. Recebeu o Prêmio Estadual Cora Coralina da União Brasileira de Escritores, em 1981, por seu livro de estreia *Vôo Cego* (1980); o Prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro/1987, e prêmio especial para autor goiano, na I Bienal de Poesia Itanhangá, por *Amaro mar*, obra duplamente premiada nos originais e publicada em 1988. Foi finalista da I Bienal Nestlé de Literatura Brasileira em 1982 pelo livro *Risco das palavras*, ainda inédito segundo o Dicionário de escritoras brasileiras de Coelho (2002, p. 149-151). Seus outros livros de poesia: *Ínvio lado* (2000), Prêmio Jorge de Lima, da Academia Carioca de Letras; *Poemas de dor & ternura* (2008) e *50 poemas escolhidos pelo autor* (2011).

## 5. Poetisa brasileira Francisca Júlia

Francisca Júlia da Silva nasceu em Xiririca, hoje Eldorado, SP em 1871 e faleceu em 1920. É considerada a maior poetisa da língua portuguesa em seu

tempo, fiel representante do Parnasianismo no Brasil. Seu livro de estreia foi *Mármore* (1895), a este seguiu *Esfinges* (1903/1921) e *Poesias* (1962), organizado por Péricles Eugênio da Silva Ramos.

## 6. Poetisa portuguesa Inês Lourenço

Inês Lourenço nasceu na cidade do Porto, Portugal em 1942. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e é destaque na antologia portuguesa de, Jorge Reis-Sá e Rui Lage (2009, p. 1822-1830). Dirigiu os *Cadernos de Poesia hífen* de 1987 a 1999, divulgando a poesia contemporânea portuguesa e estrangeira. Publicou os livros de poesia: *Cicatriz 100%* (1980); *Retinografia* (1986); *Os Solistas* (1994); *Teoria da Imunidade*, (1996); *Um Quarto com Cidades ao Fundo* – poesia reunida (1980-2000); *A Enganosa Respiração da Manhã*, (2002); *Logros consentidos*, (2005); *A Disfunção lírica*, (2007).

## 7. Poetisa brasileira Lília Pereira da Silva

Lília nasceu em Itapira, São Paulo em 1926. Ela é pintora, desenhista, poetisa, psicóloga, escritora, jornalista e advogada. Atuou como membro da Diretoria da Associação Internacional de Artes Plásticas do comitê brasileiro da Unesco de 1971 a 1977. Recebeu o prêmio Lília A. Pereira da Silva para poesia e desenho em 1995 pela Prefeitura de Itapira SP; 1º prêmio Romance/AUEE – Uruguaiana com a poesia “Uma janela para o mundo”, entre outros contos e poemas premiados. Na PUC-Rio foi tema da tese de pós-doutorado de CRUZ, 2008. Seus livros de poesia foram versados em oito línguas: inglês, francês, espanhol, italiano, japonês, latim, norueguês e alemão. Dentre eles destacam-se: *A valsa dos sentimentos* (1941), *Lenço materno* (1958), *Os sete véus nas marés* (1960), *Reflexos* (1960), *Serenata do abismo* (1960), *Tótems não deus* (1964), *Relógio de raízes* (1964), *Altar de cicatrizes* (1966), *Visita do pássaro* (1967), *Gênese-lô* (1970), *Festival de desintegração* (1970), *Trigo de estrelas em campo de abismo* (1972), *Elegia aos amados suicidas* (1974), *Menino de orvalho* (1974), *Salmo de pétalas no cristal do abismo* (1989), *33 anos de poesia*, vol. I (1991), *33 anos de poesia*, vol. II (1991), *Plurólogo* (1991), *Pólen de faunos* – cartas de amor (1991), *Pastora de estátua* (1991), *Raízes aladas* (1991), *Torre de cinzas* (1991), *Pólen mágico* (1991), *Trechos mágicos* (1992), *Elipses do anjo* (1993), *Mínimos*



*conceitos* (1994), *Impacto* (1996), *Álbum de mim nua* (1997), *Europeanas* (1997), *Hai kais aos olhos de Olí* (2000), *Saia de cigana entre galáxias* (2001), *Poesias para Lília* (2002), *Chuva de gatos verdes* (2004), *Diário na Suíça* (2005).

## 8. Poetisa portuguesa Maria Teresa Horta

Escritora portuguesa, nascida em Lisboa em 1937. Ela fez parte do grupo Poesia 61. Colaborou em jornais e revistas, foi chefe de redação da revista **Mulheres**. Automeada feminista, publicou com Maria Velho da Costa e Isabel Barreno, as *Novas Cartas Portuguesas* (1971). Obra poética *Espelho inicial* (1960), *Tatuagem* (1961), *Cidadelas submersas* (1961), *Verão coincidente* (1962), *Amor habitado* (1963), *Candelabro* (1964), *Jardim de Inverno* (1966), *Cronista não é recado* (1967), *Minha senhora de mim* (1971), *Poesia Completa* (1983, dois volumes) e *As palavras do corpo* (2012).

## 9. Poetisa brasileira Raquel Naveira

Raquel Maria Carvalho Naveira nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul em 1957. É formada em Direito e Letras pela FUCMT, diplomada pela Universidade de Nancy- França no curso superior de Língua, Literatura e Civilização Francesas, é também Mestre em Comunicação e Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, de São Paulo/SP. Professora aposentada da Universidade Católica Dom Bosco, onde lecionou de 1987 a 2006. Professora na Faculdade de Letras Anchietá, São Bernardo do Campo/SP, desde julho de 2008. Colaboradora do jornal **Linguagem Viva** (São Paulo/SP) e da revista **Arte e Cultura de Santos** (Santos/SP). Pertence à Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e ao PEN Clube do Brasil, segundo Coelho (2002, p. 554-7): Recebeu o prêmio Jacaré de Prata pela secretaria cultural de Campo Grande; 1º lugar no Concurso nacional de poesia e prosa Zumbi – Salvador para *Abadia*, 1995. Menções honrosas: prêmio Alejandro J. Cabassa - UBE- RJ/1988 para *Caraguatá*, prêmio Cecília Meireles/UBE – RJ/1997 (*Abadia*); prêmio Apollonia Taborda França – Curitiba para *Caraguatá* em 1997; recebeu duas indicações para o prêmio Jabuti de Poesia: em 1996 para *Abadia* e 1999 para *Casa de Tecla*. Recebeu o prêmio Henriqueta Lisboa – Academia Mineira de Letras/2001.

Seu livro de estreia foi *Via Sacra* (1989), a este seguem *Fonte luminosa* (1990), *Nunca te vi* (1991), *Fiandeira* (ensaios -prosa e poesia de 1992), *Guerra*

*entre irmãos* (poemas inspirados na Guerra do Paraguai, 1993), *Sob os cedros do senhor* (poemas inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul, 1994), *Canção dos mistérios* (poemas inspirados no rosário, 1994), *Abadia* (1995), *Mulher Samaritana*, *Maria Madalena*, e *Rute e a sogra Noemi* (3 livros de prosa poética, 1996 e 1997), *Caraguatá* (poemas inspirados na Guerra do Contestado), *O arado e a estrela* (ensaios poéticos, 1997), *Casa de Tecla* (1999), *Senhora* (1999), *Stella Maia e outros poemas* (2001), *Casa e Castelo* (2002), *Portão de ferro* (2006) e *Senhora* (2010). Publicou também livros de crônicas como *Literatura e drogas* (2007) e *Caminho de bicicleta* (2010).

## 10. Poetisa brasileira Valéria Villela

A poetisa e socióloga Valéria Villela nasceu no Rio de Janeiro (data desconhecida por nós) e morou também na Rússia e Angola, onde foi embaixatriz do Brasil. Dedicou-se a trabalhos de cooperação cultural entre os dois países. Desde os anos de 1970, participa de projetos e movimentos culturais. Seu livro de estreia, *O peso do Buquê*, foi indicado ao prêmio Jabuti em 2001. Embora ganhar o prêmio fosse mais simbólico que financeiramente compensador, seu nome entre os indicados fez a diferença entre a visibilidade e a invisibilidade para a nova poetisa.

## 7.2

**Anexo B – Darcy França Denófrio<sup>39</sup>****ENTREVISTA A GIOVANNI RICCIARDI – da Universidade de Bari, Itália.<sup>40</sup>**

1. Como apresentaria sociológica e culturalmente seu núcleo familiar de origem e seu meio ambiente?

Nasci, a 21 de julho de 1936, numa fazenda – Fazenda Nova Aurora – que ficava no município de Jataí e distrito de Itarumã, Goiás. Muito mais tarde Itarumã, onde estive pouquíssimas vezes, emancipou-se. Mas como sempre estive ligada a Jataí por “laços de ternura” e também para realização de meus estudos, mesmo Itarumã tendo sido elevada à categoria de município e sido sempre a pátria do coração de meu pai, acabei sendo considerada jataiense e me sentindo como tal. Isto parece uma digressão, mas esclarece a questão de minha origem, algumas vezes questionada.

Minha mãe, filha de fazendeiros do interior de Goiás, sabia apenas ler e fazer as chamadas quatro operações, tendo estudado com professores particulares que os fazendeiros do sertão, como o meu avô, contratavam. Um desses professores, fiquei sabendo, não se cansava de admirar sua facilidade para aprender. Pouco sei de sua infância em que dividia duros trabalhos com os irmãos. Meu avô materno, uma espécie de patriarca da família, produzia de tudo em sua fazenda e a sua força de trabalho eram os filhos: dezesseis, incluindo os do primeiro casamento de minha avó, sem contar com os filhos de parentes próximos e irmãs viúvas que buscavam a sua proteção.

---

<sup>39</sup> Este anexo, com sua formatação de origem, procede de um e-mail recebido em 4 fevereiro de 2012. Darcy Denófrio darcydenofrio@xxx.com.br para mim: “Querida, segue a entrevista prometida./ Cheguei ontem a Goiânia e voltarei a Brasília amanhã./ Abraço./ Darcy”.

<sup>40</sup> “Esta entrevista foi concedida a Giovanni Ricciardi, para seu livro Autoretrato de autores goianos. (Goiânia:IGL/AGEPEL, 2001). Aí sofreu muitos cortes e apareceram erros, e até mesmo na segunda edição, a organizada por José Fernandes, sob o título de Biografia e criação literária. Goiânia: Kelps, 2009. Talvez possa servir para algum propósito dentro de seu projeto” (e-mail de Darcy F. Denófrio).

Como a fazenda era praticamente autosuficiente, só uma vez por ano meu avô fazia uma viagem, em carro de bois, a Três Lagoas, para buscar sal, arame, munição, calçados e tecidos mais finos do que aqueles que os seus teares produziam. Gastava quarenta dias, entre ida e volta, para realizar essa viagem, de mais de seiscentos quilômetros. Em solteira, minha mãe sabia muito bem toda a lida de uma fazenda e não foi poupada por meus avós. Depois de casada, aprimorou-se para os padrões da época. Aprendeu a fazer doces e pudins deliciosos e era também uma cozinheira primorosa. Mas era, sobretudo, reconhecida por seu talento na costura, atividade que aprendeu quase sozinha. De longe, vinham as encomendas para vestidos de noivas. Meu pai, nascido em Jataí, recebeu alguma educação formal, tendo aprendido inclusive rudimentos de Francês à época. Indo para o sertão tentar a sorte, instalou uma loja na fazenda de meu avô materno, onde conheceu minha mãe, uma menina de sete anos ainda. Bem mais tarde, meu pai comprou uma fazenda vizinha e casou-se com minha mãe, catorze anos mais nova do que ele. Meu pai prosperou, mas sua vida foi de muita luta e trabalho e eu nasci ainda numa casa de pau-a-pique e de capim, onde vivi até os sete anos. Só então mudamos para uma casa colonial, que meu pai mandara construir, onde instalou também sua loja.

Vivi minha infância e adolescência dividida entre dois códigos: o do sertão e o da cidade. Os ascendentes de meu pai eram de Minas Gerais. Meu avô paterno, descendente de franceses, e cujos olhos azuis puríssimos repassou a meu pai, era de uma família culta de Uberaba. Tenho em meu poder duas cartas de minha bisavó Rita de Cássia, endereçadas ao meu avô, uma de 1910 e outra de 1911, escritas em português de norma cultíssima. Já minha avó paterna era de Sacramento, Minas Gerais, e, como quase toda mulher de sua época, não era culta.

Meu avô paterno, que mal conheci, dizem, e as fotos comprovam, era refinado para os padrões da época, andava quase sempre de terno e gravata e gostava inclusive de ópera, tendo mesmo uma mula chamada “Traviata”, por causa da ópera “La Traviata”. Como a personagem Cirino, do romance Inocência, ele andava pelo sertão com o seu Chernoviz, curando doentes, fazendo as vezes do médico, que não alcançava essas regiões esquecidas do país. Na sua canastra, espécie de grande mala de viagem, foram encontrados poemas de boa qualidade para o início do século. Eu fiz meu pai me prometer, por volta de meus treze anos, que, um dia, quando eu fosse maior, ele me daria tais poemas, mas foram os

cupins e as traças da fazenda que receberam tal legado. Meu pai, seresteiro na juventude, tocador de violão, seus “abismos de rosas”, aceitava as modinhas em voga no seu tempo, aquelas de Lupicínio, por exemplo, mas odiava a música chamada caipira. Quando ele prosperou e comprou uma vitrola para nós na fazenda, nós podíamos ouvir música clássica (mais propriamente a de Strauss e de Schubert), de seresta, samba-canção, tango argentino, mas jamais música dita caipira.

O choque entre os dois códigos começou na minha infância. Meu pai tinha prestígio político e era uma espécie de líder de sua região. Assim, vez por outra, tínhamos de comparecer, todos reunidos, a alguma festa nas fazendas vizinhas. Eu não aprendi de forma isenta, por exemplo, que a catira fosse a manifestação de nossa cultura popular. Embora até achasse bonito aquelas evoluções ritmadas, ouvia de meu pai que aquilo era coisa de bugre, de caipira. E minha mãe tinha sempre que desgostar das coisas que meu pai não gostava. Por ocasião das festas dos Santos Reis, saíam grupos, geralmente de negros, cantando de fazenda em fazenda as suas músicas desafinadas e pedindo ajuda. Em nossa fazenda, papai lhes dava a ajuda solicitada, comida para o grupo, mas dispensava a “cantoria” que ele julgava caipira.

Nosso padrão de vida então era bom, vivíamos com muita fartura. Em nossa casa da fazenda, papai tinha uma loja de secos e molhados e uma farmácia, que atendia a uma vasta região. Ele era farmacêutico prático e, com o seu Chernoviz herdado de meu bisavô, através de meu avô, era respeitado até por médicos que lhe encaminhavam casos de maleitas incuráveis e as chamadas “feridas bravas” da época. Sabia também manipular remédios e salvou muitas vidas. Com tudo isto, meu pai trabalhava demais. Tinha um coração enorme, mas era muito severo e um feixe de nervos.

## 2. Quais as relações com seus pais?

Não houve espaço nem tempo para ternuras. O meu pai, que só teve filhas, era preocupadíssimo com o nosso futuro (meu e de minhas irmãs), e foi, nessa época, o único fazendeiro da região a encaminhar suas filhas para receberem educação formal em internato de freiras. Mas, apesar de sentir um enorme amor por mim e orgulho de ser eu a primeira da classe e figurar no quadro de honra, ele

sempre dizia à minha mãe, que lhe pedia para me cumprimentar, que aquela era a minha obrigação. Inúmeros gestos revelavam o amor de nossos pais. Por exemplo, chegávamos do internato e encontrávamos verdadeira coleção de doces, no armário, feitos por minha mãe para nos receber. Lá no quintal, no meio de tantas laranjeiras, uma, que meu pai julgava a melhor, trazia uma placa: “Reservada para minhas filhas, quando voltarem do internato”. Ninguém ousava tocá-la. Meus pais receberam uma educação duríssima, trabalhavam demais e não aprenderam a ser ternos com as filhas, embora as amassem muito.

Eu era a mais velha de quatro irmãs, proibidas de subir em árvores, de andar descalças, mas com um enorme pomar à nossa disposição, palco de nossas brincadeiras. Nossa liberdade era mais vigiada no que se refere ao acesso à sala ou à loja, domínio dos homens. Embora todas nós tivéssemos tarefas a cumprir (eu sempre mais do que as outras por ser a mais velha), tenho belas lembranças de passeios permitidos ao campo que circundava o extenso gramado da fazenda. Uma coisa que ficou para sempre cristalizada na minha memória foi a lembrança das flores do campo na primavera. E também aquela de uma paineira imensa que, em maio ou junho, era um deslumbramento cor-de-rosa pousado no verde do gramado. Isto foi para minha poesia.

### 3.Qual o tipo de educação recebida?

Primeiro, a de meus pais, aquela extremamente repressiva: obedecer sem replicar. Depois, a educação formal, mais repressiva ainda, recebida no internato, das irmãs agostinianas, numa época em que cheguei a experimentar o banho-de-camisola, que era inspecionado pelas irmãs: tínhamos de abrir a porta imediatamente após as batidas, num verdadeiro malabarismo com o sabão, a torneira que deveria ser fechada, a camisola e o trinco da porta. Este costume medieval foi introduzido por uma superiora espanhola, para que nós, internas, não víssemos o nosso próprio corpo. Eu, nessa época, com nove anos apenas, jamais atinava com a razão desse hábito imposto e nem por que uma das irmãs dizia que, quando duas alunas estavam juntas, no recreio, o demônio estava entre elas. Eu não podia compreender a idéia de que Deus só habitava os homens em grupo. E porque uma garota interna que namorava tinha de ir para o castigo no isolamento. O Deus que me deram a conhecer era cruel e tirano e tínhamos de temê-lo muito

mais do que amá-lo. Mas, apesar disto, eu amava Cristo, o filho de Deus que morreu por meus pecados, que eu própria desconhecia. E, muitas vezes, ia para a capela me inundar da paz e da luz que vinha do Sacrário, do Deus vivo, dessa trindade que eu mal alcançava dois elementos: o pai duríssimo e o filho amantíssimo. Como podiam ser unos?

#### 4. Essa vivência está presente em seus escritos?

Sem dúvida alguma. A fazenda Nova Aurora, meu paraíso, meu pequeno mundo mitificado, que hoje fica no município de Itarumã, está inteira no mais longo poema de *Voo cego*, denominado “Meu poema”. E também em outros dois dos mais longos da mesma obra, intitulados “Retorno” e “Potencialmente presente”. A repressão, especialmente aquela do internato (e só tive clara consciência disto agora), aparece em palavras e imagens recorrentes que expressam tal conteúdo, tais como **grades, muros, casulo, claustro, cárceres, solitária, barras, muralhas, algemas, cela, cadeia** e outras equivalentes que, sem muito esforço, podem ser encontradas na minha primeira obra. O mundo medieval em que eu vivia no internato, aquele de altos muros, “das oblatas brancas de negras vestes”, aparece sobretudo em dois poemas de meu primeiro livro: “Nênia” e “Via-crúcis”. Este último se resume em doze linhas:

*Havia o mistério  
o terço e a ladainha.  
Havia o muro, algemas  
e a salve rainha.  
Havia mangas, meias,  
gola e gravata.  
Havia camisola no banho.  
Havia o garfo do demônio.  
Havia um fardo  
maior que o penitente.  
Havia cruz – havia cristos –  
e coroas de espinhos.*

Em “Nênia”, eu digo a certa altura:

*O negro canto-nênia  
que embalou minha infância,  
cheio de não-nãonão-não,*

*ressoa aos meus ouvidos  
cansados de rimas em ão.*

*No decálogo de minha infância  
escorreu o canto nênia,  
lânguido e vagaroso,  
de sangrar lírios  
e assassinar estrelas  
à luz trêmula dos círios.*

As imagens da interdição, que experimentei à saciedade, recorrem em *Amaro mar*. Só no poema “Processo”, o segundo do livro, aparecem as seguintes: “as faixas brancas para o corpo” (...) “a camisa-de-força à força” (...) “as ataduras nas mãos e nos pés” (...) “os freios na boca e no coração”. É claro que aqui eu falo antes de tudo da perda da liberdade humana, via processo de socialização, de uma forma universal, mas eu também sou o sujeito desta perda e principalmente o que, no momento, toma conhecimento dela e a registra.

Ainda, na primeira seção do mesmo livro, temos “travo-de-ferro” (que sugere “trava de ferro”) “bridas e freios, esmagando goelas e anseios”, “nós-de-gravata e de garganta”, “porta fechada a ferro”, “moldura de ferro” e equivalentes. Na última seção de *Amaro mar*, em poemas em que examino a minha condição de mulher, falo em “mordaças”, “nós-cegos”, “nós-laços”, “campo-de-concentração” e até mesmo em “meu muro de Berlim”.

A religião de minha infância, mais do que consolo, um peso sobre os meus ombros, aparece transfigurada no poema “As duas faces da medalha”. Aí eu digo que “jamais consegui cunhar numa só\ essas duas faces da moeda\ e fazê-las circular em paz na minha vida”. Eu me refiro ao Deus terror e ao Deus amor. Numa saudade do sagrado, que eu experimentei algumas vezes diante do sacrário, escrevi o poema “Busca”, cujo fecho é uma dramática indagação: “Quem foi, Senhor, o Nero de meu templo?” Sim, porque houve um que perseguiu e matou os cristãos no seu tempo. Outro, até pior, que matou a cristandade dentro do templo. Essa saudade de uma experiência remota com o divino reaparece no poema “Encontro”, onde encontro e não encontro o sagrado, cujo limiar às vezes toquei.

## 5. Qual a “biblioteca”, a leitura de “seus verdes anos”?



Sei que, durante o meu tempo na fazenda, meu imaginário foi fortemente alimentado pelas histórias contadas por nosso vaqueiro António Roge. Não sei onde ele aprendeu tantas, de príncipes e princesas que se encantavam e se desencantavam, de heróis vencendo provas e o mal. Eu e minhas irmãs ficávamos fascinadas por essas aventuras ou “estórias da carochinha / desfiadas na calçada lá fora \ ou à luz do lampião”, como eu disse em “Meu poema”, de *Voo cego*. Mal podíamos esperar pela noite seguinte, que teria o tamanho da paciência do vaqueiro.

No internato, tínhamos a biblioteca do Colégio, naturalmente só com volumes que passavam pela rigorosa censura das irmãs. Eu me lembro apenas de que o espaço por onde as personagens circulavam era todo europeu, com a neve derretendo-se na primavera, com castelos que se comunicavam por passagens secretas e subterrâneas. Eu achava tudo fascinante e até me lembro de que o meu primeiro arremedo de conto tinha uma personagem feminina que morria e era sepultada na neve, uma forma de preservar o corpo da decomposição. No começo da primavera, o amado chegava e podia vê-la, antes do sepultamento definitivo. Tudo muito dramático! Antes, ali pelos meus dez ou doze anos, li estórias de Lobato, Alice no país das maravilhas, Peter Pan e estórias dos irmãos Grimm e de Hans C. Andersen. “O Patinho feio”, a mais inesquecível delas.

6. Repassando na memória esse período de formação, encontra a figura de um “mestre” de vida que a marcou?

No meu tempo de internato, a figura responsável por salvar em mim a vocação que brotava foi a diretora de meu colégio, Madre Trindade Flores, minha professora de Português. Um dia ela me flagrou escrevendo versos de amor, para um amor que eu ainda não tinha, mas que esperava um dia ter. Quando eu me encolhi toda na carteira, esperando o castigo que viria, ela me devolveu o manuscrito com um de seus raros sorrisos que eu reconheci muito bem – era de aprovação.

7. Como, quando e por que começou a escrever? Como nasceu a vocação de escritora?

Eu me lembro muito bem do prazer que experimentava ao fazer composições em classe. Ali pelos doze anos comecei a fazer arremedo de poemas, pequenas quadras, e aos quinze já publicava sonetos metrificados (longe ia a Semana de Arte Moderna, mas eu dela nada sabia) e ainda outras formas de poema no jornalzinho *Sudoeste*, daquela que chamo de minha terra, Jataí. Entre dezessete e dezoito anos, comecei a colaborar com alguns contos, gênero que abandonei depois. Acho que eu tinha um apelo interno, por isso comecei a escrever. E ele foi mais forte do que os desestímulos, inclusive os de um professor que, quando viu os meus primeiros poemas em jornal, me olhava em classe com uma reprovação enorme nos olhos e dizia, em voz alta, olhando fixo para mim, que não acreditava em poeta de vinte anos. E eu nem os tinha ainda. E também houve uma pessoa da família, nessa época, que me dizia que se eu continuasse a escrever, logo logo, todos da cidade não mais gostariam de mim. Nunca lhe perguntei o porquê e continuei a escrever.

Lembro-me de uma contemporânea de internato, de turmas mais avançadas, que escrevia muito bem. Nunca me esqueci de seu nome: Jacira Cortes Rocha. Ela escrevia contos num esquema romântico puro e só as internas mais velhas podiam lê-los escondidas das irmãs. Eu não consigo me explicar porque era a única das menores que lia tais contos. E ficava fascinada com a magia da linguagem da Jacira e queria poder escrever daquela forma. Um dia lhe perguntei o que deveria fazer para escrever bem e jamais me esqueci de sua resposta: “Se você for escrever sobre uma árvore, imagine que você esteja diante desta árvore”. Foi uma lição de realismo que não me serviu muito. Um dia, muito mais tarde, fui surpreendida (sem me surpreender) pela notícia em um jornal de Goiânia que dava o resultado de um concurso de contos: lá estava o nome da Jacira figurando em primeiro lugar. Depois nunca mais ouvi falar dela. Foi um desses talentos femininos que, como tantos outros, se perderam no anonimato por falta de oportunidade.

#### 8. Como conseguiu publicar o seu primeiro livro?

Depois de casada, de ter tido as minhas três filhas e a “permissão” de meu marido (pela qual tive que lutar, embora depois tivesse ele me dado seu total apoio), para fazer Curso de Letras Modernas: Inglês-Português na Universidade

Federal de Goiás, alguns fatos vieram consolidar minha carreira de escritora. Já residíamos em Goiânia e eu começava a publicar poemas em Suplementos Literários. Então, em meados da década de 70, o Diretor da empresa em que meu marido trabalhava, e que era de minha região e parecia acreditar no meu talento, praticamente me obrigou a organizar um livro de poemas e a entrar com ele no Conselho Estadual de Cultura, para apreciação e possível publicação da obra. O relator do processo foi o Conselheiro e escritor Miguel Jorge, que aprovou o livro com algumas restrições. Uma delas era a de que eu deveria dividir a obra em blocos semânticos. Satisfeitas as sugestões, fui informada de que o Conselho não teria verbas para publicar essa nem outras obras já aprovadas. Aí, já em 1978, entrou em cena outra pessoa importantíssima em minha carreira literária, isto quando eu já cursava o mestrado em Letras: minha professora de Estilística na graduação e no mestrado, Moema de Castro e Silva Olival. Ela, que à vista de meus poemas, já me havia recomendado ao Suplemento Literário de *O Popular*, dirigido pelo escritor Miguel Jorge, fez agora muito mais. Fez uma correspondência encaminhando aqueles originais à Comissão Editorial da Editora da UFG. Com os seus conhecimentos de Estilística e de Literatura, ela fez, diante da comissão, a defesa de uma obra que julgava “de grande sensibilidade, inspiração e artesanato e de reconhecido valor”. A comissão editorial aprovou essa obra que, porém, somente foi publicada em 1980. Foi o meu primeiro livro de poemas.

9. Seu primeiro livro publicado considera-o um sucesso, um insucesso, um marco determinante na sua vida?

Olhe, prefiro dizer que parece que a professora Moema não se enganou, pois, no ano seguinte ao da publicação, sob o título de *Voo cego*, minha primeira experiência literária recebeu o endosso de uma comissão formada pela UBE-GO, para avaliar o melhor livro de poemas do ano, conquistando o “Prêmio Cora Coralina”. Eu não esperava mais do que isto. Este livro foi um marco determinante na minha vida, porque de fato foi o início de minha carreira literária. Antes, eu só havia publicado na área didática.

10. Houve em sua vida uma encruzilhada, um acontecimento que a marcou determinativamente?

Por mais que tenha sido uma experiência dolorosa, a minha ida para o internato foi aquilo que, de fato, mudou o rumo de minha vida. Nós morávamos na fazenda e meu pai certamente pressentiu que o único modo de garantir um futuro melhor para suas filhas era encerrá-las dentro dos muros de um internato. O Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho, de Jataí, oferecia bom padrão de ensino, incluindo no programa (o que era normal à época) quatro anos de Latim, Francês e Inglês até a quarta série do ginásial, que corresponde à oitava série de hoje. Além disso, eu consegui a permissão de meu pai para receber aulas particulares de pintura e de piano, que eram ministradas pelas próprias irmãs. Meu pai não queria, certamente, ver suas filhas casadas com os fazendeiros da época, “fazendo queijo”, como ele dizia. Tivemos que pagar um preço. Foi terrível trocar a liberdade do quintal da fazenda, do campo que circundava nosso mundo mágico, dos banhos no poço, pelos muros do internato em Jataí. De lá não podíamos sair nem quando papai ia resolver negócios na cidade. Ele apenas podia nos visitar. A gente sonhava em passar uma noite na casa de nossa tia, que morava lá, assistir a um filme, mas éramos impedidas pelas irmãs. Só saíamos do internato para a fazenda nas férias de julho e de dezembro. Quando as estradas estavam muito ruins à época das chuvas, às vezes tínhamos de passar uns dias em Jataí, com nossa tia, que era minha madrinha, e isto era uma maravilha. Mas quase sempre, quando isto acontecia, nosso pai fazia um especial de avião (teco-teco) e cortava o nosso barato. Meu pai lutou para que fizéssemos até o curso ginásial e aprendêssemos datilografia. Para mulher era o bastante, no seu ponto de vista masculino. Minha mãe, menos culta e muito mais intuitiva, achava (e comprou essa briga) que tínhamos de fazer também o Curso Normal. E, com isto, eu pude muito mais tarde lutar, por minha vez, por um curso superior e pela pós-graduação, tudo na área de Letras. Nada disso teria acontecido, se não fosse a decisão de meu pai de me mandar para o internato. Se não fosse a sua determinação, quando um dia, sofrendo por demais os rigores do internato, ganhei a adesão de minha mãe durante as férias e o implorei para me permitir que eu desistisse dos estudos. Ele, aparentemente não se comoveu, foi incisivo e lacônico e falou apenas isto: “os troncos são amargos, mas os frutos são doces”. Não

repliquei e nunca me esqueci de suas palavras e nem de seu sentido. E nunca me esqueço de que a minha vida teria sido outra, se ele fraquejasse naquele momento.

11. Hoje é uma escritora. Qual a outra profissão? Como vivem as duas carreiras?

Sempre tive de arrebatar a poesia antes que ela se esvaísse no meio de minhas atividades de professora: de primeiro, de segundo, de terceiro e finalmente de quarto grau. E de minhas tantas obrigações de mãe, de dona de casa, de esposa e de filha mais velha. Nunca tive um espaço privativo para escrever. Como se pode ver, uma atividade (prefiro dizer assim, porque, no Brasil, poucos podem se considerar escritores por profissão) ou, melhor seria dizer, tantas atividades juntas não sufocavam a poesia, porque ela era o próprio oxigênio que vivificava todas as demais.

12. O processo criativo de seus livros passa por muitas fases de elaboração? Pode dizer como escreveu um de seus livros ou poemas? Como surge, como se origina um livro ou um texto?

Há poemas que nascem prontos, como se existissem independentemente de nossa vontade ou como se ela interferisse muito pouco. Por isso sangram de repente. É preciso registrar rápido para não se esvaír. E, depois do registro, parece resistir a toda e qualquer tentativa de alteração.

Outros poemas, no entanto, parecem nos incomodar a cada vez que o relemos. Queremos muito mais, queremos ser alquimistas e, por um processo de depuração contínua, transformar cada palavra em ouro e falhamos e falhamos. Mas a busca continua. E por isso um texto parece nunca ser definitivo. Acho que o poeta está sempre lambendo a cria ou tentando purificá-la das marcas da criação.

13. Qual a sua relação com a escrita, com a palavra, com o estilo?

Com a escrita, percebo uma relação de prazer e de dor ao mesmo tempo. O prazer de criar, que me liberta, e a dor humana de me descobrir, pela revelação da escrita, tão cheia de limites e incompreensão de tudo quanto me cerca.

Com a palavra tenho uma relação de amor e ao mesmo tempo de cautela. Ela é o instrumento de que me sirvo e a que sirvo. O meu fascínio pelas palavras não me torna cega. Não costumo e nem devo aceitar a primeira que se oferece.

Quanto ao estilo, todo poeta deve, no mínimo, ter o seu, embora de modo retórico até se possa falar em estilo sem estilo. Agora, de uma coisa estou certa. Embora tão pessoal quanto a roupa íntima que se usa, não sabemos explicá-lo. O modo de construir imagens, por exemplo, pode ter ligação com o nosso passado, o nosso meio etc. Imagens marinhas devem ocorrer com mais frequência e propriedade em um poeta que vive no litoral, em convívio com o mar, e que naturalmente dominará toda uma experiência e um léxico específico. O fluxo verbal, o léxico e as imagens de um autor regionalista seriam impossíveis ou falsos para quem não viveu o sertão. O estilo está ligado à história do indivíduo, mas não é só isto.

Sei que uso, além de imagens de repressão, muitas imagens cortantes. Elas têm a ver com o meu passado, mas seria radical dizer que se devem só a ele. Devem ter a ver com os meus sentimentos, com a leitura que faço do mundo e muito mais ainda que não sei explicar. A verdade é que as imagens cortantes recorrem em meu texto, como um verdadeiro traço estilístico. Estes três fragmentos de *Vôo cego*, por exemplo, poderiam ilustrar bem tais imagens:

Do poema “Re-volta”:

*Veio, mão-doída,  
dilacerando tudo,  
retalhando tudo  
no fio-gilete  
de navalha afiada.*

Do poema “Retorno”:

*Só encontro cicatrizes da infância  
sangrando pelos quintais  
em cacos-de-vidro invisíveis*

*nos espinhos das laranjeiras,  
nas farpas dos arames compridos  
que rasgam antigas invernadas.*

Do poema “Potencialmente presente”

*Uma lança estrídula  
corta de repente  
coração e ouvido:  
esse afiado punhal  
de quero-quero errante.*

#### 14. Por que escreve?

Nunca me havia perguntado isto. Uma poetisa argentina me escreveu certa vez que em meus versos “há dureza e doçura”. Acho que os ingredientes que me levam a escrever são estes mesmos: a dureza e a doçura. E agora, percebo isto, eles estão intimamente ligados com aquilo que admiti ser a minha relação com a escrita. No próprio título de meu livro de poemas *Amaro mar*, está presente esta oposição, que me reconcilia com a vida: o amargo e o doce do amor ali inscritos no anagrama. O amargo ou a dureza do travo existencial e a doçura de um sentimento que nos humaniza e nos faz melhores e maiores do que somos. Mas, entenda, amar e amor ganham aqui uma dimensão muito maior e não se esgotam numa relação que termina na cama.

15. Em seu específico trabalho criador prevalece a interrupção ou a continuidade? Há crises? Com que as identificaria?

Toda mulher escritora, via de regra, está sujeita a constantes interrupções no seu trabalho literário. Sim, porque ele é uma fresta pela qual pode escapar, mas só depois de satisfeitas todas as suas tarefas, obrigações e deveres próprios de sua condição de mulher. Uma mulher, com raríssimas exceções, não tem privacidade para escrever e ninguém na casa respeita um momento só seu de isolamento. Ela é solicitada, a todo momento, para resolver todas as questões de âmbito doméstico, desde as mais corriqueiras até as mais complexas: a campainha da porta ou o telefone que toca; faltou açúcar; o gás acabou; está no horário de pegar as crianças

na escola; a passeadeira não veio; a menina está com febre; é dia de reunião de pais na escola (mas só as mães invariavelmente comparecem). E basta esta amostra, porque teríamos de ficar numa enumeração infindável.

16. Há momentos felizes ou ideais para escrever?

Há momentos ideais para a erupção de um vulcão? Creio que tudo lá no âmago da terra concorre para o momento em que o magma se lance no meio das fendas subterrâneas. Mas isto é um segredo que o próprio vulcão desconhece. O mesmo deve acontecer com o poeta.

17. Quando escreve, é a vontade que puxa a escrita ou é a neurose, o prazer da inteligência ou a fantasia?

Creio que são todas essas coisas juntas e mais algumas que desconhecemos.

18. Houve em sua vida de escritora um acontecimento extremamente gratificante ou de grande frustração?

Por incrível que pareça, foi exatamente o momento mais gratificante de minha vida de escritora que me trouxe também uma grande frustração. O meu livro de poemas *Amaro mar* acabava de ganhar um prêmio nacional, que eu sempre considerei uma conquista para a poesia goiana: o Prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro. Com outro título, este mesmo livro recebeu, na mesma época, o “Prêmio Especial para Autor Goiano” na I Bienal de Poesia Itanhangá, tendo na comissão julgadora professores de universidades de São Paulo, Capital, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais (Belo Horizonte). Um livro duplamente avalizado por um crivo crítico tão competente me dava enorme alegria, sobretudo aquela de trazer para Goiás um prêmio do INL, que projetava, de certa forma, a literatura feita em Goiás. Mas, um fato curiosíssimo aconteceu: com outro título ainda, os mesmos originais estavam inscritos, na mesma época, em um terceiro concurso que acontece anualmente em Goiânia. E este concurso não premiou nenhum livro de poemas sob alegação divulgada na imprensa de que nenhum deles apresentava o mínimo de qualidade que permitisse premiação.



19. Onde encontra estímulos e pretextos para escrever? Poderia exemplificar concretamente com os seus escritos?

Os estímulos vêm do mundo que nos cerca. A simples queima de fogos de artifício, por exemplo, pode ocasionar uma reflexão sobre a vida e fazer brotar um poema de cunho existencial. O poema “Fogo de artifício”, de *Amaro mar*, poderia exemplificar o que estou dizendo. Partindo de um estímulo externo, do quotidiano, reflito sobre a dor humana de estar no mundo sem poder ficar. Todos os esforços são vãos. Por isso escrevo:

*Neste mar lancei âncoras,  
teci meus fi(lh)os, providenciei correntes,  
sobretudo arquitetei meu caracol,  
mas não estou presa a nada.  
E isto dói mais que todas  
as dores juntas, multiplicadas:  
ser só um fogo de artifício  
explodindo no ar tão somente  
a fração de seu momento mágico.*

Outro exemplo, de poema inspirado pelo quotidiano, é aquele que denominei “Alegoria”. Uma tarefa doméstica que, com frequência, nos aborrece é a fervura do leite. Qualquer descuido, aquela fração de segundo em que a fervura eclode nos pega desprevenidos e gastamos um tempo enorme para limpar a espuma que se espalha. O mesmo acontece, muitas vezes, com nossas emoções. Um pequeno descuido e deita-se muita coisa a perder e muito tempo para reparar o que se fez. O poema resume-se numa quadra em que não se descarta o sentido erótico:

*O átimo da eclosão  
da fervura do leite  
não vale o tempo gasto  
na limpeza do fogão.*

Os estímulos vêm do mundo visível, que compreendemos, e até do invisível, que nos angustia, porque está fora de alcance.

20. Escreve regularmente ou é possuída por *raptus* improvisos?

Uma mulher dificilmente escreve regularmente. Mas há momentos em que não consegue dominar o impulso que sente para escrever.

21. Qual o papel que o imprevisto desempenha em seu trabalho criador?

O imprevisto pode estar na gênese do poema. Por exemplo, eu me lembro de um imprevisto de cunho emocional. Certa vez, eu estava estudando na mesa de minha sala. E eu moro, cercada de asfalto, praticamente no centro de Goiânia. De repente, ouço o grito de dois quero-queros que passam em vôo rasante sobre a minha casa. Essas aves, de pequeno porte, estão indelevelmente ligadas à minha infância. Eu e minhas irmãs nos divertíamos ao sermos perseguidas por elas, quando nos aproximávamos de seus ninhos. Não sabíamos onde eles estavam, no extenso gramado da fazenda, já no limite com o campo. Mas sabíamos que estávamos próximas, porque passavam em vôo cada vez mais rasante sobre nós. Além disto, eu sempre gostei de seus gritos alegres naquelas manhãs e tardes de minha infância no campo.

Como dizia, moro em um local em que jamais esperava ouvir o grito de um quero-quero. Eles, eu soube depois, se instalaram em uma área próxima, num grande terreno baldio. Ao ouvir aquele grito onomatopaico, não vi mais nada além do poema que jorrava (e que está em *Voo cego*) e cujo título só poderia mesmo ser “Quero-quero”, expressão que eu exploro de modo polivalente:

Agarro esse grito - quero-quero -  
a infância, pastos verdes  
e asas para voar.

Onde nesse mar de concreto  
ainda se oculta um ninho  
e esse canto de soninar?

Ah, esse sempre grito  
convoca todo o meu avesso  
a se deflagrar.

Alada lança voladora,  
quero-quero verde,  
o verde todo de menina.

E uma bica d'água  
escorrendo canto,

escorrendo espuma  
nesta sede nordestina.

22. Existe, analogamente ao “prazer do texto”, um prazer de escrever? Poderia descrevê-lo?

O prazer de escrever, para mim, não se compara a nenhuma outra espécie de prazer. Criar um poema, por exemplo, e sentir que ele é uma peça literária que se fechou de modo completo, causa um sentimento de plenitude e um prazer estético que é absolutamente impossível de ser descrito. Talvez a gente possa dizer que é aquele um raro instante em que não nos falta nada. Não estamos divididos.

23. Qual é o livro dos outros que gostaria de ter escrito e por quê?

Cecília Meireles e Drummond, por exemplo, escreveram poemas diante dos quais eu fico muda tal o meu espanto diante de tal beleza e de tal grandeza. Mas não queria tê-los escrito. Basta que eu tenha vivido para lê-los. E que eu tenha uma pequena voz para estar figurando no mesmo coro de que eles fazem parte.

24. Como se sente dentro da literatura?

Como sendo uma voz que já se faz ouvir afinada com o tempo.

25. Existe uma literatura goiana?

Não posso fugir à metáfora para responder a esta questão. Nem posso ser breve numa questão polêmica. Imagino a literatura goiana como um grande rio, fluindo permanentemente. Este rio, com os seus afluentes, maiores ou menores (rios, córregos, fios d’água, como metáfora dos escritores), corre para o mar da literatura brasileira que se dissolve, por sua vez, no imenso oceano da literatura universal. Há um momento, no entanto, em que, para não desaparecermos dentro daquilo que é muito mais amplo, devemos ser essencialmente águas do Araguaia, para lembrar aqui o rio-símbolo de Goiás. Cora Coralina já dizia, por esta e outras razões, “Sou Paranaíba pra cá e isto me basta”, tendo, à época, absoluta

consciência de que saltar o Paranaíba significava, entre outras coisas, a dissolução no anonimato, a perda da identidade regional. Os dois rios são, num primeiro momento, essencialmente nossos; entretanto, dissolvendo-se em outros caudais, ninguém saberá depois de suas águas goianas. No sentido restrito, podemos pensar na existência da literatura goiana, do mesmo modo que admitimos que a nossa naturalidade é *goiana*. Em sentido amplo, tudo é literatura brasileira, da mesma forma que a nossa nacionalidade é *brasileira*. Portanto é tão legítimo falar em literatura goiana como em “literatura brasileira feita em Goiás”. Feita em Goiás, neste caso, significa o mesmo que *goiana*. Depende da amplitude que se queira dar ao conceito: penso no Estado em que é produzida a literatura ou no País? De qualquer forma, o primeiro termo não exclui o segundo, apenas o restringe. Agora, se pensarmos em termos absolutamente estéticos, a história será outra. Há peixes que nascem fadados a águas profundas e com a nostalgia do mar. É para lá que eles fatalmente vão.

Não sei por que esta questão tem criado polêmica entre nós. Machado de Assis escreveu *Contos fluminenses*, Alcântara Machado criou *Novelas paulistanas* e Simões Lopes Neto, seus *Contos gauchescos*. E nem por isso deixaram de fazer literatura brasileira, e da melhor.

26. O cotidiano (família, filhos, outra profissão...) como influencia seu trabalho de escritora? Quanto interfere? É causa de tranquilidade e de segurança ou é causa de neurose?

Isto já foi respondido de certa forma. Só acrescentaria o seguinte: se a família, os filhos, outra profissão, tudo isto impede uma produção regular e pode até causar neuroses, por outro lado são também a razão de nosso estar aqui e de nossa segurança. Não conseguimos nos imaginar sem a nossa família, nossos filhos, por mais complicados que possam ser. São os nossos pontos de referência. Nossa poesia, mesmo neurotizada.

27. A profissão de escrever ajudou ou ajuda na descoberta de si própria como mulher?

Escrever é sem dúvida, um ato de desvelamento. É interessante, porque uma das características da poesia é o velamento das palavras que, assim nubladas, não entregam a mensagem de graça a ninguém. Mas esse velamento tem um poder de revelação muito mais intenso ainda. Talvez porque exija uma parada para a reflexão. E é essa linguagem assim velada que nos faz suportar a revelação de nós mesmos. Sei que me conheci muito melhor, como mulher, através de meus próprios poemas. E foi um exercício duríssimo. Tenho um poema metalingüístico que começa assim: “Eu me desnudo e me visto / neste duro ofício de entrega”. Não há como escrever sem se revelar, sem se entregar. Foi escrevendo que descobri que sou uma mulher que tomou conhecimento da liberdade (e não libertinagem) a que tem direito e não sabe ainda lidar com ela. Ou se resguarda para que este estágio de transição seja suave e se consolide sem traumas, para que o amanhã seja muito melhor para suas filhas ou netas. Começo um poema, significativamente denominado “Inocuidade”, da seguinte forma:

*Tenho nas mãos as mordanças  
que compraram o meu silêncio.*

*Recem-saída de meu subterrâneo,  
não vejo mais: a luz me cega.*

Termino o poema, de nove dísticos passando a mim mesma um atestado de incompetência no campo da liberdade:

*Se nem sei caminhar sobreterrâneo  
e tenho medo da aprendizagem,  
por que as mãos libertas e o outro plano  
onde a luz apenas me fere e cega?*

28. Existe no Brasil uma escrita, enquanto texto, feminina?

Acho que um homem jamais experimentaria o sentimento que me motivou a escrever um poema como aquele que acabei de citar. Existe uma forma de ver e sentir, que é feminina. Vou tentar exemplificar. Um dia escrevi um poema denominado “Janela”. Meu marido, que é meu leitor, e bom leitor porque tem excelente formação humanística, gostou do poema, mas me fez a ressalva de que

eu me contentava em olhar o mundo por uma fresta, pela janela, por isso o horizonte ficava tão restrito. Ele, se fosse o autor do poema, exploraria o horizonte, pois a coisa mais bela é caminhar em direção ao horizonte e imaginar ou descobrir o que vem depois. Eu, bastante velha para aprender a lição que ele me passava, apenas lhe disse que aquele não seria mais o meu poema. Seria o dele, de um homem, que aprendeu a amar o horizonte, porque ele nunca lhe foi negado. Acho mesmo a janela um belo símbolo e foi, possivelmente, a primeira fresta através da qual a mulher sonhou o horizonte, que não alcançava. De qualquer modo, a janela pode ser um belo símbolo para uma mulher, mas não necessariamente para um homem. São duas visões de mundo bem distintas, parece-me.

29. Entre as palavras seguintes, escolha três e diga alguma coisa sobre elas:

amor - cidade - poder - povo - solidão - solidariedade - prazer - violência - amizade - noite - silêncio.

Amor: onde tudo começa e tudo termina.

Solidão: algo que o ser humano carrega por natureza.

Solidariedade: um dos sentimentos que mais combinam com a humanidade do homem.

30. Escreveria com salário fixo? Aceitaria a idéia?

Não posso pensar na arte como algo que se contrata para ser feito. Um poema encomendado não sairia, como uma roupa que se encomenda na modista. Basta que alguém nos peça que escreva sobre um acontecimento para que o trabalho seja dificultado. Ele pode até sair, mas faltará autenticidade, eu creio.

31. Quando escreve pensa nos críticos, nos leitores, no editor?

Desta tríade, o único que merece ser lembrado é o leitor. O discurso poético não pode ser transparente, mas também não pode fechar-se em símbolos subjetivos a ponto de tornar-se ilegível, ou seja, tão hermético que só seja entendido pelo próprio poeta. O poema é um cofre que encerra a poesia. Mas ela ficará para sempre encerrada lá dentro, se o leitor não descobrir as combinações que permitam abrir esse cofre e se apoderar dela. Não se trata de fazer concessão ao leitor. Ninguém escreve para si mesmo. Escreve para ser lido e entendido.

32. Acredita que a publicidade seja importante para o lançamento e o sucesso comercial dum livro ou pensa que um bom livro não precise disto?

A propaganda tem o poder de nos induzir a comprar até péssimos produtos. Mas se eles são péssimos, a fábrica terá de fechar, porque haverá a contrapropaganda dos usuários daquele produto, passada de boca em boca, com base na experiência de cada um, que se revela poderosíssima. O mesmo poderá acontecer com um livro.

33. Participa do lançamento de seus livros (noite de autógrafos, entrevistas, palestras...); acha importante autopromover-se?

Esta é, para mim, a pior parte do ritual. Fico pouco à vontade em noite de autógrafos ou quando preciso dar entrevistas. Mas isto corre por conta de minha timidez, porque, na verdade, gosto de ir a lançamentos de livros de amigos, de prestigiá-los. A autopromoção pode até ser necessária, mas não combina com o meu jeito de ser.

34. Quando escreve, percebe autocensuras, temores em se revelar, laços, impedimentos?

Quando escrevo, não penso em nada disto. Quando volto sobre o texto, melhorando uma imagem, procurando uma palavra mais exata para exprimir o que desejo, às vezes fico pensando na repercussão de um ou outro sentido e temo ferir alguém mais próximo, embora jamais me tivesse sido feita qualquer cobrança. Especialmente quando assumo a voz da mulher, assumo às vezes um timbre e uma

força que não são meus, como pessoa, e que não combinam com a minha biografia. Este é o caso, por exemplo, do poema “Decisão”, de *Amaro mar*. Neste caso a biografia não ajuda, porque assumindo a defesa das mulheres, falo também em nome de todas e posso fingir uma força que não tenho, mas desejo que todas possam alcançar, com serenidade. Por isso a literatura é tão poderosa: por meio dela se pode tudo. Aquela coisa do “fingimento”, de que, entre outros poetas, já falou muito bem Fernando Pessoa.

Acho que, no tocante à biografia, é preciso alcançar um meio termo: nem tanto ao mar nem tanto à terra. Nem exorcizar, como fizeram os formalistas, nem levar ao extremo, como fizeram críticos sob a influência psicanalítica. Talvez o maior equilíbrio tenha sido mesmo aquele alcançado por Charles Mauron e o seu método psicocrítico, que já leva, em última instância, em consideração os dados biográficos, sem cair no biografismo. No meu caso, a biografia mais ajuda do que atrapalha na compreensão dos poemas.

### 35. O sucesso de uma obra depende de quê? de quem?

Num primeiro momento, pode depender até da publicidade que se faça em torno dela. Mas, depois, chega a hora do tempo e da verdade, e a obra só dependerá de si mesma, ou seja, de sua qualidade.

36. Faça de conta que nada disse até agora. Poderia traçar o seu perfil humano e profissional?

De todas, esta é a pergunta mais difícil. Mas vou fazer uma tentativa de me alcançar. Acho que sou uma pessoa rigorosíssima comigo mesma e com os outros. Mas acho que também sou generosa. Sou incapaz de uma traição e não perdôo os traidores. Aos meus e aos meus amigos, e a muitos que nem conheço, sou capaz de gestos de verdadeira grandeza humana. Não porque eu seja boa, mas porque me sinto bem agindo assim. No meu trabalho ou em tudo quanto faço, tenho mania de exatidão, pontualidade, perfeccionismo. Não me dou o direito de adoecer, de faltar ao trabalho ou a um compromisso, ou mesmo de errar. Fui programada para ser fiel em tudo. É terrível ser assim, quase uma espécie de verdugo de si mesma, mas só agora tomei consciência disto e, azar meu, estou



velha para mudar. Além disto, para tudo ser diferente, era preciso ter riscado o internato de minha biografia. E eu não teria escrito os meus versos, não do modo como eu os escrevi.

Darcy França Denófrio

Goiânia, 21 de julho de 1992.

### 7.3

#### Anexo C – Entrevista com Inês Lourenço

1. Neste século predominantemente de imagens e sons, a prosa parece ser para muitos o único sinónimo de Literatura. Como você vê o mercado editorial hoje em dia para a poesia? Existe diferença na recepção de poetas e poetisas?

- É obvio que “poesia” e “mercado” são dois vocábulos que não têm boas relações de proximidade. Ainda há poucos dias, li num artigo de um crítico de literatura português que procurou, sem sucesso, edições de Luís de Camões em várias livrarias de Lisboa. Acabou por detectar uma edição escolar com capa plastificada, no dizer do articulista “uma coisa mais própria para mochilas do que para uma biblioteca”.

Claro que o facto de vivermos numa época de imagens e sons imediatistas facilita hábitos de não-leitura e desconhecimento da arte literária. Mas não nos podemos esquecer que a poesia está pejada de imagens e sons veiculados pela palavra escrita. Para não sermos excessivamente pessimistas, podemos assinalar que *online* existem numerosos blogues e outras páginas pessoais de poesia ou tentativas poéticas.

Nunca tive ilusões sobre a recepção alargada dos livros de poesia. Esta necessita, regra geral, de um tempo interior e de uma reflexão emocional que a maioria das pessoas não tem disponibilidade mental para exercer. O contar uma história, com os ademanos formais da época em que se vive é ainda o que se espera que os escritores façam. Isso de poetas é um ofício de gente fora da realidade, que distorce as palavras e não faz *best sellers*.

Como em todas as actividades humanas, apesar da chamada emancipação feminina, as obras feitas por mulheres são sempre objecto de algum preconceito. No caso da poesia, creio que se passou de um preconceito moralista, em séculos anteriores (a pura, a angelical, a inocente) para um outro preconceito: a poesia dita feminina teria que ter a marca da feminilidade, ou seja, qualquer coisa de obrigatoriamente erótico ou uterino. Claro que na Literatura Portuguesa temos exemplos da ultrapassagem desses modismos, como por exemplo: Sophia de Mello Breyner Andresen.

## 2. Como foi sua aproximação com a poesia?

No meu caso, o “chamamento”, veio desde criança, dos “rimances” tradicionais como a “Nau Catrineta” ou “A Bela Infanta”. O ritmo, a melodia das palavras, sempre exerceram, desde que me conheço, grande fascínio, em mim.

## 3. Como vê a participação feminina na Literatura em Portugal?

Ouvi, um dia, a grande ficcionista Agustina Bessa-Luís afirmar que a poesia seria coisa de homens e a prosa mais de mulheres. Fundamentava esta asserção no facto de a prosa ser uma espécie de trabalho que se podia pousar e ir acrescentando pouco a pouco, mais de acordo com a actividade das mulheres, enquanto a poesia era um trabalho de síntese, de focalização total e de resolução diferente. Talvez se tivesse esquecido da prosa-poética. Desnecessário se torna dizer que não estou de acordo com esta ideia e que as numerosas autoras de boa poesia que actualmente escrevem em Portugal o justificam.

4. Em sua opinião, seu poema “Réquiem para Ruth HAndler” mantém-se atualizado? Como vê a imagem da mulher no cenário do século XXI?

O adjectivo actualizado, não sei se será muito definidor do eco temporal de um poema, que transcende épocas e costumes. Creio que o poema que refere se adequa à futilidade e vacuidade imagética que a econografia da boneca Barbie transporta consigo. Quanto à imagem da mulher no século XXI, depende da geografia e da cultura em que esta se insere. Se pensarmos no mundo islâmico, que vai desde África à Ásia, é simplesmente deplorável e carente de Direitos Humanos; pense-se no caso das mutilações genitais, casamentos arranjados pela família, castigos corporais, proibição de conduzir veículos, etc. No que se refere à cultura ocidental, não creio que a viragem de século tenha modificado muita coisa. Se bem que na política e noutras áreas tradicionalmente masculinas estejam a aparecer mulheres, a percentagem ainda é pequena. As igrejas continuam a relegar as mulheres para planos secundários, não lhe permitindo o acesso a qualquer tipo de hierarquia, nem sequer ao sacerdócio.

5. A poesia em sua recriação metafórica é catártica para o ser humano? Como observa a relação da poesia com a “realidade” que esta participa?

Poderá eventualmente exercer essas funções, mas não é esse o seu objectivo. Costumo dizer que não se escreve boa poesia para desabafar; para isso procura-se um amigo ou um técnico de saúde. O intento do poeta é criar uma mundividência própria, ultrapassar o senso comum e fazer isso com palavras e ritmo. A poesia embora reflecta o mundo e as suas circunstâncias é sempre um sismógrafo e uma ponte levadiça que interroga e sobressalta o ser, o passado e o futuro, o aqui e o agora. Pelo menos, como eu a entendo. Tenho saudades do futuro disse o nosso Fernando Pessoa.

6. Qual relação que vê entre religião, ligação com o divino, e a poesia?

Sem dúvida, as orações e as liturgias estão cheias de texto poético. E aqui em Portugal, há casos actuais de poetas místicos, editados por conceituadas editoras de poesia.

7. Como escreve poesia? Utiliza metrificação ou prefere os versos livres? Por que escolhe o verso à prosa?

A prosódia, o ritmo, a melodia da frase, não é exclusiva da poesia. Pessoalmente não utilizo a prosa-poética porque não sei passar sem o *enjambement* que suspende ou faz brilhar uma palavra, na viragem de um verso para o seguinte. Mas também pratico muito a elipse, a ironia porque não prezo a grandiloquência formal.

8. O cotidiano sem brilho e as figuras pequenas da metrópole estão muito presentes em seus poemas. A poesia ainda é a melhor maneira de conferir beleza e dignidade a esse cotidiano?

Eu não procuro a beleza das coisas, - até porque esse conceito está, desde as primeiras décadas do séc. XX, com o Modernismo, fortemente erodido - mas sim as suas fissuras, os seus múltiplos sentidos ou sem-sentidos. Acho que não há, à

priori, assuntos ou temas “poéticos” ou “nobres”. Uma folha de jornal velha voando na calçada pode ser tão poética como a mais brilhante das estrelas. Depende do olhar do poeta.

9. Qual poeta ou poetisa lhe servem de inspiração?

Como já afirmei na pergunta número 2 sobre a minha aproximação à poesia na infância, creio que não há inspiração, mas sim influências. Estas constituem um abrangente contínuo, que vai da lírica medieval à contemporaneidade.

10. Você trabalha em seus poemas o humor e a ironia com maestria e delicadeza. Fale-nos a respeito.

A ironia, para além de ser uma “figura de estilo”, é realmente uma inclinação minha, não tanto no intuito de ridicularizar, mas antes de fugir à disforia e à mágoa, indo atrás do jogo lúdico verbal, em face de um certo ridículo e esvaziamento deste mundo pós-moderno em que nos coube viver.

Entrevista de Inês Lourenço, Porto, 08 de Março de 2012.