



Revista Letras

Nº 106 - Jul./Dez. 2022

<http://revistas.ufpr.br/letras>

Editora: Maria Cristina Figueiredo Silva

Projeto Gráfico: Yuri Kulisky

Organizadores do número temático

Palavras em Fúria: imagens de resistência e rebeldia femininas na literatura dos séculos XX e XXI

Meritxell Hernando Marsal (UFSC), Denise Regina de Sales (UFRGS), Gabriela Soares da Silva (pós-doutoranda – USP) e Tiago Guilherme Pinheiro (UFSC)

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshié Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Dartmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Bruno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-RIO), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-RIO), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

Lista dos pareceristas ad hoc

Alexandre Nodari, Ana Elisa Ribeiro, André Ferreira Gomes de Carvalho, Andrei Cunha, Caio Cesar Esteves de Souza, Cecília Rosas, Cristiane Checchia, Cristiano Rodrigues Batista, Eleonora Frenkel, Flamarión Maués, Flávio Vieira Lopes Penteado Corrêa, Gabriela Kvacek Betella, Gabriela Semensato, Giuliana Almeida, Gustavo Silveira Ribeiro, Liliam Ramos, Liliane Vargas, Mara González, Marcos Piason Natali, Maria Rita Viana, Mario René Rodríguez Torres, Masé Lemos, Maura Voltarelli Roque, Milena Magri, Piotr Kilanowski, Priscila Nascimento Marques, Rafael Zacca, Rita de Freitas Bittencourt, Rodrigo Lobo Damasceno

SUMÁRIO

004 APRESENTAÇÃO

AGÊNCIA E POTÊNCIA FEMININAS NA TRADUÇÃO

007 MEDITAÇÕES SOBRE A FÚRIA
Maria-Mercé Marçal
(tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza)

041 OS CADERNOS DE MARINA TSVETÁIEVA
Aurora Bernardini

050 AS REVOLUÇÕES DE ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA
Piotr Kilanowski

078 VOZ E RAZÃO DO CORPO DOENTE NA POESIA DE
MARIA-MERCÈ MARÇAL
Meritxell Hernando Marsal

096 BASHERT: UM POEMA DE IRENA KLEPFISZ
Luci Rivka Ramos Mendes

125 A MAGMÁTICA POESIA DE MARIA GRAZIA CALANDRONE
Patricia Peterle

150 ENTRE POETAS: SOFIA PARNÓK E OSSIP MANDELSTAM
Denise Regina de Sales

160 VERSOS SOBRE A CIDADE E VERSOS SOBRE A NATUREZA:
MANIFESTAÇÕES DO FEMININO NA OBRA DE ELENA GURO
Gabriela Soares da Silva

BRUXAS, NINFAS E OUTRAS HERÉTICAS

178 A FÚRIA POÉTICA DE ANTÍGONA GONZALES: O QUE PODE UM
CORPO ESGOTADO?
Angela Guida
Bruna Franco

193 MUSA, NATURA, AVENTURA: A VIDA E AS VIDAS DE PATRÍCIA
GALVÃO

Tiago Guilherme Pinheiro

225 O ESPECTRO DE EURÍDICE: UMA TORÇÃO ESPECULATIVA DO MITO
ÓRFICO

Maurício Fernando Pitta

246 NINFA EM TRANSE: FÚRIA, VINGANÇA E MORTE DE DIADORIM
Maura Voltarelli Roque

271 ARRUMAR A FORMA?

Verônica Stigger

Palavras em Fúria: imagens de resistência e rebeldia femininas na literatura dos séculos XX e XXI

Apresentação

Na iconografia, dos últimos 120 anos, são frequentes as figuras femininas que encarnaram o anúncio de rebeliões, movimentos de resistência, lutas políticas e demandas por justiça. De Lilia Brik que, nas propagandas da Revolução Russa, reivindica o poder popular e a criação de mais livros; passando por Rosa Luxemburgo representando o levante espartaquista, Angela Davis à frente do movimento Black Power, e as Mães e Avós da Praça de Maio na Argentina; chegando às estudantes nas manifestações pela educação no Chile e no Brasil e à atuação da socióloga Marielle Franco nas periferias cariocas, cujo assassinato provoca indignação e clamor por respostas. Tais vozes ecoam a tantas outras espalhadas geográfica e historicamente que – muitas vezes de forma anônima – operam na micropolítica do cotidiano.

Na literatura, o gesto feminino também aparece como uma postura irruptiva no tecido do tempo e da norma. Procurando mapear as atuais pesquisas e debates em torno dessa potência singular, o presente dossiê - dividido entre os números 106 e 107 da Revista Letras - reúne uma série composta por artigos, traduções e resenhas na qual são exibidas as mais diversas encarnações dessa força revoltosa nas artes e na política.

A seção “Agência e potência femininas na tradução” acolhe o gesto de contestação do sistema literário patriarcal e apresenta uma genealogia de vozes como afirmação da agência e potência femininas, como a catalã Maria-Mercè Marçal, as russas Marina Tsvetáieva, Sofia Parnók e Elena Guro, as polonesas Anna Świrszczyńska e Irena Klepfisz, e a italiana Maria Grazia Calandrone. A essas vozes, na seção “O ímpeto das palavras desde a América Latina”, juntam-se as das escritoras que do nosso continente produziram uma obra de choque, como Alejandra Pizarnik, Cecilia Vicuña, Diamela Eltit, ou a espanhola María Teresa León no seu exílio argentino.

Encarnações femininas da rebeldia são rememoradas na seção “Bruxas, ninfas e outras heréticas” e atravessam os textos de Sara Uribe, Patrícia Galvão e Guimarães Rosa, dentre outras. Nesses artigos, mostra-se como nenhum projeto de vanguarda ou emancipação contemporânea pôde ser formalizado sem essas figuras, que remetem e renovam imagens ainda mais antigas, origens do próprio sentimento de rebeldão, tais como a *Liberdade revolucionária*, *Antígona* ou as divindades iradas presentes no panteão indo-asiático.

Já no Brasil contemporâneo, essas forças de justiça feminina – familiares às divindades primordiais, ctônicas e estrangeiras conhecidas como Erínias na cultura clássica mediterrânea – adquirem formas específicas, mobilizando gestos e vozes na elaboração de novas estratégias contra a discriminação racial e a violência feminicida, tal como sugerem os artigos da seção “Fúrias contra o racismo”, em que são analisadas as batalhas das poetas do Slam, as obras narrativas Cristiane Sobral e a resenha sobre Djamila Ribeiro.

Finalmente, o corpo feminino e também a dissidência sexual são colocados em cena na seção “Corpos dissidentes, reflexões sobre gênero”, que reúne ensaios sobre a obra de Marina Carr, Virginia Woolf, Heloneida Studart, Simone de Beauvoir, Adrienne Rich, Judith Butler e Nita Clímaco.

O dossiê conseguiu reunir 27 textos, que dialogam de uma forma extraordinariamente rica com essas imagens de resistência, em seus mais diversos aspectos, presentes na poesia, prosa e teatro dos séculos XX e XXI.

Organização

Meritxell Hernando Marsal (UFSC)

Denise Regina de Sales (UFRGS)

Gabriela Soares da Silva (pós-doutoranda – USP)

Tiago Guilherme Pinheiro (UFSC)

SEÇÃO 1

Agência e potência femininas na tradução

Meditações sobre a fúria

Meditations on fury

Maria-Mercè Marçal

tradução¹ de Beatriz Regina Guimarães Barboza²

*Quem me ferrou / quem me fixou sobre os ossos /
a golpe / esta pele / esta pele de mulher/
que ainda me despindo me vestiu?*

Felícia Fuster

RESUMO

Este texto consiste em uma tradução para o português do texto “Meditacions sobre la fúria” da poeta e ensaísta catalã Maria-Mercè Marçal (1952-1998). Com isso pretende-se difundir a obra dessa importante pensadora feminista na comunidade lusófona.

Palavras-chave: *Tradução; literatura catalã; Maria-Mercè Marçal*

ABSTRACT

This text consists of a translation into Portuguese of the text “Meditacions sobre la fúria” by the Catalan poet and essayist Maria-Mercè Marçal (1952-1998). The aim is to disseminate the work of this notorious feminist thinker within the Portuguese-speaking community.

Keywords: *Translation; Catalan literature; Maria-Mercè Marçal*

1 Gostaria de agradecer imensamente a Meritxell Hernando Marsal pela revisão que fez de minha tradução; em parceria seguimos caminhando junto aos textos de Maria-Mercè Marçal.

2 Doutore pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), que se nomeia be rgb, mas assina com o nome de registro pois ainda não houve retificação.

O obstáculo

Quando, nestas últimas semanas, tentava pela enésima vez costurar ideias em torno do tema que nos reúne aqui hoje, me surpreendeu a capciosa persistência de um obstáculo informe, de uma estranha e teimosa barreira entre eu e o texto. Tratava-se de escrever sobre “A mulher a escrita” e me percebia, eu, uma mulher concreta, impossibilitada por obscuras razões de colocar em prática a segunda parte do enunciado do título, a escrita, e, assim, de tecer um texto onde estivessem englobados os dois termos, tanto a partir do ponto de vista do objeto da reflexão quanto a partir do ponto de vista do sujeito do discurso: isto é, eu, uma mulher, escrevendo sobre a mulher e a escrita.

Em um primeiro momento, me pareceu que a dificuldade residia, sobretudo, na amplitude e na formulação tão abstrata do título. Durante o curso³, a referência subjacente ao novo milênio o vinculava com o Tempo, com maiúscula, e o tingia de uma solenidade que embola ainda mais. Pois

³ Como assinala Mercè Ibarz no prólogo do livro onde este ensaio foi publicado, a fala de Maria-Mercè Marçal insere-se no evento “Propostes per al mil·lenni” [Propostas para o milênio] organizado em 1993 pela Universitat de València e a Universitat d’Alacant.

me é impossível focalizar o futuro somente à luz do presente, e sobretudo se contamos com milênios. A partir do passado, quantos milênios sustentam o patriarcado e pesam sobre nós como uma imensa — incomensurável — laje invisível? “Como o vindouro amadurece no passado / o passado se alimenta no vindouro”, disse Anna Akhmátova. E me agarro às suas palavras.

Um título amplo e genérico como este costuma acentuar a dificuldade de começar. Convoca imediatamente ao seu redor todo um aglomerado de imagens e referências desconexas em um baile caótico, sem ordem nem concerto. E, assim, você pensa no famoso “um quarto só seu” que Virginia Woolf considerava imprescindível para a mulher escritora e interpõe, zombeteira talvez, a imagem de Jane Austen escrevendo na sala de estar comum, a de Harriet Beecher Stowe escrevendo *A cabana do pai Tomás* na mesa da cozinha, a de Clementina Arderiu salvaguardando habitualmente o escritório de Carles Riba da presença dos filhos, dos netos e, somente às vezes, “trancando-se” para escrever — disse “trancando-se”, assim, a esmo, mas se trancava realmente para escrever? Onde? Não o sabemos: tinha Clementina Arderiu um quarto só seu? Fosse o que fosse, sabemos que isso lhe era impossível — às vezes, dissemos — porque sua própria mãe a substituía em tarefas que até pouco tempo se chamavam “próprias do seu sexo”. Como um lampejo, por uma significativa associação de ideias, te vem à mente, agora, que você deixou a panela no fogo e que precisa colocar a roupa na máquina e que precisa se apressar, e que deixará o esboço dessas reflexões para um outro momento, mas, apesar de tudo, o tema te segue e te persegue, materializado; e, então, como um eco solidário te vem à memória a queixa recente de Maria Barbal, em uma entrevista, sobre a tripla jornada de trabalho da mulher escritora. Ela, como você, te diz, além de escrever e ser mãe e fazer o jantar e lavar roupa, etc. etc. é professora de colegial, e o fio do pensamento te leva a considerar quantas mulheres há no ensino e, apesar disso, que flagrante ignorância segue acompanhando as nossas e os nossos estudantes sobre a presença das mulheres na História, na Ciência, na Arte... e, é claro, na Literatura: a ínfima e vergonhosa porcentagem de mulheres escritoras que figuram nos livros-texto, e em nossos programas. E pensa como você mesma, apesar da consciência, não acaba de fazer tudo que deveria, porque isso significaria ainda mais tempo, uma quarta jornada de trabalho, talvez, mais tempo e mais esforço roubado para aquilo que em último caso deseja fazer, que é escrever. E te vem à memória aquela época dourada em que desconhecia a existência, ao longo da história, de tantas e tantas escritoras que não apareciam nos livros-texto — e cientistas, e filósofas, e pintoras. E, portanto, podia viver na ilusão que, a partir de agora, a tradição — ou como queiramos chamá-la: o passado que se projeta no futuro, ou dele se nutre, como um adubo poderoso — já não se pode fazer sem nós. Agora sabe que não, que o mecanismo implacável, androcentricamente seletivo, da

“Literatura-instituição”, da “Cultura-instituição”, ainda somente pode admitir a mulher “excepcional”, a mulher “para exibição”, a mulher “álibi”. Aquela que alguém nomeou “homem *honoris causae*”. E que as mulheres — te lembra de algum anúncio da televisão que viu em algum momento, de passagem — não somente seguem limpando os “seus quartos”... dos outros, mas que são especialistas em apagar as próprias pegadas à menor insinuação. E isso te faz pensar no monte de estudos, artigos, traduções, representações, recitais... dedicados por mulheres às “eminências masculinas”, enquanto muitas obras de mulheres esperam ser resgatadas do esquecimento iminente, e te diz que, ao fim e ao cabo, você entende, porque, à margem de possíveis autênticos “apaixonamentos” literários — infinitamente menos frequentes no sentido inverso, vale dizer — o que é certo é que todos — e toda mulher, é claro — busca o seu lugar, não somente sob o Sol, mas também sob as sombras que prometem ser mais compactas e duradouras. E te diz que isso é um peixe que morde a própria cauda. E que por algum cabo seria necessário apertar e desfazer o nó. Mas se pode demandar a um coletivo uma atitude perpetuamente “heroica”? E ainda mais quando parece que, segundo estudos que se dizem solventes, para nivelar a situação, ainda serão necessários aproximadamente quinhentos anos. Isso se não houver involução alguma e as coisas seguirem o ritmo atual, dizem... Talvez por analogia, te lembra dos anos daquela ditadura que parecia que não acabaria nunca... quarenta miseráveis anos, se colocados ao lado de meio milênio que profetizam vozes especialistas... e, inexplicavelmente, talvez porque não consegue esquecer que há de falar sobre de literatura, evoca aqueles manuais franquistas de “Literatura espanhola” onde somente apareciam quatro nomes — Llull, March, Maragall, Verdaguer —, somente os nomes, também..., como expoentes da literatura em catalão e pensa no “centralismo” e no “medo da diferença” e na tentativa de genocídio cultural. E nas escritoras, que éramos e somos, não a periferia então, mas a periferia das periferias... E assim, ao tocar de viés no tema das línguas, te vem ao pensamento todo o caráter sexista da linguagem e até que ponto a sua própria língua é hostil para você, e te interroga sobre a repercussão que isso pode ter em sua escrita. E o último artigo que leu sobre “a mulher e a língua” se mescla por um estranho, talvez absurdo, salto semântico, com um cenário de que foi, casualmente, testemunha em um parque, há poucas horas: as personagens são duas mulheres adultas bem jovens, um menino de seis anos, uma menina de uns quatro. E, talvez, permitam-me ser um pouco fantasiosa, o invisível, todo-poderoso, onipresente, vigilante, olho do Deus-Pai, camuflado atrás de uma nuvem acesa pelo pôr do sol. Voltam para casa, parece. O menino vai com a bicicleta, à frente; a menina dá a mão a que parece sua mãe. A outra mulher adulta caminha ao lado. De súbito, o menino vê um tipo de desnível do terreno e encontra ali a ocasião talvez esperada de fazer uma proeza. Sobe por um lado, desce pelo outro, experimenta e se dá

bem. As mulheres o esperam, fazem-se de espectadoras com barulhenta e manifesta aprovação e uma delas se dirige com ênfase à menina: “Olha, olha como ele é bom nisso! É fantástico, né? Pois, diga-lhe: bravo, campeón!”⁴. A garota parece não captar bem o requerimento e faz como se nada. A mulher insiste: “Vai, diz pra ele: bravo, campeón, bravo, campeón, bravo, campeón” E, ao dar-se conta do persistente, teimoso, silêncio da menina, a admoesta: “Você não tem língua?”. Ainda vejo dentro dos olhos a imagem da menina trazendo, ensinando a língua, em um mudo desmentido da sua mudez. A mulher e a língua, dizia...

É curioso como vim parar, sem saber como, no tema da mudez, enquanto lhes explicava a minha dificuldade concreta de começar a falar — melhor dito, para começar a escrever — sobre a mulher e a escrita. Se seguiram até aqui o desordenado cabide de motivos e argumentos até agora em enxerto — que poderia seguir quase indefinidamente durante horas... talvez considerarão, como eu a princípio, que somente bastava começar a escrever, escolher um desses múltiplos cabos e segui-lo até o final, isto é, concretizar e parcializar o tema e os objetivos. Ou melhor, tentar abrir passagem nesse novelo todo embolado, sem renunciar a nenhuma das questões esboçadas — e outras, ainda, que não comentei —, mas tentando encontrar nele um eixo vertebrador, ao redor do qual todos os outros elementos se organizariam com sentido e com coerência.

Mas o obstáculo seguia persistindo: esse obstáculo que a princípio qualifiquei de informe e que cada vez me aparecia como mais insidioso e obscuro, e que pouco a pouco se localizou não mais fora de mim, quero dizer, por exemplo, em uma objetiva — ou subjetiva — disparidade entre aquilo que se demandava de mim e aquilo que eu podia fazer, mas dentro de mim, como um vácuo fossilizado, sem identificar, em algum lugar impreciso de mim mesma.

A memória da Erínia

De súbito dei com ela. Quando não topei com uma palavra que a batizava, que lhe dava nome: um nome com velhas raízes mitológicas, ligado a uns personagens femininos repulsivos, horripilantes, com sede de sangue e de vingança: as Fúrias. Sim, era a fúria, um sentimento bastante intenso, violento, de fúria, o que me dava um nó na garganta e não me deixava falar, o que se interpunha entre eu e o texto e me impedia que o pensamento andasse fluindo sem travas e ordenamento através das palavras. Uma fúria não específica e sem margens, talvez como a que converteu a mulher de Lot em um bloco de sal quando desobedeceu e olhou pela última vez a sua cidade

⁴ Nota de Mercè Ibarz: “em castelhano no original”.

fulminada pela ira divina. Uma fúria como essa é incapaz de falar; somente tem dois caminhos: o silêncio ou o som inarticulado, o estrilo, o grito. Uma linguagem bárbara e ininteligível como aquele canto a-lírico que os antigos gregos atribuíam às Fúrias, que eles chamavam de Erínias, antagonistas e inimigas de Apolo, o deus portador da lira, o deus protetor da música e da poesia, aquele que dirige e preside os coros e as danças das Musas.

Anna Iriarte, em uma palestra recente, fazia uma sugestiva contraposição entre as Erínias e as Musas, precisamente a partir do diferente conceito de memória que essas e aquelas representavam. Assim, enquanto as Musas, de bela e graciosa aparência, tinham como missão lembrar todas as gestas e proezas dignas de louvor dos heróis — tanto a Ilíada quanto da Odisseia, por exemplo, começam com uma invocação à musa — e, através do seu canto, fazer esquecer as penas e a tristeza, as Erínias, por outro lado, como cadelas ávidas de sangue, rastreavam a memória dos crimes antigos, e perseguiam os culpados sem respiro nem trégua. Como já disse antes, a sua aparência era aterrorizante e repulsiva: todas vestidas de preto, boca de vampiro, com serpentes trançadas à cabeleira, chicotes e tochas às mãos, davam grandes saltos para cair e esmagar com todo o seu peso as suas vítimas. A obra literária onde esses personagens têm um protagonismo central é uma das tragédias de Ésquilo, a última parte da trilogia a *Oresteia*, em que perseguem implacavelmente Orestes pelo crime de ter assassinado a sua mãe. Orestes é protegido e defendido por Apolo, julgado em Atenas pelos velhos do aerópago e finalmente perdoado, por causa do voto de uma deusa — Atena — que resolve o empate dos juízes. A argumentação desse julgamento por parte dos defensores de Orestes é antológico no sentido de deixar bem explícitas as bases ideológicas e os fundamentos do patriarcado. E é significativo que seja uma mulher, Atena, a deusa posteriormente patrona da filosofia, quem feche a questão. Mas Atena, se vocês se lembram, é uma mulher sem mãe: nascida da cabeça de Zeus, completamente vestida e armada. O círculo se fecha: Uma mulher sem mãe decide o perdão do assassino da mãe. As Erínias, assim, são domesticadas, e é possível a paz na cidade.

A civilização patriarcal, seguindo o fio que nos sugere este relato, se constrói sobre um matricídio originário, nas palavras de Luce Irigaray. Que quer dizer isso? Entenderemos isso melhor, talvez, através de um conto de Marguerite Yourcenar; “O leite da morte”. Três irmãos tentam construir uma torre, mas não conseguem vencer a hostilidade dos elementos meteorológicos, que a derrubam várias vezes, até que finalmente, lembrando-se de uma velha crença, segundo a qual é necessário que um cadáver aguente com o seu esqueleto uma construção para que esta seja sólida, começam a olhar-se entre eles com intenções suspeitas e com desconfiança: qualquer um deles pode tornar-se vítima ou carrasco. Para superar esse clima de hostilidade latente, decidem sacrificar uma de suas mulheres e finalmente uma delas é

escolhida através de uma sequência de jogadas do acaso. A mulher é mãe de uma criança muito pequena e, no momento de ser emparedada, pede que deixem algumas fendas na altura dos seus peitos, para que possam levar-lhe todo dia ao seu filho e aleitá-lo enquanto lhe reste um alento de vida. Depois pede, também, que deixem uma fenda na altura dos olhos para poder ver se o leite o beneficia. A lenda explica que a mãe pôde aleitar durante mais de dois anos o seu filho, ainda que as órbitas de seus olhos estivessem vazias, ainda que tivesse se tornado aquele esqueleto que havia de assegurar e manter a ereção da torre: essa mãe sem rosto, por trás dos adobes que a enclausuraram, nutriz, dom dela mesma para além da morte, espectadora invisível morta-viva, ossada e fundamento do edifício fálico, é o belo e mítico cadáver que o patriarcado nos ofereceu no lugar da Mãe.

“As mulheres são meninas sem mãe, na sociedade patriarcal” diz Adrienne Rich, citando o estudo de Phyllis Chesler *Mulheres e loucura*. Se substituímos a palavra “mulheres” por “escritoras” voltaremos, quase sem que se note as costuras, ao tema “A mulher e a escrita”. E o que quer dizer Phyllis Chesler com essa frase? Quer dizer, simplesmente, que

as mulheres não tiveram nem poder nem posses que pudessem transferir às suas filhas; que estiveram dependentes dos homens da mesma maneira que crianças dependem das mulheres; e que o máximo que puderam fazer é ensinar às suas filhas os ardis para sobreviver dentro do patriarcado, agradando e unindo-se a homens poderosos ou economicamente solventes.⁵

13

E mais ainda, que o patriarcado negou a força criadora do princípio feminino, que a genealogia da Cultura — tal como, por outro lado, a das famílias — é uma genealogia masculina, dentro da qual algumas mulheres estiveram “cooptadas”, “adotadas”, “legitimadas”, sempre de uma em uma, sem aparente relação entre umas e outras e sempre no nome do Pai. Não há genealogia feminina, na cultura, como não há genealogia feminina nas famílias. Dito de outra maneira: se entendemos a história como aquele relato que se transmitiu de tal forma a dar sentido ao passado e que nos permite nos identificar como seres pertencentes a uma coletividade e a uma cultura, teremos de convir que, na versão canônica, tanto o protagonismo quanto o ponto de vista narrativo corresponde exclusivamente ao sexo masculino, apesar de frequentemente o narrador se disfarçar por trás da onisciência e da pretensa objetividade que permite a gratificante perspectiva de Deus. Voltemos ao princípio, então: à vista do terceiro milênio de nossa era, uma mulher lê ainda este mesmo relato, não somente nos livros, mas em todo

⁵ Tradução minha com base em: RICH, Adrienne. “Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman” (1973). *On Lies, Secrets, and Silences — Selected Prose 1966–1978*. Nova Iorque e Londres: Norton & Company, 1979. p. 126–127.

lugar, escrito na tinta invisível das paredes, nas ruas, nos rostos e nos corpos da gente, na mãe que incita a menina a gritar “bravo, campeón” e na menina que vê questionada a sua capacidade de falar porque não emite a mensagem esperada e somente pode opor a ela um gesto elementar, tão corporal quanto o sintoma histérico. Um relato que não somente está nos livros, mas também e talvez sobretudo está nos livros. Não em todos os livros, porém. Porque é certo que, nas últimas décadas, talvez muito timidamente, ainda, começou a circular a ideia que pode haver um outro ou uns outros pontos de vista, e, portanto, uns outros relatos, que os até então personagens-comparsas podem ser relidos retrospectivamente à luz de um novo protagonismo. Ademais, à medida que este ainda é um relato em curso, em que cada momento é somente um final provisório à luz do qual é preciso reler e reinterpretar todo o argumento anterior, qualquer modificação que introduzimos nos próximos capítulos forçosamente redefinirá o sentido dos capítulos precedentes.

Somente esse novo ponto de vista é o que pode nos permitir quebrar a dicotomia que parece ser proposta à mulher escritora e, talvez, a toda mulher que pretenda atuar em um papel social: ou bem o modelo de Atena, a filha sem mãe, que nasce gloriosamente da cabeça de seu Pai, completamente vestida — porque ninguém, nem ela mesma, há de ter contato com o seu corpo, com a nudez do seu sexo de mulher. Ou, por outro lado, a imagem das Erínias, as fúrias — o feminino que apenas sabe “viver [...] para a infinita dor da perda” nas palavras de Marguerite Yourcenar.

Disse antes que, diante da dificuldade de escrever este texto, identifiquei a fúria como o obstáculo paralisador que me sufocava a palavra. Agora mais bem diria que o bloqueio era produzido pelo enfrentamento de duas forças opostas, nenhuma delas conseguia a vitória, nenhuma delas, a princípio, tinha nome. Melhor dizendo: se em um primeiro momento percebi a fúria como obstáculo, quero dizer que a outra força, a que se opunha a ela, se camuflava eficazmente por trás do pronome “Eu”. Essa “Eu”, que em último caso foi convidada a este curso em virtude de um certo consenso masculino sobre o valor de minha palavra, queria apresentar-se diante de vocês como Atena, surgindo da cabeça de Zeus: completamente armada. Com aquelas armas que permitem garantir espaço nas palestras culturais: com argumentos contundentes e agudos como lanças, com teorias por trás das quais parapeitar-me como por trás de uma couraça ou um escudo. Mas a Fúria me arrastava a farejar somente o rastro da miséria cultural feminina, da debilidade fundamental de toda filha sem Mãe, que apenas conseguia expressar-se através de um grito inarticulado impróprio de uma reunião civilizada.

Agora, porém, à vista do terceiro milênio, ainda que a cultura siga atravessada de alto a baixo pela ordem simbólica do Pai, apareceram, nas margens, nas fendas, novos discursos que não somente criticam o centralismo excludente masculino, mas que parecem abrir caminhos para novas formulações

MARÇAL, M.;
TRADUÇÃO:
BARBOZA, B.R.G.
*Meditações
sobre a Fúria*

da identidade feminina. A partir de diversos âmbitos teóricos, foi abordada a crítica do patriarcado, a reconstrução da história das mulheres, investigou-se ao redor do feminino, resgataram-se autoras e textos do esquecimento. Em um certo sentido, então, ainda que falte muito por fazer, podemos dizer que as mulheres começam a sair dessa orfandade cultural: porém não é uma situação dada, mas sim conquistada. Antes insinuei um possível paralelismo entre a marginalização a que foi submetida a cultura catalã e a marginalização cultural das mulheres. Nascer no seio de uma cultura dominante significa — em qualquer um dos casos — estar instalado desde o início dentro de um marco bem estabelecido, ser herdeiro legal de uns bens indiscutíveis, evidentes e disponíveis, formar parte com naturalidade dele, como aquele que respira, sem se ter posto o problema prévio do próprio pertencimento, sem escolha ou intervenção espúria da vontade. As mulheres escritoras, por nossa vez, como todo aquele que nasce no seio de uma cultura oprimida, nos vimos lançadas à escolha, ao esforço, ao desafio de recuperar, de nos inventar, de criar uma outra memória, uma outra tradição, se não quisermos que a literatura signifique abdicar das nossas experiências mais irrenunciáveis nem aceitar um tipo de fantasia necessária da mente. Precisamos ir, então, à busca e captura das “mães” literárias escamoteadas, pois, tal como disse Virginia Woolf, dos homens escritores, sem dúvida, podemos aprender — literariamente falando — habilidades e truques do ofício, algum conselho útil, mas nada daquilo essencial, nada daquilo que constitui a carne e o sangue da obra literária. Nem um fio daquela força que provém de um vigoroso enxerto pessoal em uma corrente coletiva que atravessa os séculos. Nem um fio daquela força que se nutre de uma elaboração secular das próprias vivências sexuadas. Falamos muito de “diferença” ao nos referir às mulheres, mas temos de ter em conta que, se existe uma diferença feminina, também temos de contemplar uma diferença masculina que até agora se outorgou a si mesma o lugar do universal. Como diz Carla Lonzi, “a mulher é o outro para o homem, o homem é o outro para a mulher”. Ler a História, a Literatura, a Arte, sob essa perspectiva há de comportar sem dúvida reposicionamentos nada superficiais.

Se há um texto que podemos considerar fundacional da reflexão sobre a mulher e a escrita, este é, sem dúvida, “Um quarto só seu” de Virginia Woolf. Discutido, execrado, reivindicado apaixonadamente, podemos dizer que a maior parte do feminismo literário anglo-saxão bebeu de suas águas. No aperto em que me encontrava — lembremos, estava incapaz de iniciar o meu texto sobre a mulher e a escrita porque a fúria me bloqueava o acesso à palavra, e os dias passavam, e passavam as semanas — nessa situação comprometida, então, decidi recorrer a esse texto “materno” que em um tempo já distante foi meu livro de cabeceira, em busca de orientação. Parecia recordar-me da palavra “fúria” impressa em alguma de suas páginas. E, efetivamente, estava lá. A situaremos em seu contexto. Encontra-se no momento em que Virginia

15

Woolf, em meio aos seus questionamentos sobre as características do romance feminino, faz referência a *Jane Eyre*, a famosa obra de Charlotte Brontë. O abriu, nos diz, no capítulo doze, e dá com uma passagem que perturba a continuidade da narração, onde se notam “sacudidas”, “indignação”, “desvios”, “deformações”, em resumo, nota-se que a romancista “está em guerra com sua própria sorte, escreve com fúria” — aqui temos já a palavrinha — “em lugar de escrever em calma”, e “a cólera recobre a sua integridade literária”. Ainda que nos diga que é um bom romance, não pode deixar de perguntar-se, com pesar, o que haveria acontecido se o gênio dessa mulher pudesse ter se manifestado *completo e intacto* como o de Shakespeare, por exemplo. Ou até como o de Jane Austen, menos genial, nos diz Virginia, que Charlotte, mas mais sensata, que, talvez pelo caráter, não costumava desejar aquilo que não tinha e na qual talento e forma de vida se acomplaram perfeitamente. “E assim escrevia sem ódio, sem amargor, sem temor, sem protestos, sem sermões”. A sua mente, como a de Shakespeare, havia *queimado todos os obstáculos*. Mas isso, segue argumentando Virginia Woolf, não é o caso da autora de *Jane Eyre*, já que, em meio à trama do romance nos diz que a protagonista, frequentemente, subia ao telhado e olhava para os campos e suspirava...

que eu aspirava um poder de visão que pudesse transpor aquele limite. Que atingisse o mundo movimentado, as cidades e regiões trepidantes de vida de que ouvira falar, mas nunca vira. Nesses momentos desejava mais experiência prática do que possuía, mais relacionamento com a minha espécie, mais conhecimento das variedades de caráter do que eu tinha ao meu alcance.⁶

Não percamos de vista que nos encontramos em pleno século XIX e a autora sente que tudo isso que expressa através do suspiro de Jane é negado tanto a ela como ao seu personagem. Por isso prossegue:

Quem poderia culpar-me? Muitos, sem dúvida, e me chamariam de descontente. Mas eu não podia evitar: a inquietação estava na minha natureza e às vezes arrastava-me ao sofrimento... Ninguém sabe quantas rebeliões, além das políticas, fermentam nas massas de homens ao redor da terra. Supõe-se que as mulheres devem ser bem calmas, geralmente, mas elas sentem o mesmo que os homens. Precisam de exercício para suas faculdades mentais, e campo para os seus esforços, tanto quanto seus irmãos. Sofrem com restrições muito rígidas, com a estagnação absoluta, exatamente como os homens devem sofrer na mesma situação. E

⁶ BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Doris Goetttems. São Paulo: Landmark, 2010, p. 140.

é uma estreiteza de mente de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas devem ficar limitadas a fazer pudins, tricotar meias, tocar piano e bordar bolsas. É insensatez condená-las, ou rir delas, se procurarem fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou que é necessário ao seu sexo.⁷

É evidente que aqui trombamos com a indignação da autora. Uma indignação que, à vista do terceiro milênio, convenhamos comigo que — ainda que perturbe, talvez sim, a continuidade do relato — se move dentro dos limites da mais inofensiva sensatez. Quem, nos dias de hoje, ousaria censurá-la? A imagem que nos sugere é bem distante daquela que evocamos ao falar das aterrorizantes e repulsivas Fúrias. Mas, na realidade, não se encontra nem um pouco longe: as meditações de Jane são interrompidas bruscamente por uma gargalhada inquietante, uma gargalhada que, ela ainda não sabe, pertence à mulher louca que está trancada no sótão da casa, junto ao telhado onde ela expressa o seu descontentamento e a sua insatisfação. Simplesmente um tapume as separa uma da outra: e é a partir dessa vizinhança no espaço e dessa simultaneidade nos tempos que Adrienne Rich pôde fazer uma nova leitura dessa passagem, que permanece, assim, estreitamente vinculada à estrutura profunda do romance: sob o discurso de Jane, questionador do papel convencional e dos limites estabelecidos às mulheres pela sua época, mas inteligível e razoável, vigia o espectro da loucura. Por trás das vestes e das armas de Atena, a voz ao mesmo tempo sangrenta e vampírica da Erínia. Uma voz que não tem as “palavras para dizê-lo”, segundo a expressão de Marie Cardinal. Anos mais tarde, porém, uma outra romancista contemporânea nossa, Jane Rhys, em *Vasto mar de sargaços*, lhe concederá essa palavra e veremos a história a partir dos olhos da louca. A romancista se fará, desta vez, médium para que a Fúria fale através dela. Um sentido, por terrível que seja, emergirá e ocupará o lugar do não sentido. Assim, então, me pergunto: pode chegar a ser criativa a fúria das mulheres? Ou melhor: enfrentar a própria Fúria — a louca no sótão ou no porão —, tentar dar-lhe um caminho formal através da escrita, não pode representar um dos caminhos frutíferos para a criação literária? Ou, inclusive, não lhes ocorre perceber fúria no substrato de muitas obras de autoras onde talvez à primeira vista não saberiam descobri-la? Adrienne Rich, por exemplo, a detecta na própria obra de Virginia Woolf que acabei de citar. Diz assim:

17

Ao reler *Um teto todo seu* (1929), de Virginia Woolf, pela primeira vez após alguns anos, fiquei surpresa com o modo cuidadoso, esforçado, tentativo que transparecia no tom do ensaio. E reconheci esse tom. Já o tinha encontrado muitas vezes, em mim e

⁷ Idem, p. 140-141.

em outras mulheres. É o tom de uma mulher quase em contato com sua raiva⁸, mas que está determinada a não parecer zangada e que se quer calma, distante e até simpática em uma sala cheia de homens na qual o que vem sendo dito são ataques à sua própria integridade.⁹

E entrando já em nossa Literatura, não percebemos também uma fúria latente em um romance como *A praça do diamante* de Mercè Rodoreda, para não falar logo de *La mort i la primavera* [A morte e a primavera]? Montserrat Casals, no título de sua biografia — por um lado discutível, por vários conceitos — parece ter captado alguma coisa dessa ira soterrada que vaza por trás dos textos, quando identifica nela o motor de escrita para Rodoreda. *Contra la vida, la literatura* [*Contra a vida, a literatura*] — diz. Nessa frase se sintetiza para ela o gesto vital essencial da biografada. Em primeiro lugar, escrever “contra”: isso exige agressividade..., sim, uma atitude de revolta permanente... Não diz, por exemplo — seria banal demais: em lugar de vida, Literatura. Diz: contra a vida. E qual vida? Uma vida como a da Colometa, por exemplo? Ou uma vida que em vários aspectos tenta lhe impor — por dentro e por fora de si mesma — um modelo que ela sente como antitético, incompatível com a criação literária. Somente me fixarei em um aspecto: homem algum, que eu saiba, se viu impelido à dolorosa escolha entre paternidade e escrita: à margem das dificuldades materiais que aqui e agora podem comportar ainda a composição da maternidade com as tarefas artísticas, culturais etc. — todas aquelas que se desenvolvem no espaço público — existem além disso todo um discurso normativo larvado ou explícito que, no mínimo desde o século XIX, contrapõe crianças e livros como dois aspectos que se excluem mutuamente na vida das mulheres. Ursula K. Le Guin dedicou um interessante artigo a denunciar essa mensagem que se encontra até — invertendo, isso sim, os termos da valoração — em alguns textos feministas relativamente recentes. Não direi nada já do tema do amor: a poeta francesa Constance Marie de Salm Dyck no século XVIII dizia bem expressivamente às mulheres: “O amor, para vocês, é um afazer / o amor para o homem é um prazer”¹⁰. De fato, tal como põe em relevo Mercè Ibarz em sua biografia de Mercè Rodoreda, mais que contra “a vida”, é contra uma certa vida — uma vida destino — de mulher — que Rodoreda impõe a sua opção “vital” de escrever acima de tudo e de todos. Ainda que às vezes tenhamos tendência a batizar com palavras absolutas o muro contra o qual se lançam nossos protestos e a nossa fúria. O fato inexorável? Acabo de citar, como de passagem, a palavra “Destino”.

8 Vale dizer que Maria-Mercè Marçal trouxe uma tradução de “anger” como fúria.

9 RICH, Adrienne. “Quando da morte accordarmos: a escrita como re-visão”. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília A. (orgs.). In: *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970–2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 69.

10 [L'amour pour vous est une affaire, L'amour pour l'homme est un plaisir]

“Mulher e destino / secularmente caminham”, nos diz Clementina Arderiu. Mas não é nela em quem pensava quando os seus versos se infiltraram em mim por uma fenda da memória. Pensava na relação fúria/destino que me parece que a detecto em algumas passagens de Caterina Albert / Víctor Català. Fala-se frequentemente da visão sombria, fatalista, da autora de *Solitude*. É evidente que a compartilha com outros autores do Modernismo¹¹ e, portanto, não cometerei a ingenuidade de atribui-la à sua condição de mulher. Mas ninguém poderá negar-me que *Solitude* é um romance embebido até os ossos de uma experiência feminina da vida: não é ao acaso que o ponto culminante do destino trágico da Mila — a protagonista — seja um estupro. Não é por acaso que neste ponto surge nela uma violência, uma fúria até então desconhecida, que lhe dá força de assumir toda a sua vida às mãos e dizer ao Matias que pretende segui-la:

— Tampouco contigo! Nunca mais!... Não tente mais seguir-me...
Te... mataria! E, resoluta, o olhou fixamente, como querendo-lhe fazer penetrar até a alma a terrível ameaça.

Se em *Solitude* a violência da Mila se limita a uma ameaça, e ainda não se dirige ao verdadeiro agente do mal, que permanece impune, a herdeira da fazenda da Rambla¹² do conto “*La pua de rampi*” [O dente de rastelo] dá um passo mais além na expressão de sua fúria: em uma versão alternativa do conto da Chapeuzinha Vermelha, a herdeira mata o lobo, isto é, seu violador, com o dente de um rastelo, e a enterra depois bem funda no bosque, de maneira que o seu ato nunca mais poderá ser descoberto nem castigado. Caterina Albert / Víctor Català permite ao seu personagem essa gesta individual que de fato toma um sentido coletivo: é o fato de pensar em outros casos similares, entre eles o da própria mãe, o que transmite à herdeira “uma energia terrível...” Como a de uma Erínia vingativa “sente que a sua cara deve dar pavor de ver...”. Mas ao final do conto, como também sucede ao final de *Solitude*, como se quisesse relativizar o alcance do fato, a narradora faz aparecer a figura do Destino:

Quando nos ligamos à vida, nos ligamos ao nosso fado, isto é,
uma ordem de fatalidades determinadas. A herdeira tem filhas;
são vivazes e bonitas como flores e vão aprender a ler e costurar a

11 Em meio às variações do que se entende por modernismo em cada contexto, na Catalunha se considera ter ocorrido entre 1885 e 1920 e as suas expressões podem ser aproximadas ao art nouveau, como se vê na arquitetura de Antoni Gaudí, marcadas pela presença da natureza e do fantástico. Na literatura, o modernismo catalão apresenta algumas obras que se opõem às idealizações da natureza que foram bandeira de autorias catalãs românticas; na poesia, aproxima-se do simbolismo e do parnasianismo.

12 Em catalão, “rambla” é um caminho ou rua destinada ao passeio, geralmente aberta, sobre um antigo leito de rio ou de córrego. Em Barcelona, La Rambla é um calçadão que vai da Praça da Catalunha ao Velho Porto, junto ao mar.

Suriola. Cada vez que saem, a mãe sente uma palpitação sufocante e não respira até tornar a vê-las ao seu lado [...] Provavelmente um dia ou outro passarão as filhas pelo espanto que passou a mãe que passou a avó que passou a bisavó, alguma vez... Mas, quem poderia evitá-lo? O Fado é inexorável.

Por que esse fatalismo, essa resignação, depois da coragem modelar da protagonista? À vista de um novo milênio, podemos seguir atribuindo ao destino um fato cotidiano como o estupro? Ou o Fado é somente uma palavra curinga, por trás da qual se oculta em alguns casos, identificando-o com o inexorável, misturando-o com tudo aquilo que é de fato inexorável, todo o conjunto dos limites seculares e toda a violência antifeminina que está na base do patriarcado? É o destino o responsável, por exemplo, pela violação e pelo assassinato, agora há sete anos, da jovem poeta Anna Dodas, no curso de uma viagem empreendida com objetivos literários e brutalmente concluída por um episódio que a torna homologável à mulher mais anônima vítima das últimas depredações balcânicas. Esmigalha-se a miragem da “mulher especial”. Atena vem atrás, envergonhada, e com todo o direito as Fúrias ocupam o cenário, percorrendo como cães o rastro do crime impune, já talvez cansadas depois de tantos séculos e minadas pela impotência. Mas, talvez, pensarão, me afastei muito do tema estrito “mulher e escrita”, ainda que, imperceptivelmente, tenha me aproximado da atualidade: E para voltar a ressituár-me, me pergunto se há fúria nos versos da Anna, daquela garota de vinte anos que apenas tive tempo de conhecer, mas sobre quem ousaria dizer que era vital, risonha, atrevida, convencida de poder abater qualquer obstáculo, como tantas garotas de hoje que acreditam ou querem acreditar defasados os atávicos receios e as queixas das suas mães. Abro ao acaso o seu livro póstumo, *El volcán* [O vulcão]: é um volume atravessado de cabo a rabo pela força de uma voz poética intensa e desolada ao mesmo tempo. Me arrepia alguma coincidência: nas mesmas datas, ela e eu elaborávamos paralelamente e sem o saber o tema da morte do Pai a partir da mesma referência — talvez inevitável: Sylvia Plath. Digo talvez inevitável e erro: seguramente houve em uma e outra a mesma vontade deliberada na busca pelo que antes nomeei de “mães” literárias. Parecem dar-me razão algumas imagens que remetem inequivocamente à Rodoreda de *La mort i la primavera* [A morte e a primavera]. Também me parece encontrar ali ecos de Emily Dickinson. Ainda que talvez somente se trate de uma coincidência, bem significativa, se pensamos no longo século que separa uma da outra. Vejamos se não, em seu poema “o vulcão”, que dá título ao livro:

sabe o que se esconde
sob o pacífico verde
aveludado de árvores?
o vermelho

MARÇAL, M.;
TRADUÇÃO:
BARBOZA, B.R.G.
*Meditações
sobre a Fúria*

que suga a branca
flor, para crescer tão frágil?
se não é o fogo?

e a montanha delgada
toda só e segura
tem no bucho o trovão

Escutemos agora Emily Dickinson:

No meu vulcão reserva a Relva
Um tranquilo rincão —
O Acre que um Pássaro queria
Decerto pensarão —

Tão rubra a Brasa lá debaixo
Tão inseguro o chão
Se eu me mostrar o medo invade
A minha solidão.¹³

Em todas as duas há a contraposição entre a aparência pacífica e inofensiva do vulcão e a violência destrutiva, a lava, o trovão, que “tem no bucho”. Topei com a fúria, a fúria latente nos versos de Anna Dodas? A montanha, porém, “só e segura” parece camuflá-la perfeitamente, diferente da insegurança confessada e o horror temido por Dickinson. Horror e insegurança que aparecem, no entanto, em um outro poema de Dodas conectado com o que acabamos de ver pela imagem inicial:

21

Sou como o trovão
gemedor que muge no vale
louco de terror

Esse é um poema interessante, entre outras coisas, porque revela o vaivém indeciso da autora entre aquilo que poderíamos chamar de arquétipo de gênero — através das imagens que remetem ao modelo tradicional feminino — e as imagens “transgressoradas”, isto é, aquelas que tradicionalmente se atribuíram ao sexo contrário. Evidentemente a comparação inicial com o trovão que muge no vale pertence a esse segundo tipo, apesar do epíteto “gemedor” e sobretudo “louco de terror” insinuem a iminente “feminização” que se completa no verso seguinte que fecha a estrofe: “eu sou o vale”. As estrofes seguintes repetem o mesmo esquema: “como o rastelo / cego entre

13 Tradução de José Lira em: DICKINSON, Emily. *Alguns poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 47.

pedras / que tropeça no torrão”: o rastelo é uma ferramenta do campo provida de dentes, “ativa”, “agressiva”, “masculina”, mas neste caso cega e desajeitada: não esburaca o torrão, tropeça; “sou a esburacada”, prossegue com uma palavra que nos evoca uma caricatural e brutal simplificação do feminino. O poema segue nesses termos de alternância até a imagem final ensopada de impotência e de “destino”: “não sou nada mais: uma carolina molhada / que aguenta a chuva / tristemente”. Faz um certo tempo, ao estudar a obra de duas interessantes e pouco valorizadas poetas catalãs, Clementina Arderiu e Rosa Leveroni, me dei conta que uma via frutífera de análise passava por analisar nos textos a dialética entre o modelo feminino socialmente imperante, em maior medida assumido pela autora, e o impulso individual que se opõe, que poderia chamar de impulso singularizador, transgressor, rebelde. Em um momento em que os modelos de gênero parecem tender a borrarem-se e a fazerem-se mais permeáveis, esse poema me parece revelador: não encontramos, como alguém talvez esperasse, um acesso fácil a uma identidade “andrógina”, surgida da seleção à la carte de uma série de elementos disponíveis, mas um processo muito mais complexo, cíndido e doloroso, em que, já de entrada, um elemento transgressor como a “fúria” — o trovão que muge no vale — é experimentado ao mesmo tempo como força e como fraqueza — nos lembremos do “gemedor” e o “louco” de terror, com o consequente retorno à imagem de feminina impotência final.

Sobreviventes

22

Se uma obra literária se fez expressão plena de Fúria, sem nenhum tipo de atenuação nem de compromisso com a sensatez, essa é a de Sylvia Plath. Como uma erínia moderna fala, por exemplo, no poema “Lady Lazarus” — título que alude a Lázaro ressuscitado. É um poema onde se misturam estreitamente três temas: a morte, a sobrevivência e o monstruoso. A morte é aqui um suicídio, um suicídio onde ela reconhece reincidir a cada dez anos, mas do qual sobrevive:

Tentei outra vez.
Um ano em cada dez
Eu dou um jeito —
Um tipo de milagre ambulante¹⁴

¹⁴ Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça no Suplemento Pernambuco: <<https://www.suplementoperambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%A3o-5es-anteriores/94-memoria/1974-cinco-poemas-de-sylvia-plath.html>>. Acesso em 16 de janeiro de 2021.

MARÇAL, M.;
TRADUÇÃO:
BARBOZA, B.R.G.
*Meditações
sobre a Fúria*

Mas é realmente um suicídio? Os versos seguintes sugerem uma outra coisa:

minha pele
Brilha feito abajur nazista,
Meu pé direito

Peso de papel,
Meu rosto inexpressivo, fino
Linho judeu.

Que faz aqui essa referência ao nazismo e as suas vítimas, com as quais andará se identificando ao longo do texto? A morte não é um suicídio, então, é um crime. Um crime do qual ela se erguerá como vingadora ao final do poema, graças à sua capacidade de renascer das cinzas. Um crime, porém, perpetrado por quem? Por alguém a quem se dirige com diversos nomes ao longo do poema. Por exemplo:

Dispa o pano
Oh, meu inimigo.
Eu te aterrorizo? —

O nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda?
O hálito amargo

23

E mais adiante esse inimigo é nomeado “Herr doktor”, “Herr Deus” e “Herr Lúcifer...”. Estamos diante de uma outra representação do destino? de um destino portador de uma crueldade similar à da SS? Se não conhecemos o resto da obra de Plath poderíamos pensá-lo. Mas em outros poemas se faz evidente qual é esse poder absoluto que a destrói, não somente a partir de fora, mas a partir de dentro dela mesma, “Peso de mármore, saco repleto de Deus”¹⁵ nos diz referindo-se ao seu pai. “Toda mulher adora um Fascista”, escreve em um outro lugar... é precisamente a nacionalidade alemã do seu pai biográfico a que lhe sugere essa identificação entre nazismo e patriarcado.

Sou sua obra-prima,
(...)
Herr Deus, Herr Lúcifer
Cuidado.
Cuidado.

¹⁵ Tradução de Marina Della Valle em “Sylvia-Plath: quatro ‘poemas-porrada’”, *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, 2006, p. 173.

Saída das cinzas
Me levanto com meu cabelo ruivo
E devoro homens como ar.

Não reconhecemos nesse personagem monstruoso final, de cabelos de fogo e impulsos vampíricos, a Erínia que se levanta para vingar o crime originário? Monstruosidade que está ligada em todo o poema à capacidade de sobreviver.

“Não sei se, para mim, escrever é paixão ou necessidade de sobreviver” diz Montserrat Abelló, poeta e tradutora de Sylvia Plath. “Toda mulher escritora é uma sobrevivente”, afirma Tillie Olsen em um livro onde estuda não a escrita, mas os silêncios das escritoras. Gostaria agora de ler um poema de Maria-Antònia Salvà, uma autora bem diferente de Sylvia Plath, mas que, no entanto, vincula como ela a ideia da sobrevivência a de um ser monstruoso, neste caso um cacto que, segundo a minha interpretação, lhe é espelho:

Como réptil monstruoso de pele manchada,
de entranya pegajosa, estava recolhido
em seu canto bebendo a luz do sol.

De pronto, sua malícia desvelada,
retorcendo-se ele quebrou o vaso.

Além do horto, para perder seu rastro,
sobre a parede seca foi lançado,
e depois de um tempo, sobre as pedras duras,
fuçando pelas fendas e junturas,
encontrei o velho dragão ainda aferrado.

Gosto de ver neste poema um tipo de alegoria da mulher escritora. Porque no silêncio feminino normativo, que o patriarcado decretou desde as origens, a autoimagem da mulher que escreve tem uma secreta vinculação com o monstruoso, com um sentimento de falta ou de excesso — ou não chega, ou bem ultrapassa os limites e não cabe neles. Luisa Muraro diria que lhe falta a “justa medida”, aquela que somente pode oferecer a confrontação com as próprias semelhantes e a figura — ainda negada e quase inexistente — da autoridade feminina. Esse é para mim um dos desafios fundamentais do novo milênio. Mas seguir por aqui nos levaria longe demais do tema “a mulher e a escrita” e a da Fúria que, se primeiro me impedia de falar, depois me serviu de fio condutor até aqui e, paradoxalmente, me permitiu fazer através dela, e sem a renegar, uma modesta obra de Musa: colocar em relevo uns nomes, uns textos, umas obras — poderiam ser muitos mais, poderiam haver uns outros — uns temas, uns silêncios, umas feridas, dignas de converter-se em memória. Em memória articulada. Muito obrigada.

MARÇAL, M.;
TRADUÇÃO:
BARBOZA, B.R.G.
*Meditações
sobre a Fúria*

MARÇAL, Maria-Mercè. “Meditacions sobre la fúria” (1993). *Sota el signe del drac — A cura de Mercè Ibarz. Proses 1985–1997*. Barcelona: Proa, 2004, p. 133–153.

Texto original: Meditacions sobre la fúria

Maria-Mercè Marçal

*Qui m'ha ferrat / qui m'ha fixat damunt dels ossos /
a cops / aquesta pell / aquesta pell de dona /
que tot i despullant-me m'ha vestit?*

Felícia Fuster

L'Obstacle

Quan aquestes darreres setmanes intentava per enèsima vegada d'enfilar algunes idees entorn del tema que ens aplica avui aquí, em va sobtar la capciosa persistència d'un obstacle informe, d'una estranya i tossuda barrera entre jo i el text. Es tractava d'escriure sobre “La dona i l'escriptura” i em trobava que jo, una dona concreta, em veia impossibilitada per obscures raons de posar en pràctica la segona part de l'enunciat del títol, l'escriptura, i, així, de teixir un text on quedessin englobats tots dos termes, tant des del punt de vista de l'objecte de la reflexió com des del punt de vista del subjecte del discurs: és a dir, jo, una dona, escrivint sobre la dona i l'escriptura.

25

En un primer moment, em va semblar que la dificultat residia sobretot en l'amplitud i en la formulació tan abstracta del títol. La referència subjacent en tot el curs al nou mil·lenni no feia sinó vincular-lo amb el Temps, amb majúscula, i tenyir-lo d'una solemnitat més engavanyadora, encara. Perquè més impossible d'enfocar el futur només a la llum del present, i sobretot si comptem per mil·lennis. Des del passat, quants mil·lennis sustenten el patriarcat i pesen damunt nostre com una immensa — incommensurable — llosa invisible? “Com l'esdevenir madura en el passat / el passat es nodreix en l'esdevenir”, diu Anna Akhmàtova. I m'agafo a les seves paraules.

Un títol ampli i genèric com aquest sol accentuar la dificultat de començar. Convoca immediatament al seu voltat tot un aglomerat d'imatges i referències inconnexes en un ball caòtic, sense ordre ni concert. I, així, penses en la famosa “cambra pròpia” que Virginia Woolf considerava

imprescindible per a la dona escriptora i s'hi interposa, burleta potser, la imatge de Jane Austen escrivint en la sala d'estar comuna, la de Harriet Beecher Stowe escrivint *La cabana de l'oncle Tom* a la taula de la cuina, la de Clementina Arderiu salvaguardant habitualment l'estudi de Carles Riba de la presència dels fills, dels néts i només, de tant en tant, “tancant-se” a escriure — he dit “tancar-se”, així, d'esme, però es tancava realment a escriure? on?, no ho sabem: tenia Clementina Arderiu una cambra pròpia? Fos el que fos, sabem que això li era impossible — de tant en tant, hem dit — perquè la seva pròpia mare la substituïa en les tasques que fins fa no gaire s'anomenaven “pròpies del seu sexe”. Com un llampec, per una significativa associació d'idees, et ve al cap, ara, que has deixat lolla al foc i que has de posar roba a la rentadora i que t'has d'afanyar, i que has de deixar aquests connats de reflexió sobre la dona i l'escriptura per a una altra estona, però malgrat tot, el tema et segueix i et persegueix, materialitzat; i llavors, com un eco solidari et ve al record la queixa recent de Maria Barbal, en una entrevista, sobre la triple jornada de treball de la dona escriptora. Ella, com tu, et dius, a part d'escriure i fer de mare i fel el dinar i rentar roba, etc. etc. és professora d'institut, i el fil del pensament et duu a considerar quantes dones hi ha a l'ensenyament i, malgrat això, quina flagrant ignorància segueix acompanyant les nostres i els nostres estudiants sobre la presència de les dones a la història, a la ciència, a l'art... i, és clar, a la literatura: l'ínfim i vergonyós percentatge de dones escriptores que figuren als llibres de text, i en els programes. I penses com tu mateixa, malgrat la consciència, no acabes de fer tot el que caleria, perquè això voldria dir, encara, més temps, una quarta jornada de treball, potser, més temps i més esforç robat a allò que en darrer terme vols fer, que és escriure. I et ve a la memòria aquella època daurada en què desconeixies l'existència, al llarg de la història, de tantes i tantes escriptores que no sortien als llibres de text — i científiques, i filòsofes, i pintores. I per tant, podies viure en la il·lusió que a partir d'ara, la tradició — o como vulguem dir-li: el passat que es projecta en el futur, o s'hi nodreix, com un adob poderós — no pot fer-se ja sense nosaltres. Ara saps que no, que el mecanisme implacable, androcètricament selectiu, de la “Literatura-institució”, de la “Cultura-institució”, encara només pot admetre la dona “excepcional”, la dona “per mostra”, la dona “coartada”. Aquella que algú ha anomenat “home *honoris causae*”. I que les dones — et recorda un anuncis de la televisió que has vist en algun moment, així de passada — no només segueixen netejant les “cambres pròpies”... dels altres, sinó que són expertes en esborrar les pròpies petjades a la més mínima insinuació. I això et fa pensar en el munt d'estudis, articles, traduccions, representacions, recitals... dedicats per dones a les “eminències masculines”, mentre moltes obres de dones esperen ésser rescatades de l'oblit imminent, i et dius que al capdavall, ho entens, perquè, al marge de possibles autèntics “enamoraments” literaris — infinitatmenys freqüents en sentit invers, val a dir — el que

és cert és que tothom — i tota dona, és clar — cerca el seu lloc, no només sota el sol, sinó també sota lesombres que prometen ser més compactes i duradores. I et dius que això és un peix que es mossega la cua. I que per algun cap caldria tibar i desfer el nus. Però es pot demanar a un col·lectiu una actitud perpètuament “heroica”? I més quan sembla que, segons estudis que es diuen solvents, per anivellar la situació, encara caldran, aproximadament cinc-cent anys. Això, si no hi ha cap involució i les coses segueixen al ritme actual, diuen... Potser per analogia, recordes els anys d'aquella dictadura que semblava que mai no s'havia d'acabar... quaranta miserables anys, si ho posem al costat del mig mil·lenni que ens profetitzen veus expertes...; i, inexplicablement, potser perquè no pots oblidar que has de parlar de literatura, evoques aquells manuals franquistes de “Literatura española” on només sortien tres, quatre noms — Llull, March, Maragall, Verdaguer —, només els noms, i encara..., com a exponents de la literatura en català i penses en el “centralisme” i en la “por a la diferència” i en l'intent de genocidi cultural. I en les escriptores, que érem i som, no ja la perifèria, sinó la perifèria de les perifèries... I així, en tocar de biaix el tema de les llengües, et ve al pensament tot el caire sexista del llenguatge i fins a quin punt la teva pròpia llengua t'és hostil, i t'interrogues sobre la repercussió que això pot tenir en la teva escriptura. I el darrer article que has llegit sobre “la dona i la llengua” se't barreja per un estrany, potser absurd, salt semàntic, amb una escena de què has estat, casualment, testimoni en un parc, fa poques hores: Els personatges són dues dones adultes força joves, un nen d'uns sis anys, una nena d'uns quatre. I, potser, permeteu-me ser una mica fantasiosa, l'invisible, totpoderós, omnipresent, vigilant, ull de Déu-Pare, camuflat darrere d'un núvol encès per la posta. Tornen cap a casa, sembla. El nen va amb la bicicleta, davant; la nena, dóna la mà a la que sembla que és la seva mare. L'altra dona adulta camina al costat. De cop, el nen veu una mena de desnivell del terreny i hi troba l'oportunitat potser esperada de fer una proesa. Puja per un costat, baixa per l'altra, experimenta i se'n surt. Les dones l'esperen, li fan d'espectadors amb sorollosa i manifesta aprovació i una d'elles s'adreça amb èmfasi a la nena: “Mira, mira que bé que ho fa! És fantàstic, oi? Au, digues-li: bravo, campeón!”¹⁶ La xiqueta sembla no copsar prou bé el requeriment i fa com si res. La dona insisteix: “Va, digues-li: bravo, campeón, bravo, campeón, bravo, campeón” I, en adonar-se del persistent, tossut, silenci de la nena, la increpa: “Que no tens llengua?”. Encara em viu dins dels ulls la imatge de la nena traient, ensenyant la llengua, en un mut desmentiment de la seva mudesa. La dona i la llengua, deia...

És curiós com he vingut a parar, sense saber com, al tema de la mudesa, mentre us explicava la meva dificultat concreta per començar a parlar — millor dit per començar a escriure — sobre la dona i l'escriptura. Si heu anat seguint fins aquí la desordenada restallera de motius i arguments tot just en esqueix —

16 En castellà a l'original (N. de l'E.).

que podria seguir quasi indefinidament durant hores... potser considerareu, com jo al principi, que només calia per començar a escriure, triar un d'aquests múltiples caps i seguir-lo fins al final, és a dir, concretar i parcialitzar el tema i els objectius. O bé, intentar obrir-se pas en tot aquest cabdell embullat, sense renunciar a cap de les qüestions esbossades — i altres, encara, que no he esmentat — però intentant trobar-hi un eix vertebrador, entorn del qual tots els altres elements s'organitzarien amb sentit i amb coherència.

Però l'obstacle seguia persistint: aquest obstacle que al principi he qualificar d'informe i que cada cop se m'apareixia com a més insidiós i obscur, i que de mica en mica vaig anar localitzant, no pas fora de mi, vull dir, per exemple, en una objectiva — o subjectiva — disparitat entre allò que se'm demanava i allò que jo podia fer, sinó endins de mi, com un buit fossilitzat, sense identificar, en algun lloc imprecís de mi mateixa.

La memòria de L'Erínia

De cop hi vaig topar. Si més no vaig topar amb una paraula que el batejava, que li donava nom: un nom amb velles arrels mitològiques, lligat a uns personatges femenins repulsius, horripilants, amb set de sang i de venjança: les Fúries. Sí, era la fúria, un sentiment massa intens, violent, de fúria, el que em feia un nus a la gola i no em deixava parlar, el que s'interposava entre jo i el text i m'impedia que el pensament anés fluint sense traves i ordenament a través de les paraules. Una fúria inespecífica i sense marges, potser com la que va convertir la dona de Lot en un bloc de sal quan va desobeir i va mirar per darrera vegada la seva ciutat fulminada per la ira divina. Una fúria com aquesta és incapaç de parlar; només té dos camins: el silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xisicle. Un llenguatge bárbar i inintel·ligible com aquell cant a-líric que els antics grecs atribuïen a les Fúries, que ells anomenaven Erínies, antagonistes i enemigues d'Apollo, el déu portador de la lira, el déu protector de la música i de la poesia, aquell que dirigeix i presideix els cors i les danses de les Muses.

Anna Iriarte, en una conferència recent, feia una suggerent contraposició entre les Erínies i les Muses, precisament a partir del diferent concepte de memòria que unes i altres representaven. Així, mentre les Muses, de bella i gràcil aparença, tenien com a missió recordar totes les gestes i proeses dignes de lloança dels herois — tant la *Ilíada* com l'*Odissea*, per exemple, comencen amb una invocació a la musa — i, a través del seu cant, fer oblidar les penes i la tristesa, les Erínies, en canvi, com gosses àvides de sang, rastrejaven la memòria dels crims antics, i perseguien els culpables sense respir ni treva. Com ja he dit abans, la seva aparença era terrorífica i repulsiva: totes vestides de negre, boca de vampir, amb serps trenades a la cabellera, fuets i torxes a les mans, feien grans salts per caure i aixafar amb

MARÇAL, M.;
TRADUÇÃO:
BARBOZA, B.R.G.
*Meditações
sobre a Fúria*

tot el seu pes les seves víctimes. L'obra literària on aquests personatges tenen un protagonisme central és en una de les tragèdies d'Èsquil, la darrera part de la trilogia l'*Oresteia*, en què perseguen implacablement Orestes pel crim d'haver assassinat la seva mare. Orestes és protegit i defensat per Apol·lo, jutjat a Atenes pels vells de l'aeròpag i finalment perdonat, a causa del vot d'una deessa — Atenea — que trenca l'empat dels jutges. L'argumentació d'aquest judici per part dels defensors d'Orestes és antològic en el sentit de fer ben explícites les bases ideològiques i els fonaments del patriarcat. I és significatiu que sigui una dona, Atenea, la deessa més tard patrona de la filosofia, qui rebli el clau. Però Atenea, si ho recordem, és una dona sense mare: nascuda del cap de Zeus, completament vestida i armada. El cercle es clou: Una dona sense mare decideix el perdó de l'assassí de la mare. Les Erínies, així, són domesticades, i és possible la pau a la ciutat.

La civilització patriarcal, seguint el fil que ens suggereix aquest relat, es construeix damunt d'un matricidi originari, en paraules de Luce Irigaray. Què vol dir això? Ho entendrem millor, potser, a través d'un conte de Marguerite Yourcenar; "La llet de la mort". Tres germans intenten construir una torre, però no poden vèncer l'hostilitat dels elements meteorològics, que l'enderroquen un i altre cop, fins que finalment, recordant una vella creença, segons la qual cal que un cadàver aguantí amb el seu esquelet una construcció perquè aquesta sigui sòlida, comencen a mirar-se entre ells amb intencions equívocues i amb desconfiança: qualsevol d'ells pot convertir-se en víctima o botxí. Per superar aquest clima d'hostilitat latent, decideixen sacrificar una de les seves dones, i finalment una d'elles és elegida a través de tot un seguit de jugades de l'atzar. La dona és mare d'una criatura molt petita, i en el moment de ser aparedada, demana que deixin unes escletxes a l'altura dels seus pits, perquè li puguin dur cada dia el seu fill i alletar-lo mentre li quedí un alè de vida. Després demana, també, que deixin una escletxa a l'altura dels ulls per poder veure si la llet li fa profit. La llegenda explica que la mare va poder alletar durant més de dos anys el seu fill, tot i que les conques dels seus ulls eren buides, tot i que s'havia convertit ja en aquell esquelet que havia d'assegurar i mantenir l'erecció de la torre: aquesta mare sense rostre, darrere els maons que l'enclouen, nodridora, do d'ella mateixa fins més enllà de la mort, espectadora invisible morta-viva, ossada i fonament de l'edifici fal·lic, és el bell i mític cadàver que el patriarcat ens ha ofert en el lloc de la Mare.

"Les dones són nenes sense mare, en la societat patriarcal" diu Adrienne Rich, citant l'estudi de Phyllis Chesler *Dones i bogeria*. Si substituïm la paraula "dones" per "escriptores" tornarem sense que es notin gaire les costures al tema de "La dona i l'escriptura". I què vol dir, Phyllis Chesler amb aquesta frase? Vol dir, simplement, que

les dones no han tingut ni poder ni possessions que hagin pogut

transferir a les seves filles, que han estat dependents dels homes de la mateixa manera en què nens i nenes depenen de les dones; i que el màxim que han pogut fer és ensenyar a les seves filles els ardis per sobreviure dins del patriarcat, fent-se agradables i unint-se a homes poderosos o econòmicament solvents.

I més encara, que el patriarcat ha negat la força creadora del principi femení, que la genealogia de la Cultura — tal com, d'altra banda, la de les famílies — és una genealogia masculina, dins de la qual algunes dones hi han estat “cooptades”, “adoptades”, “legitimades”, sempre d'una en una, sense apparent relació entre unes i altres i sempre en el nom del Pare. No hi ha genealogia femenina, en la cultura, com no ha genealogia femenina en les famílies. Dit d'una altra manera: si entenem la història com aquell relat que se'n ha transmès per tal de donar sentit al passat i que ens ha permès identificar-nos com a éssers pertanyents a una col·lectivitat i a una cultura, haurem de convenir que, en la versió canònica, tant el protagonisme com el punt de vista narratiu correspon exclusivament al sexe masculí, tot i que sovint el narrador es disfressa darrere l'omnisciència i la pretesa objectivitat que permet la gratificant perspectiva de Déu. Tornem al principi, doncs: a les envistes del tercer mil·lenni de la nostra era, una dona llegeix encara aquest mateix relat, no pas només en els llibres, sinó arreu, escrit en tinta invisible a les parets, als carrers, en els rostres i en els cossos de la gent, en la mare que incita a la nena a cridar “bravo, campeón” i en la nena que veu qüestionada la seva capacitat de parlar perquè no emet el missatge esperat i només sap oposar-hi un gest elemental, tan corporal com el síntoma histèric. Un relat que no només és en els llibres, però també i potser sobretot és en els llibres. No en tots els llibres, però. Perquè és cert que, en les darreres dècades, potser massa timidament, encara, ha començat a circular la idea que pot haver-hi un altre o uns altres punts de vista, i, per tant, uns altres relats, que els fins ara personatges-comparsa poden ésser rellegits retrospectivament a la llum d'un nou protagonisme. A més a més, en la mesura que aquest és encara un relat en curs, en què cada moment és només un final provisional a la llum del qual cal rellegir i reinterpretar tot l'argument anterior, qualsevol modificació que introduïm en els propers capítols redefinirà per força el sentit dels capítols precedents.

És només aquest nou punt de vista em que ens pot permetre de trencar la dicotomia que sembla plantejar-se a la dona escriptora i, potser a tota dona que pretengui jugar un paper social: o bé el model d'Atenea, la filla sense mare, que neix gloriosament del cap del seu Pare, completament vestida, — perquè ningú, ni ella mateixa, no ha de prendre contacte amb el seu cos, amb la nuesa del seu sexe de dona. O, a l'altra banda, la imatge de les Erínies, les

fúries — el femení que no sap sinó “viure [...] per a l’infinit dolor de la pèrdua” en paraules de Marguerite Yourcenar.

He dit abans que, davant la dificultat d’escriure aquest text, havia identificat la fúria com l’obstacle paralitzador que m’ofegava la paraula. Ara més aviat diria que el bloqueig era produït per l’enfrontament de dues forces oposades, cap de les quals no aconseguia la victòria, cap de les quals, al principi, no tenia nom. Més ben dit: si en un primer moment vaig percebre la fúria com a obstacle, vol dir que l’altra força, la que se li oposava, es camuflava eficaçment darrere del pronom “Jo”. Aquesta “Jo”, que en darrer terme havia estat invitada a aquest curs en virtud d’un cert consens masculí sobre el valor de la meva paraula, volia presentar-se davant de vosaltres com Atenea, sorgint del cap de Zeus: completament armada. Amb aquelles armes que permeten d’obrir-se pas en les palestres culturals: amb arguments contundents i aguts com llances, amb teories darrere les quals parapetar-me com darrere una cuirassa o un escut. Però la Fúria m’arrossegava a ensumar només el rastre de la misèria cultural femenina, de la debilitat fonamental de tota filla sense Mare, que a penes aconseguia expressar-se a través d’un crit inarticulat impropri d’una reunió civilitzada.

A hores d’ara, però, a les envistes del tercer mil·lenni, tot i que la cultura segueix travessada de dalt a baix per l’ordre simbòlic del Pare, han aparegut, en els marges, en les escletxes, nous discursos que no només critiquen el centralisme excloent masculí sinó que semblen obrir camins per a noves formulacions de la identitat femenina. Des de diversos àmbits teòrics s’ha abordat la crítica del patriarcat, la reconstrucció de la història de les dones, s’ha investigat entorn del femení, s’han rescatat autors i textos de l’oblit. En un cert sentit, doncs, tot i que falta molt per fer, podem dir que les dones comencen a sortir d’aquesta orfenesa cultural: però no és una situació donada, sinó conquerida. Abans he insinuat un possible paral·lelisme entre la marginalització a què ha estat sotmesa la cultura catalana i la marginalització cultural de les dones. Néixer en el si d’una cultura dominant significa — en qualsevol dels dos casos — estar instal·lat des d’un principi dins d’un marc ben establert, ésser hereu legal d’uns béns indisputats, evidents i disponibles, formar-ne part amb naturalitat, com aquell qui respira, sense haver-se de plantejar el problema previ de la pròpia pertinença, sense cap tria ni intervenció espúria de la voluntat. Les dones escriptores, en canvi, com tot aquell qui neix en el si d’una cultura oprimida, ens hem vist abocades a la tria, a l’eforç, al repte de recuperar, d’inventar-nos, de crear una altra memòria, una altra tradició, si no volem que la literatura signifiqui abdicar de les nostres experiències més irrenunciables ni acceptar una mena de necessari travestisme de la ment. Hem d’anar, doncs, a la recerca i captura de les “mares” literàries escamotejades, perquè, tal com diu Virginia Woolf dels escriptors homes podem aprendre — literàriament parlant — sens dubte habilitats i trucs d’ofici, algun consell útil,

però res d'allò essencial, res d'allò que constitueix la carn i la sang de l'obra literària. Ni un bri d'aquella força que prové d'un vigorós empelt personal en un corrent col·lectiu que travessa els segles. Ni un bri d'aquella força que es nodreix d'una elaboració secular de les pròpies vivències sexuades. Parlem molt de “diferència” en referir-nos a les dones, però hem de tenir en compte que si existeix una diferència femenina també hem de contemplar una diferència masculina que fins ara s'ha atorgat a si mateixa el lloc de l'universal. Com diu Carla Lonzi, “la dona és l'altre per a l'home, l'home és l'altre per a la dona”. Llegir la història, la literatura, l'art, sota aquesta perspectiva ha de comportar sens dubte replantejaments gens superficials.

Si hi ha un text que podem considerar fundacional de la reflexió sobre la dona i l'escriptura, aquest és, sens dubte, “Una cambra pròpia” de Virginia Woolf. Discutit, execrat, reivindicat apassionadament, podem dir que la major part del feminisme literari anglosaxó ha begut en les seves aigües. En el destret on em trobava — recordem-ho, era incapaç d'iniciar el meu text sobre la dona i l'escriptura perquè la fúria em bloquejava l'accés a la paraula, i els dies passaven, i passaven les setmanes — en aquesta compromesa situació, doncs, vaig decidir recórrer a aquest text “matern” que en un temps ja llunyà havia estat el meu llibre de capçalera, en cerca d'orientació. Em semblava recordar la paraula “fúria” impresa en alguna de les seves pàgines. I, efectivament, era allà. La situarem en el seu context. És en el moment en què Virginia Woolf, enmig dels seus interrogants sobre les característiques de la novel·la femenina, fa referència a *Jane Eyre*, la famosa obra de Charlotte Brontë. L'ha obert, ens diu, pel capítol dotze i es troba amb un passatge que pertorba la continuïtat de la narració, on s'adverteixen “sacsejades”, “indignació”, “desviacions”, “deformacions”, en resum, s'hi nota que la novel·lista “està en guerra amb la seva pròpia sort, escriu amb fúria” — aquí tenim ja la parauleta — “enllot d'escriure en calma”, i “la còlera entela la seva integritat literària”. Tot i que ens diu que és una bona novel·la, no pot deixar de preguntar-se, amb recança, què hauria succeït si el geni d'aquesta dona s'hagués pogut manifestar *complet i intacte* com el de Shakespeare, per exemple. O fins i tot com el de Jane Austen, menys genial ens diu que Charlotte, però més sensata, que, potser per caràcter no solia desitjar allò que no tenia i en la qual talent i forma de vida es van acoblar perfectament. “I així escrivia sense odi, sense amargor, sense temor, sense protestes, sense sermons”. La seva ment, com la de Shakespeare, havia *cremat tots els obstacles*. Però aquest, segueix argumentant Virginia Woolf, no és el cas de l'autora de *Jane Eyre*, ja que, enmig de la trama de la novel·la ens diu que la protagonista, sovint, pujava al teulat i mirava per sobre dels camps i sospirava...

Sospirava per tenir un poder de visió que sobrepassés aquells límits; que arribés fins al món actiu, les ciutats, les regions plenes

MARÇAL, M.;
TRADUÇÃO:
BARBOZA, B.R.G.
*Meditações
sobre a Fúria*

de vida de les quals havia sentit parlar, però que mai no havia vist; més contacte amb gent de la meva espècie, tracte amb una varietat de caràcters més gran de la que tenia al meu abast.

No perdem de vista que ens trobem en ple segle XIX i l'autora sent que tot això que expressa a través del sospir de Jane, tant a ella com al seu personatge li és negat. Per això prossegueix:

Qui em censura? Molts, no hi ha cap dubte, em diran descontenta. No podia evitar-ho: la inquietud formava part del meu caràcter; m'agitava a voltes fins al dolor... Ningú no sap quantes rebel·lions fermenten en les aglomeracions humanes que poblen la terra. Es dóna per descomptat que les dones són més tranquil·les; però les dones senten el mateix que els homes; necessiten exercitar les seves facultats i disposar de terreny per als seus esforços igual que els seus germans; sofreixen de les restriccions massa rígides, d'un estancament massa absolut exactament igual com sofririen els homes en aquestes circumstàncies. I denota estretesa de mires per part dels seus semblants més privilegiats dir que haurien de limitar-se a fer postres i a fer mitjons, a tocar el piano o a brodar bosses. És neci condemnar-les o burlar-se d'elles quan tracten de fer res més o aprendre més coses de les que el costum ha declarat necessàries per al seu sexe.

És evident que aquí hem topat amb la indignació de l'autora. Una indignació que, a les envistes del tercer mil·lenni, convindreu amb mi que — tot i pertorbar, potser sí, la continuïtat del relat — es mou dins dels límits de la més inofensiva sensatesa. Qui, avui dia, gosaria censurar-la? La imatge que ens suggereix és ben llunyana d'aquella que hem evocat en parlar de les terrorífiques i repulsives Fúries. Però, en realitat, no se'n troba gaire lluny: les meditacions de Jane són interrompudes bruscament per una riallada inquietant, una riallada que, ella encara no ho sap, pertany a la dona boja que hi ha tancada a les golfes de la casa, a freqüent de la teulada on ella expressa el seu descontent i la seva insatisfacció. Simplement un envà les separa una de l'altra: i és a partir d'aquest veïnatge en l'espai i d'aquesta simultaneïtat en el temps que Adrienne Rich ha pogut fer una nova lectura d'aquest passatge, que queda, així, estretament vinculat a l'estructura profunda de la novel·la: sota el discurs de Jane, qüestionador del paper convencional i dels límits que a les dones s'assignava a la seva època, però intel·ligible i enraonat, hi sotja l'espectre de la follia. Darrere els vestits i les armes d'Atenea, la veu alhora sagnant i vampírica de l'Erínia. Una veu que no té les "paraules per a dir-ho", segons l'expressió de Marie Cardinal. Anys més tard, però, una altra novel·lista contemporània nostra, Jane Rhys en *L'ample mar dels sargassos* li

33

concedirà aquesta paraula i veurem la història des dels ulls de la boja. La novel·lista es farà, aquesta volta, mèdium perquè la Fúria parli a través d'ella. Un sentit, per terrible que sigui, emergirà i ocuparà el lloc del no-sentit. Així, doncs, em pregunto: pot arribar a ser creativa, la fúria de les dones? O millor: enfrontar la pròpia Fúria — la boja dalt les golfes o en el soterrani — intentar donar-li un camí formal a través de l'escriptura, no pot representar un dels camins fructífers per a la creació literària? O fins i tot, no ens sembla percebre fúria en el substrat de moltes obres d'autors on potser a primer cop d'ull no sabríem descobrir-l'hi? Adrienne Rich, per exemple, la detecta en la mateixa obra de Virginia Woolf que acabem de citar. Diu així:

Rellegint per primer cop després de molts anys *Una cambra pròpia* de Virginia Woolf (1929) vaig quedar-me sorpresa davant de l'esforç i el dolor assumits en l'intent de to dur que té l'assaig. Vaig reconèixer aquell to. L'havia sentit en mi mateixa i en moltes altres dones. És el to d'una dona a punt de topar amb la seva fúria, que està decidida a no mostrar el seu enuig, que s'esforça per estar calmada, distanciada, i gairebé encantadora, en una habitació plena d'homes on s'han dit algunes coses que són atacs a la seva integritat.

I entrant ja en la nostra literatura, no percebem també una fúria latent en una novel·la com *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda, per no parlar ja de *La mort i la primavera*? Montserrat Casals, en el títol de la seva biografia — d'altra banda discutible, per molts conceptes — sembla haver copsat alguna cosa d'aquesta ira soterrada que traspua darrere els textos, quan hi identifica el motor de l'escriptura per a Rodoreda. *Contra la vida, la literatura* — diu. En aquesta frase se sintetitza per a ella el gest vital essencial de la biografiada. En primer lloc, escriure “contra”: això exigeix agressivitat..., sí, una actitud de revolta permanent... No diu, per exemple — seria força més banal: en lloc de vida, literatura. Diu: contra la vida. I quina vida? Una vida com la de la Colometa, per exemple? O una vida que en massa aspectes intenta imposar-li — des de dins i des de fora de si mateixa — un model que ella sent com a antitètic, incompatible amb la creació literària. Només em fixaré en un aspecte: cap home, que jo sàpiga, no s'ha vist impel·lit a la tria dolorosa entre paternitat i escriptura: al marge de les dificultats materials que ara i aquí pot comportar encara la compaginació de la maternitat amb les tasques artístiques, culturals, etc. — totes aquelles que es desenvolupen en l'espai públic — existeixen a més a més tot un discurs normatiu larvat o explícit que, com a mínim des del segle XIX, contraposa criatures i llibres, com dos aspectes que s'exclouen mútuament en la vida de les dones. Ursula K. Le Guin ha dedicat un interessant article a denunciar aquest missatge que es troba fins i tot — invertint, això sí,

els termes de la valoració — en alguns textos feministes relativament recents. No vull dir res, ja del tema de l'amor: la poeta francesa Constance Marie de Salm Dyck, al segle XVIII deia ben expressivament a les dones: “L'amor, per a vosaltres és un afer / l'amor per a l'home és un plaer”. De fet, tal com posa de relleu Mercè Ibarz en la seva biografia de Mercè Rodoreda, més que no pas contra “la vida”, és contra una certa vida — una vida-destí — de dona — que Rodoreda imposa la seva opció “vital” d'escriure per damunt de tot i de tothom. Encara que de vegades tinguem tendència a batejar amb mots absoluts el mur contra el qual s'estrenyen les nostres protestes i la nostra fúria. El fat inexorable? Acabo de citar, com de passada la paraula “Destí”. “Dona i destí / secularment caminen” ens diu Clementina Arderiu. Però no és en ella en qui pensava quan els seus versos se m'han infiltrat per una clivella de la memòria. Pensava en la relació fúria/destí que em sembla detectar en alguns passatges de Caterina Albert / Víctor Català. S'ha parlat sovint de la visió ombrívola, fatalista de l'autora de *Solitud*. És evident que la comparteix amb altres autors del Modernisme i, per tant, no cometé la ingenuïtat d'atribuir-la a la seva condició de dona. Però ningú no em podrà negar que *Solitud* és una novel·la amarada fins als ossos d'una experiència femenina de la vida: no és perquè sí que el punt culminant del destí tràgic de la Mila — la protagonista — sigui una violació. No és perquè sí que en aquest punt sorgeix en ella una violència, una fúria fins llavors desconeguda, que li dóna la força d'assumir tota la seva vida a les mans i dir al Matias que pretén seguir-la:

— Tampoc amb tu! Mai més!... No provis pas de seguir-me... Te...
mataria! I, resolta, se'l mirà de fit a fit, com volent-li fer penetrar
fins a l'ànima la terrible amenaça.

35

Si a *Solitud* la violència de la Mila es limita a una amenaça, i encara no s'adreça al veritable agent del mal, que queda impune, la pubilla del mas de la Rambla del conte “La pua de rampí” fa un pas més enllà en l'expressió de la seva fúria: en una versió alternativa del conte de la Caputxeta Vermella, la pubilla mata el llop, és a dir, el seu violador, amb la pua d'un rampí, i l'enterra després ben fonda en el bosc, de manera que el seu acte mai no podrà ser ni descobert ni castigat. Caterina Albert / Víctor Català permet al seu personatge aquesta gesta individual que de fet pren un sentit col·lectiu: és el fet de pensar en altres casos similars, entre ells el de la pròpia mare, el que encomana a la pubilla “una energia terrible...”. Com la d'una erínia venjativa “sent que la seva cara deu donar feredat de veure...” Però al final del conte, com també succeeix al final de *Solitud*, com si volgués relativitzar l'abast del fet, la narradora fa aparèixer la figura del Destí:

Quan ens lliguen a la vida, ens lliguen al nostre fat, que és com
dir, a un ordre de fatalitats determinades. La pubilla té filles; són

fresques i boniques com poncelles o van a aprendre de lletra i cosir a Suriola. Cada vegada que marxen, la mare sent un baticor ofegador i no respira fins que se les torna a veure al costat [...] Probablement un dia o altre passaran les filles per l'esglai que pàs-sa la mare, que passà l'avia que passà la besàvia, tal volta... Mes, qui podria evitar-ho? El Fat és inexorable.

Per què aquest fatalisme, aquesta resignació, després del coratge modèlic de la protagonista? A les envistes d'un nou mil·lenni, podem seguir atribuint al destí un fet quotidià com la violació? O el Fat és només una paraula comodí, darrere de la qual s'amaga en alguns casos, identificant-lo amb l'inexorable, barrejant-lo amb tot allò que és de debò inexorable, tot el conjunt de límits seculars i tota la violència antifemenina que és a la base del patriarcat? És el destí el responsable, per exemple, de la violació i de l'assassinat, ara fa set anys, de la jove poeta Anna Dadas en el curs d'un viatge emprès amb objectius literaris i brutalment conclòs per un episodi que la fa homologable a la dona més anònima víctima de les darreres depredacions balcàniques. Cau fet a miques el miratge de la "dona especial". Atenea s'ha de fer enrere, avergonyida, i amb tot el dret ocupen l'escenari les Fúries, resseguint com gosses el rastre del crim impune, ja potser cansades després de tants segles i minades per la impotència. Però potser, pensareu, me n'he anat massa lluny del tema estricte "dona i escriptura", tot i que, imperceptiblement m'he anat acostant a l'actualitat: I per tornar a resituar-me, em pregunto si hi ha fúria en els versos de l'Anna, d'aquella noia de vint anys que a penes vaig tenir temps de conèixer, però de qui gosaria dir que era vital, riallera, atrevida, convençuda de poder abatre qualsevol obstacle, com tantes noies d'avui que creuen o volen creure desfasats els atàvics recels i les queixes de les seves mares. Obro a l'atzar el seu llibre pòstum, *El volcà*: és un volum travessat de cap a cap per la força d'una veu poètica intensa i desolada alhora. M'esborrona alguna coincidència: en les mateixes dates, ella i jo elaboràvem paral·lelament i sense saber-ho el tema de la mort del pare a partir de la mateixa referència — potser inevitable: Sylvia Plath. Dic potser inevitable i m'erro: segurament hi ha hagut en una i altra la mateixa voluntat deliberada en la recerca del que abans anomenava "mares" literàries. Semblen donar-me la raó algunes imatges que remeten inequívocament a la Rodoreda de *La mort i la primavera*. També em sembla trobar-hi ecos d'Emily Dickinson. Encara que potser només es tracta d'una coincidència, ben significativa, si pensem en el segle llarg que separa l'una i l'altra. Vegem si no el seu poema "el volcà" que dóna títol al llibre:

saps què s'amaga
sota el pacífic verd
vellutat d'arbres?
el roig

MARÇAL, M.;
TRADUÇÃO:
BARBOZA, B.R.G.
*Meditações
sobre a Fúria*

què xucla la blanca
flor, per créixer tan fràgil?
si no és el foc?

i la muntanya esvelta
tota sola i segura
té a la panxa el tro.

Escoltem ara Emily Dickinson:

En el meu volcà hi creix l'Herba
racó meditatiu —
recer propi per a l'Ocell
fora l'opinió General —
Que roges són les roques de lava que hi ha a sota
que insegur el terra
Si ho revelés
poblaria de terror la meva solitud.

En totes dues hi ha la contraposició entre l'aparença pacífica i inofensiva del volcà i la violència destructiva, la lava, el tro, que “té a la panxa”. He topat amb la fúria, la fúria latent en els versos d'Anna Dodas? La muntanya, però, “sola i segura” sembla camuflar-la perfectament, a diferència de la inseguretat confessada i el terror temut per Dickinson. Terror i inseguretat que apareixen, tanmateix, en un altre poema de Dodas connectat amb el que acabem de veure per la imatge inicial:

Sóc com el tro
gemegós que braola en la vall
foll de terror.

Aquest és un poema interessant, entre altres coses, perquè revela el vaivé indecis de l'autora entre allò que en podríem dir l'arquetip de gènere — a través de les imatges que remeten al model tradicional femení — i les imatges “transgressores”, és a dir, aquelles que tradicionalment s'han atribuït al sexe contrari. Evidentment la comparació inicial amb el tro que braola en la vall pertany a aquest segon tipus, tot i que l'epítet “gemegós” i sobretot “foll de terror” insinuen la imminent “feminització” que s'acompleix en el vers següent que clou l'estrofa: “jo sóc la vall”. Les estrofes següents repeteixen el mateix esquema: “com el rampí / cec entre pedres / que ensopega amb el terròs”: el rampí és una eina de camp proveïda de pues, “activa”, “agressiva”, “masculina”, però en aquest cas cega i maldestra: no forada el terròs, hi ensopega; “sóc la foradada”, prossegueix amb una paraula que ens evoca una caricaturesca i brutal

37

simplificació del femení. El poema segueix en aquests termes d’alternança fins a la imatge final amarada d’impotència i de “destí”: “no sóc res més: una carolina molla / que aguanta la pluja / tristament”. Fa un cert temps, en estudiar l’obra de dues interessants i infravalorades poetes catalanes, Clementina Arderiu i Rosa Leveroni, vaig adonar-me que una via fructífera d’anàlisi passava per analitzar en els textos la dialèctica entre el model femení socialment imperant i, en major mesura assumit per l’autora, i l’impuls individual que s’hi oposa, el que podria anomenar l’impuls singularitzador, transgressor, rebel. En un moment en què els models de gènere semblen tendir a desdibuixar-se i a fer-se més permeables aquest poema em sembla revelador: no hi trobem, com algú potser podria esperar, un accés fàcil a una identitat “andrògina”, sorgida de la selecció a la carta d’un seguit d’elements disponibles, sinó un procés molt més complex, escindit i dolorós, en què ja d’entrada, un element transgressor com la “fúria” — el tro que braola en la vall — és experimentat alhora com a força i com a feblesa — recordem el “gemegós” i el “foll” de terror, amb el consegüent retorn a la imatge de femenina impotència final.

Supervivents

Si una obra literària s’ha fet expressió plena de Fúria, sense cap mena d’atenuació ni de compromís amb la sensatesa, aquesta és la de Sylvia Plath. Com una erínia moderna parla, per exemple, al poema “Lady Lazarus” — títol que aludeix a Llàtzer ressuscitat. És un poema on es barregen estretament tres temes: la mort, la supervivència i el monstruós. La mort, és aquí un suïcidi, un suïcidi on ella reconeix reincidir cada deu anys, però del qual sobreui:

Ho he tornat a fer.
Un cop cada deu anys i me’n surto
Un miracle que camina...

Però és realment un suïcidi? Els versos següents suggereixen una altra cosa:

la pell lluent com un para-llums nazi, el peu dret un petjapapers
la cara una tela jueva, fina i anònima.

Què hi fa, aquí aquesta referència al nazisme i les seves víctimes, amb les quals s’anirà identificant al llarg del text? La mort no és un suïcidi, doncs, és un crim. Un crim del qual ella s’erigirà en venjadora al final del poema, gràcies a la seva capacitat de renéixer de les cendres. Un crim, però perpetrat per qui? Per algú a qui s’adreça amb diversos noms al llarg del poema. Per exemple:

MARÇAL, M.;
TRADUÇÃO:
BARBOZA, B.R.G.
*Meditações
sobre a Fúria*

Arrenca'm aquest drap
oh enemic meu. Faig por?
El nas, conques dels ulls, totes les dents
la fortor de l'alè...

I més endavant aquest enemic és anomenat “Herr doktor”, “Herr Déu” i “Herr Lucifer...”. Som davant d’una altra representació del destí? d’un destí portador d’una cruetat assimilable a la de les SS? Si no coneixem la resta de l’obra de Plath podríem pensar-ho. Però en altres poemes es fa pal·lès quin és aquest poder absolut que la destrueix, no només des de fora, sinó des de dins d’ella mateixa. “Feixuc com el marbre, un sac ple de Déu”, ens diu referint-se al seu pare. “Cada dona adora un feixista”, escriu en un altre lloc... és precisament la nacionalitat alemanya del seu pare biogràfic la que li suggereix aquesta identificació entre nazisme i patriarcat.

Sóc la vostra
obra magna
Herr Déu, Herr Lucifer
Alerta, alerta
Jo m’alço de les cendres
amb el meu cabell roig
i menojo homes com l’aire.

¿No reconeixem en aquest personatge monstruós final, de cabells de foc i impulsos vampírics l’Erínia que s’alça per venjar el crim originari? Monstruositat que va lligada en tot el poema a la capacitat de sobreviure.

39

“No sé si, per a mi, escriure és passió o necessitat de sobreviure” diu Montserrat Abelló, poeta i traductora de Sylvia Plath. “Tota dona escriptora és una supervivent”, afirma Tillie Olsen en un llibre on estudia no pas l’escriptura, sinó els silencis de les escriptores. M’agradaria ara, llegir un poema de Maria-Antònia Salvà, una autora ben diferent de Sylvia Plath, però que, tanmateix, vincula com ella la idea de la supervivència a la d’un ésser monstruós, en aquest cas un cactus que, segons la meva interpretació, li fa de mirall:

Com rèptil monstruós de pell clapada,
d’estranya llefiscosa, era ajocat
al seu racó bevent la solellada.
De sobte, sa malícia desvetllada,
enrevinclant-se va trencar el test.
Enllà de l’hort, que se’n perdés el quest,
dalt una paret seca fou llançat,
i al cap de temps, damunt les pedres dures,
furgant per les llivanyes i juntures,

trobí el vell drac, encara aferrissat.

M'agrada veure en aquest poema una mena d'al·legoria de la dona escriptora. Perquè en el silenci femení normatiu que el patriarcat va decretar des dels orígens, l'autoimatge de la dona que escriu té una secreta vinculació amb el monstruós, amb un sentiment de mancança o d'excés — o no arriba, o bé sobrepassa els límits i no hi cap. Luisa Muraro diria que li falta la “justa mesura”, aquella que només pot donar la confrontació amb les pròpies semblants i la figura — encara negada i gairebé inexistent — de l'autoritat femenina. Aquest és per a mi un dels reptes fonamentals del nou mil·lenni. Però seguir per aquí ens duria massa lluny del tema “la dona i l'escriptura” i de la Fúria que, si primer m'impedia parlar, després m'ha servit de fil conductor fins aquí i, paradoxalment, m'ha permès de fer a través d'ella, i sense renegar-ne, una modesta obra de Musa: posar de relleu uns noms, uns textos, unes obres — podrien haver estat molts més, podrien haver estat uns altres — uns temes, uns silencis, unes ferides, dignes de convertir-se en memòria. En memòria articulada. Moltes gràcies.

MARÇAL, Maria-Mercè. “Meditacions sobre la fúria” (1993). Sota el signe del drac — A cura de Mercè Ibarz. Proses 1985–1997. Barcelona: Proa, 2004, p. 133–153.

Os cadernos de Marina Tsvetáieva

Aurora Bernardini¹

RESUMO

Nos *Cadernos* de Marina Tsvetáieva, tanto os reunidos por Tzvetan Todorov e publicados no Brasil em *Vivendo sob o fogo – confissões* (2008), quanto o *Cahier Rouge*, apresentado por Georges Nivat (2011), são salientados e exemplificados alguns temas fundamentais para a poeta, ao longo de sua vida, como o Amor, a Morte, a Criação e a Tradução Literária.

Palavras-chave: *Marina Tsvetáieva; Vivendo sob o fogo – confissões; Le Cahier Rouge*

ABSTRACT

Both in Marina Tsvetaeva's *Vivre dans le feu- confessions*, edited By Tzvetan Todorov (Brazilian translation *Vivendo sob o fogo -confissões* - 2008) e and *le Cahier rouge*, presented by Georges Nivat (2011), fundamental themes as Love, Death, Creation, and Literary Translation are stressed and exemplified.

Keywords: *Marina Tsvetaeva; Vivendo sob o Fogo – confissões; Le Cahier Rouge*

¹ Professora titular do DLO-FFLCH da Universidade de São Paulo

No prefácio a *Vivendo sob o fogo – Confissões* (doravante VF), seleção dos *Cadernos* da poeta e escritora russa Marina Tsvetáieva (1892-1941), o crítico Tzvetan Todorov prepara o leitor para a apaixonante travessia de uma vida inteira, de uma vida em chamas, pois Marina a viveu em todos os seus momentos – da infância ao suicídio – com o máximo de intensidade, sempre à procura da apreensão do absoluto, no êxtase e na dor, sem nunca fazer concessões, mesmo nos momentos mais trágicos de sua existência.

Suas cartas-confissões e seus diários, escritos e reescritos nos *Cadernos* como se fossem poemas, muito íntimos, muito vivos, atravessam os períodos mais conturbados de nossa história contemporânea: a primeira e a segunda grande guerra, a Revolução Russa, o stalinismo, a invasão nazista, e os diferentes fenômenos que os acompanharam: o desemprego, a fome, as delações, as execuções.

“Somos o que a vida nos faz” é uma das frases que se encontra nesses “*Cadernos*” ciosamente guardados para serem resgatados depois de sua morte; no entanto, o “fazer” da vida, geralmente a despeito da pessoa, se transforma

nela em violentos embates travados entre esse fazer e seus princípios, aos quais será fiel a ponto de chegar a pagar com a própria vida. “Foi um espírito viril – disse dela Pasternak –, álacre, decidido, batalhador, indomável. Na vida e na arte aspirou sempre, impetuosa mente, avidamente, com garra extrema, ao refinamento, à perfeição. Perseguindo-os, atirou-se muito à frente, superou a todos.” (PASTERNAK, 1991, p. 250).

“E no entanto” – escreveu ela, em diferentes ocasiões – “bastava tão pouco para eu ser feliz!”

Os capítulos do livro que enfeixam suas cartas e partes de seus diários, em ordem temática e cronológica, permitem que o leitor acompanhe – como dissemos – sua vida e, principalmente, suas reflexões sobre ela.

Nascida na virada do século em Moscou, em uma família privilegiada – o pai, filólogo e museólogo, a mãe, musicista, a avô rica proprietária de uma herdade principesca onde a jovem Marina e sua irmã Ássia passavam férias escolares – Marina dedica-se desde cedo, estimulada pelo ambiente propício, à leitura, à música e à poesia, criando um mundo interior muito rico e muito curioso, cheio de anseios de grandeza e de figuras românticas. Órfã de mãe desde muito cedo, quando ainda ginasiana teve ocasião de acompanhá-la à Itália (Nervi) e à Alemanha (Floresta Negra) repetidamente, nas insistentes tentativas de debelar o mal (tuberculose). Com isso, seus estudos e seus contatos (inclusive com revolucionários no exílio) foram mais ricos e variados do que os das jovens russas de sua idade e permitiram-lhe um amadurecimento incomum. Após a morte da mãe, o pai idoso, praticamente emancipou as duas filhas (era casado em segundas núpcias) e ela, com 16 anos, foi sozinha visitar a Paris de seus sonhos, cuja lembrança conservará de forma indelével. Não só, mas logo depois publicará, às suas expensas, um pequeno volume de versos, *Álbum da tarde*, que, descoberto pelos críticos da capital russa, a tornaria famosa da noite para o dia, e personagem aceita de bom grado nos salões da *intelliguêntsia*. Na estância de um desses críticos (Max Volóchin), na Criméia, conhece Serguei Efron, de um ano mais jovem do que ela e, antes dos vinte anos, casa-se com ele. Menos de um ano depois (1912), nasce sua filha Ália e ela publica, com o mesmo êxito, sua segunda coletânea de versos *Lanterna mágica*.

43

O amor e o *Cahier Rouge*

Essa vida plena e idílica começará a ser embaçada por alguns acontecimentos fundamentais. Primeiro: o conceito que Marina tinha amadurecido do que seria para ela o “Amor” e o que seria o “Romantismo”. O amor, terá ocasião de repetir durante a vida inteira, é o sentimento que a liga ao marido e aos filhos (além de Ália, ela terá mais um casal), ou seja, o sentimento de ser essencialmente necessária, imprescindível aos seres

amados, e o resto seria romantismo. Só que, obviamente, a questão se torna muito mais complexa. Esse mesmo sentimento de necessidade/doação ela o sentirá em relação a muitos outros seres, homens e mulheres, que constelarão sua vida e que inspirarão seus versos. Primeiro entre eles, em 1914, é o irmão do próprio marido, a quem ela visita no hospital, onde ele morre, pouco depois. A segunda é uma mulher, Sonia Parnock, com a qual ela mora algum tempo, após o marido ter ido ao front como enfermeiro do Exército Russo, na guerra de 1915. Essas paixões/inspirações (a única que se concretizou e quase a levou ao divórcio ocorreu na Tchecoslováquia e inspirou-lhe os dois poemas longos mais valiosos: “Poema da Montanha” e “Poema do fim”) serão objeto de inúmeras cartas – algumas delas memoráveis – e continuarão quase até o fim de sua vida. Claro que o marido, cujo perfil emerge nas entrelinhas dos escritos de Marina, havia de ressentir-se por essas “enfatuações”: muitas das atitudes de Efron são extremadas, quando não temerárias, e talvez tenham sido tomadas para se valorizar aos olhos da mulher e, quem sabe (provavelmente), tenham colocado sua vida e sua saúde em risco também como reação a elas.

Há uma série de outras considerações sobre a questão do amor em Marina, obtidas a partir do *Cahier Rouge*, (doravante CR) o caderno-diário que ela havia deixado na França aos cuidados de um amigo (e que foi encontrado e publicado na França, em 2011, em edição bilíngue, francês-russa, com tradução de Caroline Bérenger e Véronique Lossy e apresentação de Georges Nivat). Vale fazer menção a uma carta que o marido de Marina, Serguei Efron, escreveu ao amigo, o poeta Max Volóchin, em 1923, em que ele explica que “Marina, poeta do fogo, precisa de lenha para alimentar a paixão que serve de fonte à sua inspiração e de motor à sua criação poética”. E acrescenta, com realismo, que “a qualidade dessa lenha pouco importa” (CR, 2011, p. 94).

Isso pode ser verificado no depoimento do próprio Konstantin Rozdiévitch, o amante de Marina na Tchecoslováquia:

Marina Tsvetáieva correspondia-se com numerosos escritores, na época. E eu, o que poderia [fazer] por ela? Não podia fazer nada para ajudá-la [...] suas cartas eram antes a necessidade de se exprimir. Mas eu era frágil. Ela me arrastava para alturas que eu não podia atingir. Eu precisava de uma vida mais simples[...]. O amor recíproco entre nós fora um verdadeiro *coup de foudre*. Se explicava por nossa juventude, nosso amor pela vida. Nossa ligação durou dois anos, em Praga. [...] Quando repenso a isso tudo, me digo que nem sempre era digno dessa relação com Marina. Agora vejo as coisas de maneira diferente, mas, na época, se tratava de um superficial. Eu procurava a estabilidade e ela, uma

Mas aqui está a versão que dá Marina Tsvetáieva desse relacionamento:

“Segure-me bem forte, não me solte, não me mande de volta para a vida. Antes, puxe-me para a morte. Você é o único que me quis toda inteira, que me disse que o amor existia. É assim que Deus aparece na vida das mulheres. O que me assusta (e me entusiasma) – é a intransigência de seu amor [...] Agora, deixando de lado por um instante o fato de eu ser mulher, vou lhe dizer o que é a vida de um poeta: o alto são os amigos, o baixo são as paixões, com essa única diferença: eu levava para o baixo toda minha altura, daí, a tragédia. Minha alma sempre foi um impasse para mim.”(CR,*idem, ibidem*).

Konstantin e Marina terminaram juntos seu relacionamento: ele, para casar-se com Maria Bulgákova, ela, diante da dependência afetiva do marido.

O ressentimento pelo fim foi estilizado pela poeta num de seus poemas longos mais celebrados: o *Poema da montanha*. A montanha era o lugar que acolhia os dois enamorados e que agora, com as suas criaturas, se vinga aos “ultimatos” dos “maridos e esposas”, sempre de forma direta, como é o hábito de Marina:

...

Виноградники заворочались,
Лаву ненависти струя.
Будут девками ваши дочери
И поэтами — сыновья!

45

Avergaram-se as videiras
E a lava de ódio escorreu.
Que suas filhas sejam rameiras
E poetas – os filhos seus!

Já em relação a Pasternak, a questão do amor é mais sutil, conforme pode-se ver pelo depoimento da própria Marina, logo após o nascimento do filho Mur, em carta a Boris Pasternak, datada de 14 de fevereiro de 1925 (VF, 2008, p. 367): “Boris, você se lembra de Lilith? Boris, então não havia ninguém antes de Adão? Sua saudade de mim – a saudade de Adão por Lilith, a que veio *antes* da primeira. A primeira que *não conta* (daí minha completa aversão por Eva!)”

Em seguida, ela acrescenta, em 10 de julho de 1926:

Compreenda-me bem: é o ódio insaciável, eterno de Psiquê por Eva, da qual nada tenho. Mas de Psiquê – tenho tudo. Trocar Psiquê por Eva! Compreenda o grau inatingível de meu desprezo. (Não se troca Psiquê por Eva.) A alma pelo corpo. Perdem-se a *minha* e o *dela*. Você já está condenado, não comprehendo... retiro-me. [...]

Minha estrada é outra, Boris, é uma estrada que flui quase como um rio, Boris, sem pessoas, com os fins dos fins, com a infância, com tudo, menos os homens. Não olho para eles, nunca, simplesmente, não os vejo. Não lhes agrado, eles têm faro. Não agrado ao *sexo*. Deixa que eu perca algo a seus olhos: sentiram-se atraídos por mim, quase nunca me amaram. Imagine – nenhuma bala na testa.

Dar-se um tiro por causa de Psiquê! Pois ela nunca existiu! (É uma forma particular de imortalidade). (VF, 2008, p. 368)

Aqui está a conclusão abrangente de uma das tradutoras do CR, Caroline Bérenger:

...uma outra tendência de sua criação consiste em se alimentar do sentimento amoroso em todas as suas formas, pouco importando a natureza e a qualidade do combustível, o essencial é que ele queime. Nesse sentido, o eros de Tsvetáieva é um objeto difícil de analisar. Sem dúvida, ele se inscreve num período de grande liberdade de costumes, em que todas as formas de amor eram possíveis, mas o que torna esse eros impressionante é que ele seja expresso de maneira tão direta. Basta para tanto ler-se os fragmentos de *Noites florentinas* que permitem adivinhar todo o erotismo fantasmático e onírico da relação, a Carta à amazona, que revive a paixão amorosa intensa por Sofia Parnok, o Julgamento póstumo e a repetição incessante, como se se tratasse de uma ladinha, do verbo gozar e da palavra gozo.[...] Por sinal, não é do amor sáfico que ela fala e que não deixa de ser uma evidência para ela, mas da questão delicada maternidade para um casal de lésbicas...aniquilada pela natureza que torna impossível a concepção de uma criança...Ao mesmo tempo não é do gozo que ela fala, em todas as suas formas, mas de sua ligação com a morte; nem é de uma paixão adúltera, mas de uma relação carnal que é, entes de qualquer outra coisa, o desnudamento de uma alma.[...]

Finalmente, em Tsvetáieva, o *eros* se encontra numa proximidade imediata com o ato de escrever, como se o amor físico e a palavra, a abstração e a sensualidade fossem as faces de uma única moeda. É disso que vem sua intensidade. (CR, 2011, p. 185-186)

Outros acontecimentos

Um acontecimento fundamental em sua vida: a Revolução Russa (à qual nunca aderiu, mas que, também, nunca agrediu, antes do stalinismo), responsável pelo engajamento do marido no Exército Branco e, direta ou indiretamente, pela morte da segunda filha, por inanição. A reunião de seus escritos que compõem o capítulo de *Vivendo sob o fogo - confissões* “A morte de Irina” (VF, 2008, p. 137-185) está entre as coisas mais pungentes que jamais se escreveram sobre a morte de um filho.

Uma nova etapa na vida de Tsvetáieva: sua partida da URSS, em 1922, com a filha Ália, para o estrangeiro. Primeiro a Alemanha, depois a Tchecoslováquia, onde se reúne (e reconcilia) com o marido egresso das fileiras do derrotado Exército Branco e, na época, bolsista do governo tcheco para terminar seus estudos filosóficos.

Outro acontecimento: o nascimento do filho Mur (o apelido veio-lhe do nome de um gato de um conto de Hoffmann) e, depois, os quatorze anos de França, com suas lutas para conseguir “colocar” seus escritos nas diversas revistas e jornais da emigração; o sucesso, no começo, mas a miséria e a falta de perspectiva, depois (são os anos da depressão e do desemprego mundiais). Em parte, essa absoluta precariedade – só aliviada no fim de sua estada na França, sem ela o saber claramente, pelo engajamento secreto do marido no serviço de inteligência soviético –, foi devida também ao caráter irredutível das convicções de Tsvetáieva. Veja-se o seguinte caso, crucial, por sinal. Uma vez que ela, além do russo, devido à ascendência materna conhecia perfeitamente o idioma alemão em todas as suas sutilezas (não por nada suas cartas nessa língua conquistaram o poeta Rainer Maria Rilke – a quem ela conheceu por intermédio de Boris Pasternak – a ponto de ele lhe dedicar sua última elegia (VF, 2008, p. 366), nada de mais natural do que se esperar que ela aceitasse as propostas de tradução nessa língua. Elas foram-lhe repetidamente feitas pelo governo soviético, antes e depois de ela voltar à URSS, em 1939, com o filho adolescente, seguindo os passos do marido Serguei e da filha Ália que a haviam precedido, imbuídos que estavam do desejo de serem úteis à sua pátria.

Nem num caso, nem no outro (por tratar-se de traduções de ordem política – acredita-se), ela não quis “trair” a terra de sua mãe.

Sobre tradução literária

Há, a esse respeito, um capítulo de suas confissões, “Escrever em francês”, em que ela se dirige a André Gide (26/01/1937) e, numa surpreendente aula de tradução literária, explica-lhe, frase por frase, como ela verteu para o

francês um poema de Púchkin. “O que mais quis foi acompanhar Púchkin o mais de perto possível, sem ser servil, o que ter-me-ia infalivelmente colocado *atrás* do texto do poeta” (VF, 2008, p. 492-497). Como era de se esperar dos críticos de revistas de então – no caso, a N.R.F – suas traduções de Púchkin foram recusadas por não darem a idéia de Puchkin como *poeta genial*, mas serem um amontoado de lugares comuns. Assim, diz ela, teria gostado de responder:

Senhor Paulhan, o que o senhor toma por lugares comuns são as *idéias gerais* e os sentimentos gerais da época, dos anos 1830, no mundo inteiro: Byron, V. Hugo, Heine, Púchkin etc. Aleksandr Púchkin, morto há exatamente cem anos, não poderia escrever como Paul Valéry ou Boris Pasternak. Leia de novo *seus* poetas de 1830 e dê-me notícias. Se eu tivesse feito um Púchkin 1930 o senhor o teria aceito, mas eu o teria traído. (VF, 2008. p. 505)

Ou ainda, escreve ela em 1931:

Traduções? Devem se dedicar à tradução aqueles que não escrevem coisas próprias? ou então: (na minha opinião) traduzir *aquel* que eu prefiro. Rilke? De acordo. Orgulho? De acordo, também. Na pobreza extrema, no cuspe dos outros há o sentimento do sagrado. Se há algo que me manteve na superfície *desse pântano* foi apenas ele e só a ele vai meu cumprimento nessa terra. O *que haverá depois?* Não sei. Ninguém se parece comigo e eu não me pareço com ninguém, por isso aconselhar-me isto ou aquilo – não tem sentido. (VF, 2008, p. 527)

A postura aristocrática de Marina (o mote que ela escolhera para si – tal como fizera outra aristocrata da literatura, a baronesa Karen Blixen, vulgo Isak Dinesen – era *ne daigne*) (*não digne, não seja condescendente*), nada tem de afetado. Suas cartas estão cheias de um frescor “matinal”, mesmo quando, de volta à URSS, tem que passar pelas situações terríveis de ver o marido e a filha acusados injustamente e presos pela polícia política e ter que procurar onde sobreviver com o filho, numa Moscou às vésperas da invasão nazista. Só quando ela e o filho Mur são evacuados para a república tártara de Elábuga (1941) e a ela é negado qualquer meio de subsistência enquanto o filho, ainda não maior de idade, quer dela se desprender, ela entende que a missão que se havia dado terminou. Assim, como profetizara em 1924, em seu poema “À Vida”, que Haroldo de Campos traduziu: “Colhido em pleno disparo, / Curva o pescoço o cavalo/Árabe - /E abre a veia da vida.” (Campos: 1968, p. 140)

CAMPOS, Haroldo de et alii. "A Vida" em *Poesia Russa Moderna* (org. e trad. de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos – São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

PASTERNAK, Boris. *Liúdi i polojênia (Pessoas e situações)*, Sobránie Sotchiniênnii, T. IV. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1991.

TSVETÁIEVA Marina. *Vivendo sob o fogo – confissões* - (VF) – Tradução do russo e do francês e notas: Aurora Fornoni Bernardini. Seleção, Organização e Prefácio: Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2008.

TSVETAeva Marina. *Le Cahier Rouge* (CR) – edição bilíngue russo-francesa. Tradução e Notas: Caroline Bérenger e Véronique Lossy. Apresentação: Georges Nivat. Paris: Éditions Syrtes, 2011.

TSVETAeva Marina. *Sobraniye Sotchiniennii* (Poesia Reunida). 7 vols. Moscou: Ellis Luck, 1994-1995.

As revoluções de Anna Świrszczyńska

Anna Świrszczyńska's revolutions

Piotr Kilanowski¹

RESUMO

O presente artigo apresenta a poeta polonesa Anna Świrszczyńska e sua obra. Ao longo do texto que acompanha sua biografia, detalha seu caminho criativo e comenta superficialmente suas obras, procuro mostrar como sua escrita foi revolucionária em vários campos e aponto seus principais temas: guerra, feminilidade, corporalidade e riso. Os temas e as obras são ilustrados com amostras dos poemas da autora em tradução, em sua maioria ainda inéditas em português.

Palavras-chave: *Anna Świrszczyńska; poesia polonesa; literatura polonesa.*

ABSTRACT

This article presents the Polish poet Anna Świrszczyńska and her work. Throughout the text that accompanies her biography, details her creative path and comments superficially on her works, I try to show how her writing was revolutionary in several fields and I point out her main themes: war, femininity, corporeality and laughter. The themes and works are illustrated with samples of the author's poems in translation, mostly still unpublished in Portuguese.

Keywords: *Anna Świrszczyńska; Polish poetry; Polish literature.*

¹ Professor de Língua e Literatura Polonesa no curso de Letras - Polonês da Universidade Federal do Paraná.

Anna Świrszczyńska é, sem dúvida, uma das mais importantes poetas polonesas. No entanto, apesar das traduções internacionais e a entusiástica visão da sua obra por parte de Czesław Miłosz², a sua obra ainda aguarda o devido reconhecimento na Polônia, como pode ser presumido observando muito poucas reedições de seus poemas, na sua grande maioria rapidamente esgotadas, ou a falta de um volume que uniria a sua poesia completa. Curioso que essa falta de interesse por parte das editoras e o interesse limitado por parte dos pesquisadores são contestados pela falta de volumes de sua poesia nos sebos. A edição mais completa, preparada por Miłosz em 1997, muito raramente se encontra nos sebos na internet e, quando aparece, seu preço geralmente está acima do valor que chamaríamos de exorbitante³.

² Czesław Miłosz (1911-2004) foi poeta, romancista, ensaísta e professor da literatura polonesa (University of California, Berkeley). Miłosz foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1980. Na Polônia foi visto também como uma das autoridades que formavam opiniões e tinham enorme influência na área da literatura polonesa.

³ Um reflexo da situação descrita pode ser visto num ensaio de um dos renomados escritores poloneses do momento, Jacek Dehnel, intitulado *Trzecia Świrszczyńska* (disponível em: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8026-trzecia-swirszczynska.html>). O autor, além de descrever a biografia poética de Świrszczyńska, fala também sobre a falta do devido reconhecimento de sua obra e sobre a visão que limita a poeta a uma autora de

O interesse extremo dos leitores, em conjunto com divulgações e análises por parte de pesquisadoras e de alguns pesquisadores nos últimos anos, resultou, entre outros, em alguns empreendimentos artísticos (espetáculos teatrais⁴, um disco com as poesias musicadas⁵, uma exposição⁶, uma cantata⁷) e na publicação do diário íntimo da poeta⁸. Tudo isso mostra a força dessa poesia, apesar de até hoje ser vista por alguns como incômoda.

A poeta nasceu em 1909, em Varsóvia. Seu pai era pintor, escultor e etnógrafo, portanto, desde a infância ela teve oportunidade de conviver com a arte. Como a obra do pai não era muito comercial, a família viveu à beira da pobreza. A vida familiar da poeta, tanto da época de infância e adolescência quanto da época da velhice dos pais, é retratada no ciclo “Wiersze o ojcu i matce” (Poemas sobre o pai e a mãe), publicado postumamente em 1985 no livro *Cierpienie i radość* (Sofrimento e alegria). Graças a este ciclo, sabemos que o pai da poeta participou dos eventos da Revolução de 1905 em Varsóvia (que na época fazia parte do Império Russo; p.ex. o poema “Ojciec wspominal” – O pai recordava), teve que fugir para “A América” e, até o fim da vida cantava as canções da época. E legou como herança à filha as canções, a ideologia socialista e uma postura de artista que, como Dom Quixote, não abre mão de seu idealismo e não se deixa corromper pelo mundo, nem quando tem que amargurar com a falta do devido reconhecimento, nem quando toda a sua obra feita em vida cheia de sacrifícios é destruída pelo fogo durante um bombardeio (o poema “Nie wyskoczył z trzeciego piętra” – Não pulou do terceiro andar).

52

versos sobre a guerra e sobre mulheres, enquanto se esquece da sofisticada estilista que ele mesmo, autor de obras bem elaboradas estilisticamente, aprecia e tenta aproximar ao público leitor. A situação da falta da poesia de Świrszczyńska no mercado e a procura por ela são apontados por Wioletta Bojda, pesquisadora da poeta e editora dos seus diários íntimos, numa entrevista intitulada “Wpływ na twórczość Świrszczyńskiej miało to, co wydarzyło się w alkowie”, concedida a Katarzyna Pawlicka e disponível em: <https://kobieta.interia.pl/zycie-i-styl/news-wplyw-na-tworcosc-swirszcynskiej-mialo-to-co-zdarzylosie-nId,3195578>. Acesso em: 15 nov. 2020.

4 Por exemplo: *Gdzie ty idziesz dziewczynko*, dirigido por Agnieszka Glińska (2016); *Theatrum poeticum Anny Świrszczyńskiej*, dirigido por Ziuta Zająćówna (2015); ou *Apetyt w dzień egzekucji*, dirigido por Barbara Wiśniewska (2020).

5 *Jestem przestrzeń*, cantado por Monika Borzym, as músicas compostas por Mariusz Obijalski (2017).

6 Alguns dos poemas de Świrszczyńska foram usados na instalação *Thing indescribable*, da artista neo-conceitual estadunidense Jenny Holzer, que foi apresentada no Museu de Guggenheim em Bilbao, em 2019. Mais detalhes: <https://jennyholzer.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition>.

7 *Cantata femenina Anna Swir*, para coral feminino e orquestra, composta em 2019 por Luiz Pablo Costales, compositor espanhol da assim chamada Geração de 51.

8 ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Jeszcze kocham. Zapiski intymne*. Transcrição dos manuscritos e organização do texto, introdução, posfácio e notas de Wioletta Bojda. Varsóvia: WAB, 2019. Nesse contexto, é também preciso mencionar a reedição da obra fundamental de Świrszczyńska, *Budowałam barykadę*, que veio a lume em 2015, graças aos esforços de Anna Nasiłowska do Instituto de Pesquisas Literárias. A obra teve sua estreia em 1974 e foi reeditada em 1979 (edição bilíngue polonês-inglês com tradução de Magnus J. Kryński e Robert A. Maguire). Note-se que foi preciso esperar 36 anos para que fosse publicada a terceira edição. Nesse meio tempo, para fins de tradução para o português, precisei conseguir a cópia da primeira edição que encontrei numa biblioteca, pois o livro não estava disponível para a compra em nenhum sebo.

Sabemos que sua mãe resolveu dividir as agruras da vida de um artista que não conseguiu ser bem-sucedido e que, para isso, desistiu das propostas de vida confortável (“Moja matka, panna Stasia” – Minha mãe, a senhorita Stasia). Sabemos também que recebia a sina da mulher do artista em silêncio e com dedicação. “Aqueles poemas nos mostram uma figura ilimitadamente amorosa, humilde e que se sacrifica – quase uma santa” – escreve a autora de um dos livros mais completos e profundos sobre a obra de Świrszczyńska, Agnieszka Stapkiewicz (2014, p. 137). Os poemas que registram a velhice, a morte dos pais e a relação dela com a autora pertencem aos mais tocantes na sua obra. Vejamos apenas um deles, aquele sobre o qual Miłosz escreveu que era “um dos grandes poemas de despedida da literatura mundial [...] que deveria bastar para garantir a um poeta a fama imortal” (1996, p. 33).

Lavo a camisa

Pela última vez lavo a camisa
do meu pai que morreu.
A camisa cheira a suor, lembro
desse suor desde a infância,
tantos anos
lavei suas camisas e ceroulas,
sequei
na estufa de ferro no ateliê
ele as vestia
sem passar.

53

De todos os corpos no mundo,
animais, humanos,
somente um exalava esse suor.
Inalo ele
pela última vez. Lavando essa camisa
o destruo
para sempre.

Agora
restarão dele apenas os quadros
que cheiram a tinta.
(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 359)⁹

Podemos observar no poema o entrelaçamento da vida e da morte, do corpo e da alma, tão típicos a toda a obra da poeta. A vida está para sempre ligada com a corporalidade e, portanto, com a sujeira. O processo de lavar, na

⁹ A não ser quando indicado diferente, todas as traduções ao longo desse artigo são de minha autoria.

continuação da vida, destrói os últimos rastros da vida que passou e pode ser equiparado à morte. A ligação animal, somática, entre pais e filhos, sublinhada pelo cheiro de suor, está sendo destruída no ato de lavar. Sobrevive, no entanto, a obra. Fruto da alma ou da mente, que está liberta da vida corpórea, *ars longa, vita brevis*, poderíamos dizer.

O ciclo todo mereceu a atenção especial de Czesław Miłosz, que em seu livro sobre a poeta, *Jakiegoż to gościa mieliśmy* (Mas que hóspede que nós tivemos), dedica a ele o mais longo dos quatro capítulos, “*Portret rodzinny*” (O retrato familiar), com 35 páginas. Os outros capítulos da obra de Miłosz falam sobre a obra pré-guerra da poeta (“*Kaligrafie Anny*” – As caligrafias da Anna, com 20 páginas), sobre a presença da guerra em seus versos, e particularmente sobre o livro *Eu construía a barricada* (*Budowałam barykadę*) (“Anna i wojna” – Anna e guerra, com 19 páginas), e, finalmente, à poesia feminina da autora (“*Telimena wyzwolona*” – Telimena¹⁰ liberta, com 29 páginas). No livro, o poeta assim escreve sobre o ciclo que chama de retrato familiar, caracterizando ao mesmo tempo o estilo de Świrszczyńska:

Na literatura do século XX esse ciclo de poemas é uma exceção. Não há nele raiva e desmascaramento, enquanto, sob a influência de freudismo, procurar a causa de variados desvios de psique na “infância infeliz” e na “culpa” dos pais tornou-se a mania e a moda dos que escrevem. Se considerarmos isso como uma convenção, então Świrszczyńska adota uma convenção oposta: da família que se ama. [...] O mundo é perigoso, contra ele o pai, a mãe e a criança. E tempo todo ação, nada de estática. Um relato teatralizado, diríamos sobre si mesma, a não ser pelo fato de que o centro dele não é o “eu” da narradora, mas sim seus pais. Essa capacidade de se distanciar parece ser a característica principal dessa poesia [...]. O gênero praticado poderia ser chamado de miniatura dramática e o ciclo discutido é um fluxo dessas miniaturas. O poema geralmente descreve um acontecimento, reduzido a seus principais fios narrativos que convergem no ponto final [...]. Neles [os poemas], a autora extrai a essência de cada situação e o resultado disso é que as cores ficam mais vibrantes e as negruras, mais negras. (MIŁOSZ, 1996, p. 7-8)

Sem dúvida, o livro de Miłosz foi uma grande contribuição para a poesia de Świrszczyńska, mas é preciso dizê-lo: muito mais para divulgá-la

10 Miłosz utiliza como analogia o nome da Telimena, a protagonista da epopeia nacional polonesa *Pan Tadeusz*, de Adam Mickiewicz. Telimena de Mickiewicz, na visão de Miłosz, é uma das mais interessantes protagonistas da literatura polonesa, no entanto, é lida pelos óculos patriarcais: em vez de ser vista como libertária, é vista como a mulher em busca desesperada por um marido. O erro semelhante seria cometido (MIŁOSZ, 1996, p. 83) pelos críticos que teriam visto a poesia de Świrszczyńska apenas como poesia feminina.

e chamar atenção a ela com o poder do seu nome galardoado com o prêmio Nobel, do que de fato pelas análises minuciosas dos poemas, uma vez que o poeta apenas estabelece os temas centrais da obra e o livro, com pouco mais que uma centena de páginas, contém cerca de 40 poemas.

Foi também Miłosz (junto com Leonard Nathan) um dos responsáveis pelas traduções dela para o inglês e pela versão de seu nome que, baseada no seu codinome da época do Levante de Varsóvia, “Swir”, divulgaria a poeta com um nome que não assustaria tanto o leitor norte-americano: Anna Swir.

O nome da poeta, aliás, mereceria uma reflexão à parte: a sua versão que conhecemos (Świrszczyńska) seria ocasionada pelo erro do escrivão de um cartório tsarista (o nome de seu pai era Świerczyński e, como alguns nomes em polonês comportam-se como adjetivos, sua versão feminina deveria ser Świerczyńska)¹¹, enquanto isso, o nome pelo qual o mundo anglofalante a conheceu, graças a Miłosz, foi a versão simplificada de Swir (deve-se afirmar: com a concordância explícita da poeta). Se pensarmos que se trata de uma poeta cuja grande parte da obra é dedicada à autoconsciência feminina e cuja voz sempre carrega a consciente marca de falar como uma mulher, narrando o mundo do ponto de vista de uma mulher, parece algo sintomático que seu nome foi distorcido consciente ou inconscientemente pelos homens, sem o respeito por sua subjetividade, singularidade e alteridade.

Como mencionei acima, a formação socialista legada dos pais, a preocupação com os outros, os oprimidos e desfavorecidos é um dos elementos sempre presentes na obra de Świrszczyńska. A inclinação ao canto, que, graças a seus poemas, sabemos também herdada do pai, a levou a estudar letras (não houve recursos financeiros para que pudesse fazer estudos como artista plástica, como gostaria) e a começar a escrever poemas. Suas primeiras obras juvenis foram publicadas a partir de 1930 e a poeta recebeu o primeiro prêmio no Torneio de Jovens Poetas em 1934, pelo poema “Południe” (Sul/Meio-dia). Em 1936 publicou com seus próprios recursos o primeiro livro de poemas *Wiersze i proza* (Poemas e prosa).

Desde os anos trinta datam também o início de seu trabalho com a literatura infanto-juvenil e colaboração com revistas dirigidas a leitores mais jovens (*Płomyk*, *Płomyczek*, *Mały Płomyczek*), ramo da sua arte em que perdurará na ativa até o fim da vida. Uma grande parte das obras dedicadas a esse público tem como base a história da Polônia e as lendas históricas polonesas, sendo talvez a mais famosa o romance escrito durante a guerra

11 “O escrivão russo erroneamente inscreveu para sempre no livro de registros o nome da única filha de Jan Świerczyński (o pintor cujas telas grandiosas não mereceram o reconhecimento do mundo) e da bela “senhorita Stasia” de Ostrołęka, tornados memoráveis no ciclo tardio *Poemas sobre o pai e a mãe*. Os pais eram pobres, mas felizes; passaram à filha a sensibilidade para a pintura, as convicções esquerdistas e a fé de que a vida em si é um dom que não tem preço” escreveu Anna Legeżyńska (1997, p. 182-186). A respeito disso fala também o supracitado Jacek Dehnel (2018), chamando a atenção ao fato de que a poeta foi privada do nome próprio pelos homens.

e publicado em 1946, *Arkona, gród Świętowita* (Cabo Arcona, a fortaleza de Svantevit), que narra um episódio da história dos povos eslavos, numa espécie de poética que pretende contrariar a propaganda dos nazistas sobre a eterna inferioridade eslava. A vasta obra infanto-juvenil da poeta, composta de poemas, romance, peças dramáticas escritas para o palco e para a rádio, libretos, narrativas e canções, foi publicada em mais de sessenta livros e mereceu o Prêmio do Primeiro Ministro da Polônia em 1973.

Antes da guerra Świrszczyńska trabalhou como professora e participou das greves dos professores que protestavam contra a suspensão da diretoria do sindicato dos professores pelo Estado. Durante a guerra trabalhou como vendedora, entregadora de pão, garçonete e técnica de enfermagem, tudo isso sem interromper o trabalho de escritora. Suas obras, publicadas clandestinamente, pois os alemães não permitiam qualquer tipo de ação cultural ou educativa dos poloneses, foram reconhecidas com premiações (igualmente clandestinas – tanto as publicações quanto a vida cultural eram parte da resistência cultural, da qual a poeta participou ativamente). Em 1942 foi premiada em segundo lugar pelo poema “Rok 1941” (O ano de 1941) e em 1943 também em segunda colocação pela peça teatral (uma das melhores das muitas por ela escritas) intitulada *Orfeusz* (Orfeu).

Sem dúvida, o grande marco na vida da poeta foi um dos mais trágicos acontecimentos na história polonesa do século XX: o Levante de Varsóvia (1944), que terminou com quase total destruição da capital (durante os combates e depois deles, a mando de Hitler, que queria ver a cidade arrasada) e a morte de cerca de 200 mil de seus habitantes. Świrszczyńska, durante os 63 dias do Levante, trabalhou como enfermeira nos hospitais da resistência. Sobreviveu também a uma execução em massa: estava na parede, à espera de ser fuzilada, quando veio a ordem suspendendo os massacres. A guerra resultou em dois importantes ciclos na sua obra. O primeiro, chamado “Wojna” (Guerra), fez parte do seu segundo livro de poemas, *Liryki zebrane* (Os líricos reunidos), publicado somente em 1958, vinte e dois anos depois da sua estreia em livro. O segundo ciclo seja talvez a obra mais conhecida da autora, seu sexto livro poético *Budowałam barykadę* (*Eu construía a barricada*), que veio a lume em 1974 e cuja tradução para o português publiquei em 2017¹². A autora assim falou sobre a influência da guerra na sua vida pessoal e artística quatro anos antes da publicação do livro, na introdução a uma edição de seus poemas reunidos de 1973:

A guerra fez de mim uma pessoa diferente. Foi naquela época que pela primeira vez minha poesia foi invadida pela minha própria vida e o tempo que me cercava. Tive uma dificuldade enorme

12 ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Eu construía a barricada*. Organização e tradução de Piotr Kilanowski. Curitiba: Dybbuk, 2017.

de expressar as minhas experiências da época da ocupação alemã. A história demandava dos escritores a criação de um idioma novo, um idioma que correspondesse ao conteúdo. Até hoje tenho nos meus armários incontáveis versões de longos poemas em prosa que testemunham a impotente luta contra esse tema. Escolhi apenas uma pequena parte disso para ser publicada. Tenho uma gorda pasta cheia de tentativas fracassadas da descrição de uma execução de rua que testemunhei. O tema foi maior que a minha capacidade. Somente agora, trinta anos depois, ousei escrever um livro de poemas sobre o Levante de Varsóvia. (ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 21)

Quiçá essa procura por uma voz adequada, que demorou todo esse tempo, foi vital para elaborar também a linguagem para falar de um outro tema central da sua obra: o lugar e a visão da mulher no mundo patriarcal, ou, quem sabe, colocando de um modo mais simples: o mundo e a mulher vistos pelos olhos de uma mulher. Sem dúvida, foi a busca pela poética adequada para falar sobre as questões femininas que acabou ajudando a encontrar a voz para expressar as experiências da guerra:

Por muito tempo esse tema [o de escrever sobre as experiências da guerra, PK] me acompanhou. Ao que parece, a falta de uma perspectiva apropriada para os acontecimentos daqueles dias não me permitia o registro deles nas memórias poéticas. O tema “amadureceu” em mim depois da edição do meu livro *Jestem baba* (Sou uma mulher), no qual escrevi, entre outros, sobre enfermeiras e técnicas de enfermagem. E eu, durante o Levante, fui uma técnica de enfermagem! E assim comecei a tecer as memórias sobre os conflitos psicológicos naqueles dias, tão próximos da morte. E os poemas estão nascendo.¹³

57

De um modo ou de outro, no caso da autora, os caminhos para encontrar a maneira apropriada para falar sobre os dois mundos foram paralelos e complementares. Podemos observar, em *Eu construía a barricada*, a preocupação em mostrar as mulheres durante a guerra e a guerra vista pelos olhos de uma mulher. Da mesma maneira, nos poemas femininos, percebemos elementos da guerra milenar declarada à mulher pelo mundo

13 ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna; ZBIJĘWSKA, Krystyna. Od bajek – do eksperimentalnej opery. Rozmowa z podwójną laureatką – Anną Świrszczyńską, *Dziennik Polski*, 1973, nr 142, p. 4. Na entrevista, a poeta fala também em mais detalhe sobre seu trabalho de libretista, que foi a evolução de seu trabalho de dramaturga, decepcionada com as adaptações demasiadamente livres de suas peças ao palco. Como o libreto está unido à música, a distorção do texto inicial torna-se muito mais difícil e rara do que no caso das peças e esse foi o motivo que a afastou do teatro e a aproximou à ópera.

patriarcal e a luta da(s) protagonista(s) desses poemas contra crueis ditames que regem esse mundo.

Depois da queda do Levante, Świrszczyńska acabou parando em Cracóvia em 1945 e morou nessa cidade até o fim da sua vida. Durante muito tempo morou na rua Krupnicza, no prédio onde as autoridades resolveram reunir os literatos para poder melhor controlá-los, uma espécie de colcoz literário, cuja divertida e sombria vida foi descrita na biografia da mais famosa entre seus moradores, Wisława Szymborska (BIKONT, SZCZĘSNA, 2020, p. 107-132). Por muito tempo Świrszczyńska não conseguia publicar poesias, escrevendo obras infanto-juvenis e peças teatrais. Somente em 1958 publicou seu segundo livro poético, *Liryki zebrane*, que reunia sua produção poética até o momento e, no qual, olhando da perspectiva de hoje, conseguimos ver como se preparavam na autora os dois dos seus grandes temas fortemente esboçados nele (o tema da guerra vemos no ciclo homônimo, o tema da mulher em muitos outros lugares, p.ex. ciclo “Sześć kobiet” (Seis mulheres)). Esse livro marca também a mudança do estilo presente nos poemas de antes da guerra. A poeta definitivamente caminha na direção da simplificação estilística, embora ainda não tenha conseguido encontrar aquilo que expressou numa entrevista publicada trinta anos mais tarde:

Eu gostaria de falar de modo tão simples que pudesse ser compreendida pelo maior número possível de pessoas. Mas, tentando atingir a comunicabilidade, é proibido superficializar o tema, é proibido deixar de lado os esforços para atingir o mais alto nível possível.¹⁴

58

Uma outra afirmação da autora a respeito de seu trabalho com estilo é também bastante elucidativa e intrigante ao mesmo tempo:

O estilo é o inimigo do poeta e sua maior vantagem é sua inexistência. Num paradoxal resumo, poder-se-ia dizer que quem escreve tem dois objetivos. O primeiro é criar o estilo próprio. O segundo é destruir o estilo próprio. O segundo é mais difícil e demanda mais tempo (ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 24).

Quase dez anos depois desse livro, em 1967, a poeta publica um livro em que parece dar mais um passo na direção desse postulado: *Czarne słowa* (As palavras negras). O livro é parcialmente composto por poesias utilizadas numa de suas peças,¹⁵ *Śmierć w Kongo* (A morte em Congo), dedicada

14 O trecho citado é parte da entrevista de Świrszczyńska dada a Wojciech Wiśniewski: ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna; WIŚNIEWSKI, Wojciech. Wracam do mojej młodości. In: WIŚNIEWSKI, Wojciech. *Tego nie dowiecie się w szkole (Z wizytą u pisarzy)*. Varsóvia: Nasza Księgarnia, 1983. p. 323.

15 Ao lado dos 24 poemas que compõem o ciclo intitulado *Stylizacje murzyńskie* (As estilizações negras), o livro contém três peças de um ato (poemas dramáticos): *Czarny*

à história da morte de Patrice Lumumba, e tenta recriar a poesia popular africana, baseando-se em crenças, lendas e poemas folclóricos da África. A estilização (diga-se de passagem, algo típico para os seus poemas mais antigos), ao mesmo tempo simplificadora e exotizante, permite um volume que é revolucionário sob vários aspectos. Primeiramente, constitui um grande passo na direção do novo estilo da autora, no qual são rejeitados os adornos desnecessários; em segundo lugar, utiliza a estilização para falar em primeira pessoa dos problemas dos oprimidos e silenciados, chama a atenção para a África, que naquele momento desponta para independência, utiliza as estilizações que trazem à memória a revolução da influência africana sobre as artes plásticas e, finalmente, coloca como foco da maioria dos poemas a mulher. Talvez o livro seja também o momento no qual a dramaturga ceda finalmente lugar à poeta.

Małgorzata Baranowska (2005), que define a protagonista negra dos poemas do volume como “uma mulher teste” de futuras protagonistas femininas da poeta e ressalta a importância da ênfase no uso da primeira pessoa, nota também algo que será um outro elemento do novo estilo de Świrszczyńska:

No volume *Czarne słowa* Świrszczyńska pela primeira vez parece romper com a discrição. Sem vergonha escreve sobre a espera pelo homem e também sobre o parto. Pela primeira vez foca de modo tão preciso na vida, digamos, fisiológica, biológica (...). A própria poeta focou mais em “si mesma” e naqueles dois momentos mais interessantes e mais misteriosos na vida de um ser humano, no nascimento e na morte. Como uma mulher, experimentava muito mais fortemente o primeiro momento. Rompendo com a discrição entrou no território tabu. Porque as mulheres desde sempre conversam muito sobre partos, mas nunca escreviam. Naquele tempo foi também a única na poesia polonesa a quebrar o tabu referente ao corpo da mulher sentido por ela mesma e não por um homem. (BARANOWSKA, 2005)

59

Ilustremos as afirmações da pesquisadora e considerações anteriores com um dos poemas do volume:

Fala a mulher negra

Deito em cima da terra.
Olho para o céu.
Grito.

kwadrat (O quadrado negro), *Człowiek i gwiazda* (O homem e a estrela) e *Rozmowa z własną nogą* (A conversa com a própria perna).

Estou parindo um ser humano.

Paro de gritar.

Pari o ser humano.

Olho para o céu.

(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 125)

Indubitavelmente, a transformação do estilo postulada acima e os temas continuam no volume seguinte, *Wiatr* (O vento), de 1970. Nele, a poeta afirma cada vez mais aquilo que dá o norte para a sua poesia: a empatia e o sofrimento.

Meu sofrimento

Meu sofrimento
é útil para mim.

Me dá o direito de escrever
sobre o sofrimento dos outros.

Meu sofrimento é o lápis
com que escrevo.¹⁶
(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 149)

Por outro lado, o volume contém algumas das poesias mais revolucionárias de Świrszczyńska, relacionados com o tema feminista, tratado de uma forma inusitada. Aparecem nele as protagonistas que não eram muito comuns na poesia polonesa até então: mulheres velhas, loucas, doentes,

16 Creio ser bastante elucidativo, para entender melhor a ideia da vocação poética para Świrszczyńska, citar neste contexto também partes de um artigo no qual a poeta expressou sua visão de poesia. O artigo tem o título que esclarece muito: *Izba tortur czyl moja teoria poezji* (A câmara de torturas ou minha teoria poética). Infelizmente, não consegui acesso ao texto completo e faço aqui a seleta da citação usada no excelente livro de Agnieszka Stapkiewicz (2014):

“- Poeta precisa ter a moralidade maior, a moralidade do homem do futuro. Acontecem, às vezes, as pessoas ingênuas que pensam que o poeta deveria chorar cada flor que murchou. Não rio disso. [...] De um modo geral, aprecio muito as pessoas ingênuas. É uma pena que são tão poucas entre os poetas. Um ingênuo ou uma criança perguntam: esse peixe era desobediente para nós o matarmos?

- A poesia é o exibicionismo. Nudez. O que o poeta não diria à esposa ou à mãe (sic! A poeta feminista exclui as poetas mulheres...PK) – o diz ao leitor. Somente abrindo a si mesmo, o poeta pode abrir o leitor.

- O poeta tem direito de colocar no poema apenas aquela sabedoria a qual conseguiu atingir por si mesmo. Quanto mais sofreu, tanto mais tem direito de escrever em nome daqueles que sofrem muito e dos quais geralmente é composta a maioria da humanidade. Por isso, quanto mais pesada é a vida do poeta, tanto melhor para a sua obra.

- Poeta tem alguma obrigação? Deus o guarde! É livre e precisa permanecer livre. Existe a obrigação de respirar? O ser humano respira, pois não pode viver sem isso. O poeta grita e arde de acordo com o mesmo princípio. Pois esta é sua *differentia specifica*. Pois ele é a consciência e a sensibilidade do mundo.” (ŚWIRSZCZYŃSKA apud STAPKIEWICZ, 2014, p. 17-18).

mendigas, cujos retratos compõem o primeiro ciclo do livro intitulado “Sofrimento”. O segundo ciclo, “Mãe e filha”, acaba trazendo os retratos do relacionamento de filha com a mãe e da mãe com a filha e choca com poemas como “Narodziny człowieka” (O nascimento do ser humano), que descreve os sofrimentos do parto numa espécie de quadríptico quase dantesco. A primeira das partes, “Przedpiekle” (Anteinferno), descreve a sala da espera para o parto; a segunda, “Piekło” (Inferno), as vinte horas na sala do parto; a terceira, “Przed cesarskim cięciem” (Antes da cesárea), mostra a fragilidade da mulher no processo hostil e desumanizado; e a parte final, “Cesarskie cięcie” (Cesárea), narra o processo traumático do nascimento. O parto, tema tabu na literatura (cf: Stapkiewicz, 2014, p. 189-196), é apresentado nesse poema com um realismo perturbador, realçando a solidão da mãe e a indiferença do mundo (particularmente do mundo hospitalar) para com seu sofrimento e com todo o traumático processo. Num outro poema, um dos mais fascinantes do ciclo, que citarei na íntegra abaixo, a poeta descreve de maneira igualmente desavergonhada e corajosa as contradições da maternidade:

Maternidade

Pari a vida. Saiu gritando das minhas entranhas
e exige de mim o sacrifício da minha vida
como uma divindade asteca.

Me inclino sobre a pequena bonequinha,
nos olhamos,
com quatro olhos.

-Você não vai me vencer – digo.

Não serei um ovo que você irá quebrar
saindo para o mundo,
uma pinguela a ser atravessada no caminho para sua própria vida.
Vou me defender.

Me inclino sobre a pequena bonequinha,
observo
o diminuto movimento do diminuto dedinho,
que ainda há pouco estava dentro de mim,
no qual flui sob a pele fina
meu próprio sangue.
E eis que me inunda
uma alta e clara onda
de humildade.
Impotente, me afogo.

Será que adoro a mim mesma assim
no fruto do meu corpo,
ou me entrego como sacrifício
para a deidade antropófaga do instinto?
De onde tirarei as forças para resistir
àquilo que é tão fraquinho?

Necessária à pequena bonequinha como o ar,
sem resistência me deixo engolir pelo amor,
como o ar se deixa engolir
por seus diminutos pulmões ávidos de vida.

(SWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 153)

O que deve ser percebido como um dos pontos do interesse no poema é que a protagonista, pronta para lutar pela sua própria independência, se deixa vencer pela indefensabilidade e fragilidade do outro ser e não pela sua força, estabelecendo assim um outro paradigma para lidar com o mundo, diferente do olhar patriarcal que postula a vitória do mais forte. A protagonista assume a responsabilidade por ser mais forte e proteger o mais fraco, em vez de tentar vencê-lo na lógica do mundo onde vencem os mais fortes.

Um outro poema do livro, “Coragem”, pode ser visto como uma espécie de manifesto feminista da autora. Se o poema nos choca hoje com sua forma direta, a visão feminina do mundo patriarcal e afirmações sobre os caminhos de se libertar que vão na contramão daquilo a que o mundo patriarcal nos acostumou, só podemos imaginar o efeito que exerceu na Polônia de cinquenta anos atrás – um país progressista nas ideias oficialmente pregadas e retrógrado nas realidades vividas, tanto no tocante à igualdade de gêneros quanto na prática de uma sociedade igualitária e na questão do estado de direito.

Coragem

Não serei escrava de nenhum amor.
A ninguém
entregarei o objetivo da minha vida,
meu direito de crescer incessantemente
até o último suspiro.

Atada pelo obscuro instinto da maternidade,
ávida por ternura como um asmático por ar,
com que labuta construo em mim
meu belo e humano egoísmo,

reservado há séculos
para o homem.

Contra mim
estão todas as civilizações do mundo,
todos os livros sagrados da humanidade
escritos pelos anjos místicos
com a loquaz pena do relâmpago.
Os dez Maomés
em dez línguas cobertas de requintada pátina
me ameaçam com a danação
na terra e no céu eterno.

Contra mim
está meu próprio coração.
Por milênios adestrado
na virtude cruel do sacrifício.
(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 156)

O livro contou ainda com três ciclos: “Grotescas”, “Relances italianos” e “Extases”. O segundo é o efeito da viagem da poeta à Itália e nos confirma seu lado observador e reflexivo. E o primeiro e o terceiro procuram tatear o tema que será um dos mais importantes na poesia da autora e que fascinou de uma maneira mais forte Czesław Miłosz: a relação entre o corpo e a alma. Miłosz (1996, p.97), adepto de metafísicas variadas, percebeu nos poemas de Świrszczyńska uma forte dissociação entre o corpo e a alma, dizendo que não encontrou “em nenhuma outra poeta (sem falar dos poetas homens que parecem ter vergonha de observar o próprio corpo, pois parece algo não masculino) uma cisão tão forte”. Podemos dizer que essa relação é mais complexa que apenas dissociação, pois se o corpo por um lado limita e dói, por outro é a fonte de felicidade, conexão com o mundo, epifanias e sua “sensualidade torna-se uma espécie de espiritualidade” (KANIEWSKA, 2004, p. 167). Świrszczyńska, uma praticante de ioga e de corrida, uma vegetariana (todas essas coisas no mínimo incomuns naqueles tempos e no lugar em que viveu), usa os poemas sobre o corpo como profundas meditações a respeito da dualidade e finitude humanas, e usa o corpo como um instrumento de autoconhecimento profundo, tanto como ser humano quanto, mais especificamente, como uma mulher. As relações da autora com a corporalidade são objeto de uma profunda e minuciosa análise no livro de Agnieszka Stapkiewicz (2014, especificamente no capítulo sobre a corporalidade - p. 51-118, discussões sobre a relação do texto com o corpo - p. 121-134 e sobre o amor também físico – p. 141-155). Os assuntos femininos, a dualidade entre o corpo e a alma/mente, assim como o registro do sofrimento

alheio e próprio e das felicidades corpóreas serão temas marcantes de todos seus livros daqui por diante, sendo os dois próximos revolucionários na literatura polonesa, tanto pelo estilo quanto pela maneira de abordar os temas: a mulher em *Jestem baba* (1972) e a guerra em *Budowałam barykadę* (1974).

A revolução operada pelo segundo deles muda a maneira de falar sobre a guerra e seus traumas. Por um lado, narrado pela mulher, apresenta a visão feminina e anti-heroica dos acontecimentos bélicos; por outro, a guerra é narrada contrariando os mitos heroicos e patrióticos, na sua realidade nua e crua, na realidade dos corpos que sofrem. A visão foi tanto mais problemática por tratar do Levante de Varsóvia, uma espécie de *sacrum* nacional, utilizado pela lenda heroica para formar um patriotismo que estaria pronto para combater cegamente em defesa da pátria, reforçada pelos elementos martiroológicos¹⁷. O livro de Świrszczyńska foi publicado poucos anos depois de *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* (Memórias do Levante de Varsóvia), do poeta Miron Białoszewski (1922-1983), que também fazia questão de desmitologizar o evento, substituindo a visão heroica com o registro da sua experiência de um civil relatada em palavras coloquiais, sem *páthos* e patriotada até então obrigatórios. O precursorismo e o incômodo causado pelos dois artistas ao mostrar a guerra (e especificamente o Levante) dessa maneira são refletidos tanto pelo fato de que o livro de Świrszczyńska teve sua reedição na Polônia somente em 2014, após 35 anos desde a última publicação, quanto pelo fato de que o livro de Białoszewski só teve a edição na íntegra, recuperando os trechos suprimidos pela censura comunista e a autocensura, no mesmo ano de 2014.

64

Para conseguirmos entender melhor a revolução iniciada pelo primeiro dos livros, é preciso iniciar com uma longa explicação linguístico-cultural. Seu título é intraduzível para o português sem perdas e sem uma nota de rodapé, pois *Jestem baba*, a meu ver, encontra a sua tradução fortemente empobrecida na frase “Sou uma mulher” (Miłosz usa “To be a woman”). A grande dificuldade tradutória está relacionada com o vocábulo *baba*, que em polonês é uma maneira, geralmente pejorativa, de se referir a uma mulher. O substantivo provavelmente na sua origem era usado para se referir a avó. De acordo com a análise de Renata Przybylska (BOROWICZ, HOBOT, PRZYBYLSKA, 2010, p. 239-247), apresentada por Ewa Kraskowska (2015), a palavra pode ser caracterizada por alguns perfis semânticos. Tratando-se da idade – seria uma velha; da aparência – uma mulher gorda, corpulenta; das características psicológicas – burra, curiosa, intrometida, esperta, amargurada, pobre, resmungona, chata; das atitudes – alguém que tagarela, fala bobagens, chateia, reclama, resmunga, lamenta, choraminga ou chora;

¹⁷ Além do prefácio à mais recente reedição da obra, de autoria de Anna Nasiłowska, e o prefácio de minha autoria à versão brasileira, recomendo aos interessados na obra uma análise de Agnieszka Gajewska (2011) e resenhas de Dirce Waltrick do Amarante (2017) e de Sérgio Medeiros (2018).

das ocupações típicas – seria uma parteira, bruxa, cafetina, babá, curandeira, ou alguém que executa trabalhos físicos; no caso de status social – alguém de baixo status, a palavra poderia ser usada para designar uma mulher camponesa, rude ou mendiga. Cabe acrescentar a essa análise que o vocábulo aplicado a um homem vai designar alguém fraco, incapaz, delicado, algo como “mulherzinha” em português. Para terminar a caracterização da palavra, é preciso mencionar também que, no folclore eslavo, como chama a atenção Katarzyna Szopa (2019), a palavra é associada a Baba Iaga, que provavelmente era um aspecto de anciã da Deusa Tríplice, a divindade ctónica relacionada à morte e vida, ao mundo dos mortos e à regeneração, à mãe-terra que dá à luz e devora seus filhos, à deusa pássaro que incorpora as almas depois da morte e antes do nascimento. Um outro aspecto dela seria o correspondente da *Pótnia Therón*, a Senhora das Feras. Na acepção do folclore, a Baba Iaga aparece na grande maioria das vezes demonizada como uma bruxa que voa pelos ares num almofariz, devora crianças e mora no meio da floresta, na casa que anda sobre os pés de galinha¹⁸.

Świrszczyńska já no título do livro assume, portanto, a identificação como *baba* – a mulher vista como alguém pior, inferior. Identifica-se assim com todas as mulheres de alguma forma prejudicadas pelo mundo patriarcal, física ou simbolicamente, mais do que isso: tenta promover uma revolução linguística ao tentar revisar e reabilitar a palavra *baba*, com a qual passa a se identificar em várias entrevistas, além do título do livro. A solidariedade e a identificação com as mulheres inferiorizadas, assim expressa novamente, mostra a base da obra da poeta que se funda em base de escrever com “o lápis do sofrimento”, falando por aqueles (aqueles) que não podem falar por si e precisam de justiça, nem que seja simbólica.

As protagonistas dos poemas são mulheres: velhas, loucas, desamadas, vítimas de violência física ou social, discriminadas, incompreendidas, sobrecarregadas, cuja voz passa despercebida. O livro é composto por quatro ciclos. O primeiro deles, que leva o mesmo título do livro, descreve vidas de várias mulheres na situação de opressão, a maioria delas socialmente desfavorecidas: trabalhadoras e camponesas. Os homens que aparecem nesse ciclo são quase exclusivamente opressores. Um outro elemento importante nesse ciclo são poemas relacionados com o parto. O restante do livro é composto por três ciclos: “Miłość Felicji” (O amor de Felicja), “Miłość Antoniny” (O amor de Antonina) e “Miłość Stefanii” (O amor de Stefania),

18 O verbete “Baba Jaga” em: KEMPINSKI, Andrzej M. *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*. Poznań: SAWW, 1993. p. 64. Para saber mais sobre a fascinante Baba Iaga, confira o primeiro capítulo do livro de Małgorzata Oleszkiewicz-Peralba (2015, p. 15-53), que apresenta as suas origens divinas e discute ambivalências, multiplicidades e liminaridade da personagem das fábulas. Nas páginas 22-24, a autora apresenta também uma pesquisa etimológico-cultural sobre o vocábulo desde sua raiz Proto-Indo-Europeia *b(h)ab(h)*. Nas páginas 26-30, continua a análise da segunda parte do nome da entidade, relacionando-o com a serpente.

unidos num ciclo maior, “Trzy poematy” (Três poemas longos”), precedido pelo prólogo (o poema “Kobieta rozmawia ze swoim udem” – “Uma mulher conversa com sua coxa”, apresentado adiante) e terminado pelo epílogo (o poema “Kobieta mówi o swoim żywciu” – “Uma mulher fala sobre sua vida”). As três protagonistas falam sobre amor e corporalidade do ponto de vista da mãe e esposa (Felicia), da amante intelectual e distanciada (Antonina) e uma jovem alegre e apaixonada (Stefania). Sem dúvida, todas elas são expressões de várias experiências da autora. Todas elas analisam o amor emocional e corporal, suas fases de glórias e declínios, todas elas ficam observando a dualidade entre corpo e mente/alma. Podemos dizer que o livro é o registro poético de vários papéis femininos.

A poeta une sua missão de escrever em nome dos que não conseguem falar por si, com sua própria experiência como mulher e observação empática do mundo das mulheres. Mas a revolução não termina nisso. O livro contém também poemas eróticos muito fortemente enraizados na corporalidade. Diz sobre esse fato Miłosz (1996, p. 83), admirado com essa revolução: “A poeta que publica seu primeiro volume de versos eróticos na idade de sessenta e seis anos! Isso tem um sabor de escândalo. Atrevida”.

Suas confissões aparecem inesperadas [em comparação a obras anteriores, PK], brutais, possuem uma força vívida, declarações desesperadamente corajosas. Nunca uma mulher, desde que poesia é poesia, se pronunciou de uma forma tão expressiva. Preciso me esforçar para não citar, pois aqui cada citação seria apenas um exemplo de brutalidade, anti-beleza, anti-poesia enfim.

escreveu enfaticamente Zbigniew Bieńkowski (1972, p. 10), na resenha do livro. E, de fato, é impossível passar indiferente ao lado dos poemas do livro, assim como é impossível deixar de perceber a influência da revolução da linguagem na poesia polonesa que foi introduzida depois da guerra por Tadeusz Różewicz. Michael Hamburger (2007, p. 343-351) denomina este estilo de antipoesia, enquanto Anna Nasiłowska (2004, p. 117) fala de antiestetismo e o credita, no caso de Różewicz, à acusação da civilização ocidental depois do testemunho do extermínio na guerra, e, no caso de Świrszczyńska, à necessidade de destruição necessária para poder criar um novo eu que consiga se pronunciar de maneira adequada.

Sem dúvida, o volume apresentou uma clara diferença da poesia feminina e associada com feminismo escrita até então na Polônia. Comparando ela com Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891-1945), que até o momento era vista como a poeta que mais falou sobre o mundo feminino, Jerzy Kwiatkowski (1971) disse: “Se em Pawlikowska a feminilidade significa elemento erótico, a saudade do homem, em Świrszczyńska a feminilidade é antes de tudo uma

forma de humanidade, uma humanidade ativa e conquistadora". Stanisław Balbus (1972, p. 108), escrevendo sobre a oposição entre o feminino encantador, cheio de mocidade presente na tradição literária e o modelo mais vulgar, que evoca a "baba" de Świrszczyńska, concorda com ele:

"Babskość" (mulherice) esconde, no entanto, não apenas a corporalidade brutal e fisiológica, não apenas a sensualidade predadora, mas também todas os matizes associados com o conceito de feminilidade. Estamos diante de um todo, complexo e diversificado que se opõe a qualquer qualificação unívoca.

Por sua vez, Miłosz (1996), mesmo defendendo a poesia de Świrszczyńska, que foi alvo da incompreensão por parte de críticos insensíveis a seu valor e precursorismo, queria ver na representação da mulher nessa poesia uma alegoria para falar de todos os oprimidos. Essa visão recebeu críticas da parte de estudiosas como Anna Węgrzyniak (1999), Agnieszka Kluba (2005) ou Magda Heydel (2013a), que constataram que faltou no livro de Miłosz perceber a primeira real tentativa de registrar a experiência de uma mulher na sua integralidade e dar a devida importância ao feminismo da obra. Heydel (2013a), ao analisar a importância do trabalho de Miłosz para a divulgação e compreensão da obra de Świrszczyńska, em seus escritos reforça o acréscimo de um ponto fundamental a essa compreensão, já apontado anos antes por Anna Nasiłowska (1994): a dimensão daquilo que, segundo Hélène Cixous, chama de *écriture féminine*. Enquanto o enfoque de Nasiłowska recai na questão da escrita-corpo ou escrita com o corpo, projeto em que Świrszczyńska antecipa em décadas as ideias de Cixous e que foi apontado por Wojciech Ligęza¹⁹ ainda durante a vida da poeta, Heydel (2013a, p. 226) postula a visão da sua obra como um "corajoso projeto poético-antropológico".

Vejamos um dos poemas que deve ter chocado mais os leitores da época e sobre o qual assim escreveu Miłosz (1996, p. 92), cerca de 20 anos depois da sua publicação:

[Trata-se de...] uma espécie de ode à coxa feminina e [fica claro que] essa palavra é usada como um substituto. Na vasta literatura pornográfica escrita por homens encontraremos poemas escritos sobre esta parte do corpo feminino; não imagino, no entanto, que qualquer poeta mulher em qualquer idioma se atrevesse a compor um hino glorificando seu "animalzinho amoral".

¹⁹ "O corpo para Świrszczyńska é a escrita. [...] A biografia impressa no corpo" (LIGĘZA, 1979, p. 124).

A ode à sexualidade feminina é marcada pela auto-observação, tem um formato típico a Świrszczyńska de diálogo com seu próprio corpo (que de fato é monólogo, pois o corpo quase nunca responde) e alude à corporalidade que permite se apossar dos tesouros metafísicos. Como aponta Stapkiewicz (2014, p. 132), é um perfeito exemplo da revalorização do corpo perpetrada pela autora, embora, por motivos da época e lugar, use-se a palavra “coxa” no lugar da genitália. A sexualidade animal, embora cause uma querela entre o corpo e a alma, acaba sendo o único caminho para conquistar êxtases metafísicos. A afirmação da corporalidade e do corpo feminino é ao mesmo tempo a afirmação da alma e revaloriza também o aparente conflito entre os dois lados.

Uma mulher conversa com sua coxa

É apenas graças a sua beleza
que posso participar
dos rituais do amor.

Os êxtases místicos,
as traições deleitosas
como o lápis escarlate para os lábios,
rococó perverso
de complicações psicológicas,
a doçura da saudade corporal
que sufoca o fôlego no peito,
as valas do desespero,
que se abrem até o fundo do mundo –
também devo a você.

Com que ternura deveria todo dia
chicoteá-la com o açoite da água fria,
uma vez que justo você me permite conquistar
a beleza e a sabedoria,
que nada irá substituir.

Abrem-se diante de mim
no instante amoroso
as almas dos amantes e os tenho em meu poder.

Olho, como um escultor
para sua obra,
para seus rostos trancados pelas pálpebras,
atormentados pelo êxtase,

adensados
de felicidade.

Como um anjo
leio os pensamentos nos crânios,
sinto na mão
o palpante coração humano,
escuto as palavras,
sussurradas por um ser humano a outro
no momento mais sincero da vida.

Penetro em suas almas,
vagueio
pelo caminho da admiração ou do pavor
até as terras extraordinárias
como os fundos dos oceanos.
Depois, sobrecregada de tesouros,
volto demoradamente
a mim.

Oh, muitas riquezas,
muitas verdades preciosas,
que se engrandecem no eco metafísico,
muitas iniciações
delicadas e chocantes
deo a você, minha coxa.

A mais distinta beleza da minha alma
não me daria nenhum desses tesouros,
se não fosse pela sua clara e lisa graça
de animalzinho amoral.

(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 201-202)

69

Anna Nasiłowska (2004, p. 118-119), numa afirmação que poderia ser um perfeito comentário a esse poema, sintetiza assim toda a obra de Świrszczyńska:

A fórmula corporal da feminilidade é, na obra de Świrszczyńska, um desafio muito radical, lançado a séculos da tradição na qual tudo o que é corporal precisa ser inferior e, consequentemente, negado, rejeitado, oposto à elevada espiritualidade. Świrszczyńska revaloriza o corpo e esse é seu grande mérito. [...] Ela muda a matriz, inicia a construção da visão do ser humano de si

mesma como uma mulher e de seu próprio corpo, para criar uma espécie de espiritualidade corporal, não completamente livre do dualismo do corpo e da alma, mas sempre se baseando na irreduzibilidade da corporalidade.

Para terminar a análise superficial do volume, gostaria de voltar à imagem de Baba Iaga, discutida no início. Se pensarmos que se trata da demonização da Deusa Tríplice, Świrszczyńska na sua autoidentificação com *baba* assume também a identificação com a Deusa de transformação, morte, nascimento e corporalidade. Seus poemas, embora ela não afirme isso diretamente, por associação com a imagem menosprezada do eterno feminino acabam refletindo sobre a vida, a morte e a corporalidade como se fossem escritos inspirados pelo espírito da deusa-mãe. O olhar empático, realista e cruel também confirmaria essa associação. A ideia pode ser ilustrada com um dos poemas da primeira parte do livro:

Imortal

Com cada novo neto
inicia a vida de novo,
como o rio que a cada momento
inicia da nascente.
Sempre olhando para o céu
com os olhos dos bebês
não perceberá
a morte do seu próprio corpo.
(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 194)

O próximo livro da autora, já traduzido na íntegra para o português, foi o comentado superficialmente acima *Budowałam barykadę* (*Eu construía a barricada*), de 1974. O último livro dela publicado em vida, *Szczęśliwa jak psi ogon* (Feliz como o rabo de um cachorro), de 1978, além dos temas comentados acima é marcado por mais uma característica presente na sua poesia: o riso. Seja ele a alegria de viver, seja provindo do distanciamento de si mesma, tão característico da poeta, seja o fruto do gozo corporal, parece ser um dos elementos predominantes no livro publicado pela poeta quase septuagenária. Agnieszka Stąpkiewicz (2014) vê no riso, ao lado da feminilidade e corporalidade, uma das revoluções de Świrszczyńska e um dos pilares fundamentais da sua obra, lembrando também a presença desse elemento na vasta obra infanto-juvenil da poeta. A própria autora desde o início viu no riso um elemento fundamental para sua arte poética. Num fragmento da peça *Orfeusz*, que transformou num poema, fala assim da sua arte:

Arte

Reside em mim a vontade irrefreável de falar brincando. Nada de mal haveria nisso, se não fosse pela vontade irresistível de falar com seriedade que em mim reside. Com a seriedade mortal de um homem que come assado, que denomina o banquinho de banquinho e o osso de osso. Com a seriedade mortal de um homem agonizante que chama vela de vela e esposa de esposa. Dois espíritos ficam atrás dos meus ombros e falam para mim de trás das minhas costas, como duas bocas de deus Jano.

Uma fala sorrindo:

- A arte é amoral.

E a outra responde:

- O homem é o animal moral.

Uma diz:

- A arte é incuravelmente leve. Tem dez faces.

E a outra:

- As coisas deste mundo são incuravelmente pesadas. Todas têm uma face – a da morte.

E acrescenta:

- Amaldiçoada seja a palavra que brinca, a palavra que foge da responsabilidade, a palavra elusiva.

O que devo dizer a esses dois espíritos?

Felizes daqueles a quem foi dado criar a arte pesada como vida e unívoca como morte.

(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 93)

71

A vitalidade da poeta, praticante de corrida, ioga e trekking, sua auto-observação, seus cuidados com “o saco de dormir”, como a autora refere-se ao corpo num dos poemas (“*Zasypianie*” – Adormecer, 1997, p. 375), mas também seu quinhão de sofrimento e vivências traumáticas, permitem que em todos seus livros (talvez com exceção de *Eu construía a barricada*, embora nele também haja muita ironia) apareça o riso. Este riso geralmente é marcado por distanciamento irônico e foi denominado por Stapkiewicz (2014, p. 224-255) de riso escatológico, pois ele é uma forma de enfrentar a finitude humana, é o riso de quem balança na beira do abismo:

Humor é fundamental

Estou soluçando de rir
de pé sobre a fina corda
acima do abismo.

Quando eu parar de rir
cairei.
(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 341)

Como diz a própria poeta, citada por Stapkiewicz:

O riso é a luta contra a tragicidade do mundo, da sinu humana. [...] O riso tem em si algo de dionisíaco e extático e traz a liberação psicológica da necessidade de sofrer. [...] O riso dá ao ser humano o sentimento da liberdade interna e da insignificância própria. Reconcilia o ser humano com as forças extra-humanas. É possível rir-se morrendo (ŚWIRSZCZYŃSKA *apud* STAPKIEWICZ, 2014, p. 237).

A postura poderia ser resumida pelo outro poema da autora:

Mar e o homem

Você não domesticará esse mar
Nem com humildade nem com admiração.
Mas você pode rir
na sua cara.

O riso
é a invenção daqueles que tem
vidas breves
como uma gargalhada.

O mar eterno
não sabe rir.
(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 364)

O riso assim entendido seria uma manifestação de destemor, mesmo diante do reconhecimento da sua própria finitude. Seria a manifestação do traço mais distintivo da humanidade. Seria, por fim, uma das formas de lidar com o abismo do infinito.

O livro póstumo da poeta, *Cierpienie i radość* (Sofrimento e alegria), publicado em 1985, de alguma forma resume em seu título a essência da humanidade, conforme entendida por ela. Composto de vários ciclos, entre eles dois registros de amores felizes: o já mencionado amor familiar (*Wiersze o ojcu i matce* - Poemas sobre o pai e a mãe) e o que relata o encontro de um grande amor na maturidade, já depois dos sessenta ("Wiersze o przyjacielu"

- Poemas sobre o amigo), repetindo e aprofundando os mesmos temas. A poeta faleceu de câncer em 1984, escrevendo seu último poema um pouco antes de morrer. Uma espécie de *ars moriendi*, o poema “Jutro będę mnie krajać” (“Amanhã vão me cortar”) por um lado une a vocação de escrever com o “lápis de sofrimento”, por outro volta ao tema do encontro com o metafísico final por meio do corpo físico. É um testamento da vida bem vivida, registro do momento no qual a vida passa diante dos nossos olhos, na presença da inominada morte, mas também é a despedida com a vida bem vivida, aproveitada, apesar dos inevitáveis erros. A corrida, a dança e o canto dão lugar à humildade, ao temor e à tranquilidade. A primavera atrás da janela e o ocaso da vida na esterilidade hospitalar formam o círculo. Mais uma vez, na obra da poeta, torna-se visível o eterno feminino com sua complementariedade dos contrários, da vida que borbulha na poeta e da morte que está à espera, do corpo e da alma, sempre enlaçados e prestes a desenlaçar, da felicidade e do sofrimento – inseparáveis.

Amanhã vão me cortar

Ela veio e ficou ao meu lado.
Eu disse: Estou pronta.
Estou internada numa clínica cirúrgica em Cracóvia,
amanhã
vão me cortar.

73

Tem muita força em mim. Posso viver,
posso correr, dançar e cantar.
Tudo isso está dentro de mim, mas se for preciso,
partirei.

Hoje
faço as contas da minha vida.
Fui pecadora,
bati com a cabeça no chão,
pedi perdão
para a terra e para o céu.

Fui bela e feiosa,
sábia e estúpida,
muito feliz e muito infeliz,
muitas vezes tive asas
e nadei no céu.

Trilhei mil sendas no sol e na neve
dancei com um amigo sob as estrelas.
Vi amor
em muitos olhos humanos.
Com enlevo comia
minha fatia de felicidade.

Agora estou internada numa clínica cirúrgica em Cracóvia,
ela está ao meu lado.
Amanhã
vão me cortar.
Atrás da janela, as árvores de maio belas como a vida,
e em mim há humildade, medo e tranquilidade.
(ŚWIRSZCZYŃSKA, 1997, p. 394-395)

AMARANTE, Dirce Waltrick do. A guerra do ponto de vista de uma mulher. *Jornal O Globo*, caderno Cultura, Rio de Janeiro, 14 out. 2017.

BALBUS, Stanisław. Kobieta mówi o swoim życiu. *Twórczość*. Varsóvia, v. 28, n. 8, p. 106-108, 1972.

BARANOWSKA, Małgorzata. Odkrycie początku świata. *Portal Culture.pl*, 2005. Disponível em <https://culture.pl/pl/artykul/odkrycie-poczatku-swiata>. Acesso em: 14 nov. 2020.

BIAŁOSZEWSKI, Miron. *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*. Varsóvia: PIW, 2014.

BIEŃKOWSKI, Zbigniew. Dosłowność. *Kultura*. Varsóvia, n.25/1972, p. 10, 1972.

BIKONT, Anna; SZCZĘSNA, Joanna. *Quinquilharias e recordações. Biografia de Wisława Szymborska*. Tradução de Eneida Favre. Belo Horizonte, Veneza: Âyiné, 2020.

BOJDA, Wioletta; PAWLICKA, Katarzyna. Wpływ na twórczość Świrszczyńskiej miało to, co wydarzyło się w alkowie. Entrevista no portal Interia. Disponível em: <https://kobieta.interia.pl/zycie-i-styl/news-wplyw-na-tworczosc-swirszczynskiej-mialo-to-co-zdarzylo-sie-,nId,3195578>. Acesso em: 15 nov. 2020.

75

BOROWICZ, Sebastian; HOBOT-MARCINEK, Joanna; PRZYBYLSKA, Renata. *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*. Cracóvia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

DEHNEL, Jacek. Trzecia Świrszczyńska. *Dwutygodnik*, Varsóvia, n. 247 (9/2018). Disponível em: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8026-trzecia-swirszczynska.html>. Acesso em 11 nov.2020.

GAJEWSKA, Agnieszka. Prywatne/publiczne/pacyfistyczne w poezji Anny Świrszczyńskiej. In: IWASIÓW, Inga; GALANT, Arleta (org.). *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*. Cracóvia: Universitas, 2011. p. 203-215.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia da Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HEYDEL, Magda. „Jeszcze żadna kobieta, jak poezja poezją...” Ku projektowi poetyckiemu Anny Świrszczyńskiej. In: HEYDEL, Magda; HEJMEJ, Andrzej; WOJDA, Dorota (org.). *Różne głosy: prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*. Cracówia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013a.

HEYDEL, Magda. Przywołuję cię i będziesz między ludźmi. Czesław Miłosz i tłumaczenie Anny Świrszczyńskiej. In: HEYDEL, Magda. *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w dziele Czesława Miłosza*. Cracówia: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013b.

KANIEWSKA, Bogumiła. Skąd wziąć złoty aksamit, albo metafizyka baby. *Teksty Drugie*. Varsóvia, n. 87 (3/2004), p. 164-170, 2004.

KEMPIŃSKI, Andrzej M. *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*. Poznań: SAWW, 1993.

KLUBA, Agnieszka. „Interpretacje Kropki”: o cyklu „Groteski” z tomu *Wiatr* Anny Świrszczyńskiej. *Pamiętnik Literacki*. Wrocław, n. 96/1, p. 141-152, 2005.

KRASKOWSKA, Ewa. Poetka i joga. In: GRĄDZIEL-WÓJCIK, Joanna (org.); KANIEWSKI, Jerzy (org.); KWIATKOWSKA, Agnieszka (org.); UMERLE, Tomasz (org.). *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*. Poznań: Nauka i innowacje, 2015, p. 29-41.

76

KWIATKOWSKI, Jerzy. Notatnik. *Poezja*. Varsóvia, n. 7/1971.

LEGEŻYŃSKA, Anna. Metamorfozy Anny Świrszczyńskiej. *Polonistyka*, Poznań, n. 3/1997, p. 182-186, 1997.

LIGĘZA, Wojciech. Ja worek kości i mięsa. *Twórczość*. Varsóvia, v. 35, n. 2, p. 121-124, 1979.

MEDEIROS, Sérgio. Cenas da cidade de cadáveres. *Jornal Opção*. Goiânia, 22 abr. 2018.

MIŁOSZ, Czesław. *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*. Cracówia: Znak, 1996.

NASIŁOWSKA, Anna. Cielesna poezja Anny Świrszczyńskiej. *Odra*. Wrocław, v. 34, n. 11, p. 104-105, 1994.

NASIŁOWSKA, Anna. Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku:

KILANOWSKI, P.
As revoluções de
Anna Świrszczyńska

między androgynicznością a esencjalizmem. *Teksty Drugie*. Varsóvia, n. 85/86 (1-2/ 2004), p. 103-121.

OLESZKIEWICZ-PERALBA, Małgorzata. *Fierce feminine divinities of Eurasia and Latin America. Baba Yaga, Kali, Pombagira and Santa Muerte*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.

STAPKIEWICZ, Agnieszka. *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*. Cracóvia: Universitas, 2014.

SZOPA, Katarzyna. Poetka rewolucji. Anna Świrszczyńska i socjalistyczny projekt równości kobiet. *Śląskie Studia Polonistyczne*. Katowice, n. 12 (2/2018), p. 59-79, 2018.

SZOPA, Katarzyna. Rose or bread? Anti-communist narration in feminist readings of Anna Świrszczyńska's poetry. *Praktyka teoretyczna*, Poznań, n. 31 (1/2019), p. 73-93.

ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Eu construía a barricada*. Organização, tradução e introdução de Piotr Kilanowski. Curitiba: Dybbuk, 2017.

ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Jeszcze kocham. Zapiski intymne*. Transcrição dos manuscritos e organização do texto, introdução, posfácio e notas de Wioletta Bojda. Varsóvia: WAB, 2019.

77
ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Poezja*. Seleta e organização de Czesław Miłosz. Varsóvia: PIW, 1997.

ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna; WIŚNIEWSKI, Wojciech. Wracam do mojej młodości. In: WIŚNIEWSKI, Wojciech. *Tego nie dowiecie się w szkole (Z wizytą u pisarzy)*. Varsóvia: Nasza Księgarnia, p. 321-328, 1983.

ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna; ZBIJĘWSKA, Krystyna. Od bajek – do eksperimentalnej opery. Rozmowa z podwójną laureatką – Anną Świrszczyńską, *Dziennik Polski*, Cracóvia, 1973, n. 142, p. 4.

WĘGRZYNIAK, Anna. „Metafizyka ciała” w ostatnich wierszach Anny Świrszczyńskiej. In: WĘGRZYNIAK, Anna. *Egzistencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.

Voz e razão do corpo doente na poesia de Maria-Mercè Marçal

*Voice and reason of the sick body in Maria-
Mercè Marçal's poetry*

Meritxell Hernando Marsal¹

RESUMO

Os últimos poemas de Maria-Mercè Marçal (1952-1998) publicados no livro *Raó del cos* têm uma relação estreita com o corpo, escrito e rasgado pela doença, que sente e expressa sua proximidade com a morte, em uma tentativa de simbolizar esse espaço limite em conexão com a experiência das mulheres. A poeta ressignifica o não-lugar da doença (sentido como exílio), se aproxima mais da mãe e estreita seus laços com outras poetas, como Maria Antònia Salvà e Anna Akhmátova. Em um momento em que a doença parece banalizada no espaço político brasileiro, essa voz do corpo se faz necessária, mostrando-se em toda sua fragilidade e coragem, não como vítima, mas como razão (glosa e sentido) da vida.

Palavras-chave: *doença; corpo; poesia catalã; Maria-Mercè Marçal*.

ABSTRACT

The last poems by Maria-Mercè Marçal (1952-1998) published in the book *Raó del cos* have a close relationship with the body, which feels and expresses its proximity to death, in an attempt to symbolize this limit space involving the experience of the women. The poet resignifies the non-place of the disease (felt as an exile), gets closer to her mother and reinforces her ties with other poets, such as Maria Antònia Salvà and Anna Akhmátova. In 2020, when the disease seems trivialized in the Brazilian political space, this voice of the body is necessary, showing itself with fragility and courage, not as a victim, but as the reason (explanation and meaning) of life.

Keywords: *Disease; Body; Catalan poetry; Maria-Mercè Marçal*.

¹ Professora Associada da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução (PGET) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit).

Os anos de 2020 e 2021 têm trazido momentos terríveis para muitas pessoas. A doença, na forma da pandemia global de COVID-19, tomou conta do nosso cotidiano e se transformou em uma preocupação íntima. Mas, ao mesmo tempo, paradoxalmente, assistimos no Brasil a discursos públicos que a negligenciaram mostrando uma indiferença egoísta e criminal, pois ao minimizar os riscos de transmissão promoveram a expansão do vírus SARS-CoV-2 e o esgotamento do sistema de saúde. E com isso, muitas mortes. O que pode a poesia no meio de toda esta tragédia?

Neste trabalho gostaria de trazer como motivo de reflexão o livro *Raó del cos* [Razão do corpo] de Maria-Mercè Marçal. É um livro póstumo, em que a poeta catalã escreve sobre a experiência da doença que padece, o câncer. Nele tenta dar voz aos acontecimentos, sensações, vínculos que a cercam. Dar voz ao corpo, que não é só sintoma, que não pode ser reduzido ao discurso médico. É uma experiência que a poesia pode indagar. Desta maneira, a doença deixa de ser um tabu e sua invisibilização na nossa cultura é colocada em questão.

Por fim, Marçal enfrenta um outro tema de difícil simbolização, a própria morte que a doença traz. E em versos de intensa profundidade, em diálogo com a mãe, concebe esse momento como retorno e fluxo, intuição do sagrado como mulher.

O livro de poemas *Raó del cos* foi publicado em 2000, dois anos depois da morte de Maria-Mercè Marçal, editado por Lluïsa Julià. Ele reunia os últimos poemas escritos pela autora, que tinham um forte vínculo com a doença de câncer que lhe foi diagnosticada em 1996. O título foi pensado pela própria Marçal junto com um outro, que mais adiante vou comentar. Dessa maneira, se bem o livro não foi revisado e se mostra inacabado, em aberto, o título corresponde em parte ao que a autora procurava.

Raó del cos nos leva, como anota Lluïsa Julià, a *Las rasós de trobar*, tratado da arte da poesia medieval do trovador catalão Ramon Vidal de Besalú, pois “se expõe nele uma doutrina vital e poética, talvez a mais íntima de todas”² (JULIÀ, 1999-2000, p. 217). Assim, pode-se entender o título nessa chave: glosas, comentários, reflexões do corpo. E não só sobre ele. O corpo tem voz. Assim, esse título também parece unir dois polos que a filosofia ocidental separou por séculos: razão e corpo. Aqui, a razão é a do corpo. O que poderia parecer um paradoxo nos leva à trajetória poética da autora marcada pela relação estreita entre experiência e corporalidade, palavra e sensação. Marçal desde os primeiros livros questiona a velha dicotomia cristã que separa corpo e alma, ou filosoficamente desde Platão, o mundo sensível e as ideias (e com ela a série de oposições binárias e hierarquias que origina no pensamento ocidental: cultura-natureza, essência-aparência, homem-mulher). A cisão é costurada na poesia de Marçal que não entende um elemento sem o outro. O corpo para Maria-Mercè Marçal sustenta a reflexão que a poesia propicia.

80

De fato, a recuperação do corpo como local de criação é central para a reivindicação da escrita das mulheres da que Marçal participa. Hélène Cixous em seu manifesto de 1975 *Le rire da Méduse* [O riso da Medusa] reclamava precisamente a voz do corpo: “ao escrever a si mesma, a mulher retornará a esse corpo que lhe foi mais do que confiscado, que foi transformado no inquietante estrangeiro na praça, o doente ou o morto, e que tantas vezes é o mau companheiro, causa e lugar das inibições. Ao censurar o corpo, se censura ao mesmo tempo o alento, a palavra. Escreva-se: é preciso que seu corpo se faça ouvir” (CIXOUS, 2010, p. 45).

A afirmação feminista é indissolúvel dessa incorporação do corpo, como assinala Caterina Riba em sua tese sobre Maria-Mercè Marçal: “A *generização* da pessoa, entendida como a interpretação social da corporeidade, supõe uma via para empurrar o corpo dentro do discurso, e Marçal toma a reflexão sobre o gênero como eixo que vertebraliza sua obra” (RIBA, 2012, p. 13). Riba ressalta três temas na interrogação poética do corpo que realiza Marçal (RIBA, 2012,

2 As citações da fortuna crítica de Maria-Mercè Marçal e outras autoras sem tradução ao português serão traduzidas pela autora do artigo. As traduções dos poemas foram realizadas junto com Beatriz Guimarães Barboza. Agradecemos a Fina Birulés i Heura Marçal a possibilidade de publicar este fragmento do projeto de tradução do livro.

p. 264): a reflexão sobre a maternidade e o amor lésbico são os dois primeiros. São temas que a tradição literária (estruturalmente androcêntrica) omitiu. A própria Marçal, ao falar de seu único romance *La passió segons Renée Vivien* [A paixão segundo Renée Vivien], que recupera a obra e a vida de uma poeta lésbica do início do século XX, assinala a vocação de lutar com esse vazio: “há sobretudo um propósito narrativo. Há a vontade de explicar uma história, umas histórias – frágeis, fragmentárias, incompletas: rascunhos, em uma palavra – contra o silêncio da História” (MARÇAL, 2004, p. 206).

A maternidade, pelo seu lado, foi imposta segundo modelos que submetiam as mulheres a esse único papel social. Adrienne Rich, no seu imprescindível livro *Of woman born. Motherhood as experience and institution*, assinala esse paradoxo:

Essa instituição tem sido a pedra angular dos mais diversos sistemas políticos e sociais. Ela excluiu a metade da espécie humana das decisões que afetam suas vidas; ela desobriga os homens da paternidade em qualquer sentido autêntico; ela cria o perigoso cisma entre vida “privada” e “pública”; ela petrifica potencialidades e escolhas humanas. Na mais fundamental e desconcertante das contradições, ela tem alienado as mulheres de nossos corpos nos encarcerando neles. (RICH, 1995, p. 13)

Para um e outro tema, a poeta catalã se depara com a transformação radical do corpo e a necessidade de forjar uma linguagem nova, alheia à tradição poética, que possa dar conta da experiência desde a posição da mulher. Pois a criação, para Marçal, parte de uma localização, como assinala ao falar de seu romance: “o olhar que se projeta sobre o mundo e sobre as coisas é explicitamente sexuado e, como tal, trata-se de um olho que se sabe ‘estrábico’, em contraposição com o ponto de vista alegadamente neutro, ‘normal’, do narrador canônico” (MARÇAL, 2004, p. 205). Marçal entendeu sua tarefa poética como aquela de elaborar, na medida de suas possibilidades, a língua abolida pelo patriarcado. Por isso, deu esse título a sua obra poética completa, que publicou em 1989, e que incluía seus livros publicados até o momento, mais o inédito *Degelo*³. Para ela, trata-se de operar dentro da linguagem e da tradição, com o intuito permanente de transformá-las, de dar voz, palavras, a quem foi omitido:

Um silêncio que vai se desmanchando, mas que é, talvez, ainda, como uma daquelas inscrições em uma língua perdida da qual

³ *Degelo* é até agora o único livro completo de Maria-Mercè Marçal publicado no Brasil pela Editora Urutau em 2019 e traduzido por Beatriz Regina Guimarães Barboza e por mim.

desconhecemos o código e da qual só uns poucos indícios começam a ser decifrados. Com o inconveniente que essa suposta “língua abolida” não é preexistente nem fixada, não existe em um tempo pretérito, mas funciona essencialmente como uma instância mítica e utópica. (MARÇAL, 2004, p. 190)

O terceiro dos momentos em que a poeta se implica nessa luta na linguagem por dar palavras a um corpo interditado pela sociedade foi o da doença. No final da sua vida Maria-Mercè Marçal se encontra com outro tema opaco à poesia. Quem está doente parece não ter voz própria. A medicina fala por essa pessoa, que tem seu discurso velado. O doente, fora da produtividade, é um ser aparte, marginal aos discursos do poder, e, assim, sem fala.

A vida por um fio

Raó del cos começa com uma imagem peculiarmente feminina: a da tecelã, que em suas mãos forma uma trama comparável à vida das pessoas. Ela nos remete à imagem das moiras gregas ou das parcas latinas, divindades do destino que podiam cortar o fio da vida (RIBA, 2012, p. 239). Mas também à balenguera, personagem popular de Maiorca, que fia vida e esperança, “da infância que se levanta / da velhice que se vai” (ALCOVER, 2016)⁴, que já tinha aparecido na poesia de Marçal, para criar o amor:

82

Construir, sangue a sangue, esse amor,
feito e desfeito, e refeito o tecido,
como uma balenguera sem juízo.
(MARÇAL, 2019, p. 145)

Se a balenguera de *Degelo* era sem juízo, por se arriscar no mar “porém sem o segredo, sem a chave” (MARÇAL, 2019, p. 145), na epígrafe de *Raó del cos* ela aparece muito mais grave, remendando a memória com esquecimento:

Com fios de olvido
costura a memória
a cerzideira cega.
(MARÇAL, 2017, p. 461)

⁴ Versos do poema “La balanguera” do poeta Joan Alcover (1854-1926) sobre esta personagem, que foi musicado com grande sucesso em 1926. Posteriormente, no final da ditadura de Francisco Franco foi popularizado pela cantora Maria del Mar Bonet. A música pode ser escutada aqui: https://www.youtube.com/watch?v=K6d8aqJYVtc&ab_channel=Picap

*MARSAL, M. H.
Voz e razão do
corpo doente
na poesia de
Maria-Mercè
Marçal*

No primeiro poema ela volta a aparecer mostrando em primeiro termo a agulha. O que costura agora é o corpo:

Acerta pele
morta, tecido,
ar, carne viva
(MARÇAL, 2017, p. 465)

E a seguir aparece a cicatriz, em um poema que é quase um calígrafo, pois com versos curtos, de uma palavra ou duas, desenha na página a imagem rasgada da pele:

A cicatriz
me divide
em duas partes
a axila.
(MARÇAL, 2017, p. 466)

Mais chocante ainda, outra imagem de costura nos fala do

Zíper
de carne
mal fechada
mas
inamovível.
(MARÇAL, 2017, p. 466)

83

Assim, Maria-Mercè Marçal deixa à mostra o corpo literalmente costurado pelas intervenções médicas. O corpo se torna o tecido da vida, texto exposto. As imagens de violência nos mostram a perspectiva da doente, que vê como é submetida a processos que a tornam ainda mais vulnerável. No mesmo poema denuncia como é apartada da vida civil, colocada a um lado, invisibilizada:

Inamovível
como o decreto
que em língua
imperial
m'exilia
à terra
gelada
dos doentes
sem termo
nem rosto.

Caterina Riba (2012, p. 232) aponta que esse lugar separado, esse silêncio imposto, já foi denunciado nos seus *The Cancer Journals* por Audre Lorde, que Marçal admirava. A língua imperial é a língua do poder que lembra da língua que impunha as ordens na ditadura de Franco, e assim “superpõe a condição de doente à de pessoa de nação oprimida” (RIBA, 2012, p. 237). É uma língua fria, que se apresenta como objetiva, neutra, e que se impõe na sociedade como se fosse inamovível. Contra ela, Marçal recriou em toda sua obra a “língua abolida”, comentada acima.

Neste momento, a língua que lhe interessa é a do corpo. Humildemente lhe pergunta: “Corpo meu: o que me diz?” (MARÇAL, 2017, p. 496). E a ferida se transforma em uma boca que não quer emudecer, que se instala no poema para que o corpo tenha voz:

Como um crucificado
fala por boca de ferida
que não quer fechar
até ocluir-se na mudez:
inarticulada
palavra viva.
(MARÇAL, 2017, p. 496)

No paradoxo da voz inarticulada, na evidência da escrita na pele, Maria-Mercè Marçal faz do corpo doente não um objeto da ciência médica, mas um sujeito de linguagem daquilo que está além das possibilidades de expressão. O poema “Resurrectio” coloca esses limiares:

Me ajoelho ante
o corpo
impuro
obsceno
mortal
primeiro
país
vivente
caixão
aberto
de onde venho

não há
mãe, uma outra nascença
(MARÇAL, 2017, p. 503)

Apesar da negação, o verso final fala para a mãe de uma outra nascença. A palavra escolhida por Marçal para terminar o poema, *naixença*, é propositalmente feminina, frente à mais comum *naixement*. A morte é simbolizada em estreita relação com a figura materna e a intuição do sagrado é expressada como mulher. Isso nos leva de volta para a cerzideira cega da epígrafe. Também aqui a figura do destino adquire traços femininos e assume seus afazeres. Como a *balenguera* da música antes mencionada, ela “sabe onde se esconde a semente” (ALCOVER, 2016). Maria-Mercè Marçal elabora os signos da finitude desde uma perspectiva inédita, pois a linguagem religiosa tem sido vinculada por muitas tradições ao patriarcado. A intuição do sagrado como mulher transforma a iminência da morte e suas admoestações, subverte a língua normativa e intui outros percursos, que o livro deixa em aberto.

O livro da mãe

O outro título para *Raó del cos* era *El llibre de Maria* [O livro de Maria], isto é, o livro da mãe de Maria-Mercè Marçal, que assim se chamava, e também o livro da mãe por excelência da tradição cristã. Nesse sentido, Marçal fazia um gesto análogo ao de Isabel de Villena, autora valenciana do século XV que ela admirava, que escreveu a vida de Cristo desde a perspectiva das mulheres que aparecem nos Evangelhos. Neste título, Marçal tem a dupla vontade de se aproximar da mãe, de reconhecê-la como modelo e autoridade, e de ressignificar o sagrado da tradição cristã para reconhecer a existência das mulheres.

Como anotava Adrienne Rich, na sociedade patriarcal as mulheres assumem a responsabilidade pelo nascimento e cuidado das crianças, mas isso não outorga a elas nenhum poder social, tudo o contrário, o único papel que essa sociedade dá às mulheres é um papel menor. A cultura se constrói com signos masculinos, com modelos que cedo aprendemos que pertencem aos homens. Ainda segundo a psicanálise lacaniana, a entrada na cultura, o exercício da atividade simbólica, seria validada pela figura do pai, que substitui o desejo da mãe. Maria-Mercè Marçal sente esse descaso na relação com a própria mãe, em um poema com três sequências. Na primeira, ressignificando o fundo bíblico, ela confessa:

1
Te neguei
mãe
três vezes
e cem.
E galo nenhum cantava
lá fora.

São cegas, surdas, mudas
as nossas traições.
E a derrota.
(MARÇAL, 2017, p. 492)

Na segunda, mostra como essa mesma cultura, que a faz negar a mãe, a rechaça, pois sua voz segue sendo uma voz marginal. A tradição feminina é aquela do vazio:

2
Mas costuradas
uma contra a outra,
cravadas
uma e outra
pelo mesmo deus
na cruz do nada
(MARÇAL, 2017, p. 493)

Surpreende a imagem da cruz aplicada ao silêncio imposto às mulheres. Aprecia-se, por tanto, uma ressignificação de imagens da tradição cristã para, como aponta Fina Llorca, “continuar fazendo simbolização em feminino até – e por que não? – no território do sagrado” (*apud* SEVILLA, 2014, p. 193). Estas imagens, muitas vezes misóginas ou que excluem o feminino, são recuperadas por Marçal para encontrar palavras que inscrevam a experiência das mulheres no universo da cultura (SEVILLA, 2014, p. 194). Por isso, no terceiro momento, as palavras são ambíguas, rochedos que podem fazer soçobrar, ou vestígios de um naufrágio. Mas entre elas e por elas, Marçal ainda intui o poder de significar de outra maneira:

3
Na encruzilhada
ossos, abrolhos da alba,
a palavra.
(MARÇAL, 2017, p. 494)

A mãe é a personagem invocada em um dos poemas mais impressionantes do livro, “Covava l'ou de la mort blanca” (MARÇAL, 2017, p. 502). Nele a poeta descreve a morte na forma de um ovo, figura circular do tumor, paradoxo do fim incrustado no início, que a referência ao leite materno sublinha:

MARSAL, M. H.
Voz e razão do
corpo doente
na poesia de
Maria-Mercè
Marçal

Chocava o ovo da morte branca
sob a axila, perto do peito
e cegamente aleitava
a sombra da asa da noite.
(MARÇAL, 2017, p. 502)

O apelo à mãe entra no refrão, que dá ao poema o tom de música popular:

Não chore por mim, mãe, na alvorada.
Não chore por mim, mãe, chore comigo.
(MARÇAL, 2017, p. 502).

Esse refrão é especialmente significativo, pois os ritmos da música popular, de canções de ninar ou de roda, que Marçal incorporou sobretudo nos seus primeiros dois livros *Cau de llunes* (1977) e *Bruixa de dol* (1979), foram passados a ela pela mãe, como anota no ensaio “Llengua abolida: poesia, gènere, identitat” [Língua abolida: poesia, gênero, identidade]: “A única influência não diretamente masculina era a da poesia popular, anônima, que me chegava pela via materna” (MARÇAL, 2004, p. 194). A mãe evoca um saber antigo, comunitário, transmitido oralmente. Ao incluir esses cantos na sua obra, Marçal desfaz a dicotomia entre alta cultura e cultura popular, e questiona a necessidade de rejeitar a mãe para entrar no universo do simbólico. Essas músicas a acompanham no momento mais difícil, no qual pede a cumplicidade da mãe. Essa companhia chega até o verso final, “La deu primera, mare”, que sintetiza a figura da mãe na imagem da fonte, início das águas, mas ao mesmo tempo, ressignifica a divindade, dando a ela corpo de mulher e substância líquida (líquida como o sangue menstrual), pois em catalão fonte e deus, são palavras homófonas:

87

Que o seu choro trance com o meu a rede
sob meus pés vacilantes
no trapézio
onde me contorço
tomada da mão do espanto
da sombra.

Como a voz do castrado
que se eleva até o excesso da
falta.

Desde a perda que sangra
no canto cristalino como uma fonte.

A fonte primeira, mãe.
(MARÇAL, 2017, p. 502)

Se a mãe é a fonte primeira, mas também a deusa primeira, ela neste poema constitui o lugar de chegada, e a morte, em lugar do fim da vida, se vincula ao nascimento. Em um outro poema, que explicita esse sentimento, Marçal aproveita a morfologia para dar uma nova forma à morte: desnacer.

Morrer: talvez tão só
perder forma e contornos,
desfazer-se, ser
sugada para dentro
do útero vivo,
matriz de deus
mãe: desnacer.

(MARÇAL, 2017, p. 483).

E nesta simbologia sacra, em que a mãe e deus se fundem, como na palavra *deu*, a água adquire uma natureza envolvente. Ao mesmo tempo que lembra do líquido amniótico, constitui uma imagem de um novo meio ao qual chegar. Essa figuração da morte pode estar vinculada também à tradição mística, que Marçal conhecia⁵. Maria Sevilla lembra do uso da “linguagem mítica, mágica e sagrada em geral” e do “gosto já dos primeiros livros de poemas de Marçal pelo esoterismo, a astrologia, os saberes sobre as plantas e outras formas de linguagens alternativas” (SEVILLA, 2014, p 193). A água sempre esteve presente na obra de Marçal. No último livro publicado, *Degelo*, a água represada pelo frio (o frio da autoridade paterna) conseguia finalmente jorrar graças à coragem e ao amor por uma mulher. E pareceria que também aqui o vitalismo da água consegue ressignificar a morte. Em outro poema a autora concebe a morte como reencontro das águas no mar.

Nada te será tirado: virá tão só
o instante de abrir
docilmente a mão
e libertar
a memória da água
para que se reencontre água
de alta mar.

(MARÇAL, 2017, p. 482).

5 Agradeço a Beatriz Guimarães Barboza por comentar a relação entre símbolo das águas e a morte no misticismo.

Essa última palavra, mar, em catalão é originalmente feminina, ainda que modernamente (talvez por influência do castelhano) também pode ser usada como masculina. Maria-Mercè Marçal faz uso do feminino criando um último verso marcado pela aliteração da [a], isto é, pela abertura de todas das vogais (pois o e, da preposição, não é tônico, e pronuncia-se como[ə]), que ecoa a abertura-extensão do corpo-mar. Para levar essa abertura vocálica para o português, as tradutoras decidiram, em paralelo com o que acontece em catalão, considerar “mar” uma palavra feminina. A mudança de gênero, que pode surpreender quem lê, nos lembra que determinados elementos são femininos em uma língua e masculinos em outra, de maneira que o gênero (gramatical) depende de uma determinada experiência cultural da realidade. Mar, além disso, constitui com sal e lua, algumas das palavras-símbolos do feminino para Marçal. Por isso, transformar o gênero delas na tradução, e convertê-las em femininas, no contexto dos poemas de Marçal, nos pareceu pertinente.

Nesse mesmo poema, no primeiro verso “Res no et será pres”, Marçal dialoga com a tradição literária catalã. Pois com ele parece responder a um verso de Salvador Espriu, como assinala Montserrat Lunati (2016, p. 139). Mas ao mesmo tempo recupera o hino vitalista de Joan Salvat-Papasseit, poeta de vanguarda que também teve uma vida marcada pela doença e a morte prematura, e que começa: “Res no és mesquí / ni cap hora és isarda”: “Nada é mesquinho / nem hora alguma é áspera”⁶. Mas além de ecos da tradição catalã, Marçal nestes últimos poemas tece uma rede de relações literárias com outras poetas, que é a que sustenta a sua escrita.

Redes de solidariedade

Durante a obra toda, Maria-Mercè Marçal tentou traçar uma genealogia feminina que fosse um referente para a mulher escritora. Ela identifica tanto na família como na cultura um protagonismo exclusivamente masculino e aponta para “a ausência de modelos literários femininos socialmente visíveis e operantes. De outro lado, a autoridade literária masculina remete as mulheres a uma medida inadequada – e por tanto nos condena intrinsecamente a sentir-nos portadoras de uma carência insuperável ou de um excesso in-decente” (MARÇAL, 2004, p. 167).

Apesar disso, como sustenta no ensaio “Meditações da fúria”, traduzido por Beatriz Barboza neste mesmo número da *Revista de Letras*, ela assinala uma transformação da que faz parte: “A partir de diversos âmbitos teóricos, foi abordada a crítica do patriarcado, a reconstrução da história das mulheres, investigou-se ao redor do feminino, resgataram-se autoras e textos do esquecimento. Em um certo sentido, então, ainda que falte muito por fazer,

⁶ A tradução do verso de Salvat-Papasseit é de Adriádos De Lima.

podemos dizer que as mulheres começam a sair dessa orfandade cultural: porém não é uma situação dada, mas sim conquistada”(MARÇAL, 2004, p. 141).

Nessa tarefa, Marçal se identifica com autoras como Adrienne Rich, Audre Lorde, Ingeborg Bachmann, Luisa Muraro, Sylvia Plath, algumas das quais como Margerite Youcenar, Leonor Fini, Marina Tsvetaeva e Anna Akhmátova⁷, ela traduz para o catalão. Além disso, também relê a própria poesia catalã, destacando autoras que não foram valorizadas, como Maria-Antònia Salvà, Rosa Leveroni e Clementina Arderiu. Destaca também o seu trabalho como ativista cultural para visibilizar as mulheres escritoras, realizado intensamente nos últimos anos de vida (ADELL, 2008, p. 262), com palestras, organização de atos, relações estreitas com escritoras mais velhas como Maria-Aurèlia Capmany ou Felícia Fuster, e contemporâneas como Montserrat Roig, Helena Valentí ou Josefa Contijoch.

Rosa Rius aponta para o conceito de autoridade feminina, colocado pela comunidade filosófica italiana Diotima, e que foi debatido pelo grupo de estudos formado por Maria-Mercè Marçal, Fina Birulés, Carmen Corral, Maite Larrauri e Rosa Rius a partir de 1994 (RIUS, 2004, p. 241). Ela explica como este conceito de autoridade seria uma possibilidade de liberdade para as mulheres, pois ao ter como referência alguém em quem depositar confiança, as mulheres se sentiriam capazes de desenvolver suas próprias potencialidades (RIUS, 2004, p. 246). Na leitura de Marçal, frente ao mecanismo de constituição do cânones vigente na sociedade patriarcal, que implica “a autoridade institucionalizada – vinculada, então, como pertencente à ordem social, ao poder” (MARÇAL, 2004, p. 167), a autoridade reconhecida em outra mulher não produz uma ansiedade de acesso ao círculo restrito, mas a liberação da própria valia: “O reconhecimento da grandeza de uma outra mulher retorna para ela uma imagem de possível grandeza feminina, no espelho. Tão longe da mímese homogeneizadora, como da idolatria paralisadora ou da inveja estéril, a mulher ‘autoridade’ se torna, então, ponto de referência central, mediação inestimável, alavanca eficaz para o próprio desejo” (MARÇAL, 2004, p. 169).

Assim, nestes poemas, Marçal outorga autoridade à mãe, em oposição à percepção imposta da cultura, que a exclui como referência. Mas a autoridade é também concedida a outras poetas com as quais quer dialogar a partir da incorporação da sua obra na própria. É o caso, nestes poemas de *Raó del cos*, de Anna Akhmátova, Maria-Antònia Salvà e Renée Vivien.

A relação com Anna Akhmátova se dá no poema La dona de Lot [A mulher de Lot] que é construído incluindo os versos da poeta russa em cursiva. Em certa maneira, os versos de Marçal constituem uma glosa dos de Akhmátova, explicitando a relação de admiração-criação comentada acima. Nele realiza uma operação de ressignificação, que já havia realizado com

7 A tradução das poetas russas Marina Tsvetaeva e Anna Akhmátova foi realizada por Maria-Mercè Marçal em parceria com Monika Zgustová.

outras figuras femininas rejeitadas pela sociedade, como as bruxas. Mas a importância desse poema é que ele retrata, em contraste com a protagonista, a figura do deus vingador e do homem aliado a ele. Assim, em um corpus em que a figura ressaltada é a da mãe, ou o próprio corpo feminino rasgado pela doença, esse poema personifica a força terrível da cultura patriarcal que elas têm que enfrentar. Religiosamente, se no livro todo a mãe dá lugar a uma ressignificação do sagrado na substância líquida e na relação com o parto, e o próprio corpo da poeta ocupa um lugar semelhante ao de Cristo crucificado, aqui a figura de deus amedronta, é “O olho terrível do Sem Nome”, e lembra dos poemas da primeira seção de *Degelo*, onde Marçal lidava com a figura do pai e as amarras patriarcas na linguagem. A antagonista desta figura de coerção é a coragem da protagonista e a afirmação que supõe sua desobediência:

E uma mar morta cobre o orgulho do corpo sem língua.
(MARÇAL, 2017, p. 473).

O excelente comentário de Laia Climent deste poema assinala como em todo ele aparecem imagens de vida que são apagadas pela força da destruição que se espalha sobre a cidade amaldiçoada por deus (2008, p. 290). Nos versos destaca sobretudo o castigo ao olhar da mulher, que se torna uma punição coletiva:

Submetida lá onde você for a lei de estrangeria,
sombra será desde agora, desposuída em todo lugar,
porque só é pátria para você aquilo que já viveu.
(MARÇAL, 2017, p. 474)

91

Mas o poema fecha com uns versos de Akhmátova que perguntam pelo nome da mulher de Lot. Se durante séculos essa identidade foi apagada com escárnio, os versos de Akhmátova e Marçal (e também os de Wislawa Szymborska) reivindicam sua figura, e com ela a daquelas que também tiveram sua história silenciada.

Na alba reverbera a história sem história.
O gesto se perpetua
gigante e resplandecente.
E na dureza mineral impressa
fulgura a pergunta sem voz:

Qual era o Nome da mulher de Lot,

*quem deu a própria vida por um único olhar?*⁸

⁸ O último verso pertence ao poema de Anna Akhmátova e sua tradução ao português

O seguinte poema inicia-se com uma epígrafe de Maria-Antònia Salvà tomada do poema “Com rèptil monstruós de pell clapada” [Como réptil monstruoso de pele manchada]. Maria-Mercè Marçal parte do primeiro verso e continua o poema, com o qual se identificou tanto que terminou o texto “Llengua abolida: poesia, gènere, identitat” [“Língua abolida: poesia, gênero, identidade”], onde define a própria obra e trajetória, com ele. Nesse ensaio, vinculava a imagem do velho cacto elaborado por Salvà com a figura da mulher escritora, com aquelas “mulheres-monstro” que com referência a Tillie Olsen identificava como sobreviventes. No poema de *Raó del cos*, Marçal fala várias vezes com orgulho e segurança “et sé” [sei de ti]. E com isso mostra a necessidade desse coletivo de escritoras, do presente e do passado, que lhe são necessárias para sua própria existência de poeta. E ao refletir no ensaio sobre a poesia catalã contemporânea cita os nomes de várias autoras e conclui com essa mesma declaração: “Só queria afirmar, aqui, meu reconhecimento e minha solidariedade. Expressar, tão só, a dúvida que sinto em relação a elas porque estão aí” (MARÇAL, 2004, p. 199). O poema é então uma afirmação da mulher escritora, do reconhecimento daquelas que a precederam e da aliança entre elas:

sei de ti. E saber-te me dá terra, raiz.
Sei de ti e sei de mim, no espelho fiel
do seu poema, aferradamente
trincar pedra de silêncio opaco
– mulher réptil, mulher monstro, mulher dragão –
como o cacto, como você, sobrevivente.

(MARÇAL, 2017, p. 475).

92

A outra aliança que Marçal inclui em *Raó del cos* é Renée Vivien. A esta autora de expressão francesa dedicou dez anos de sua vida na escrita de seu único romance, publicado em 1994, e ela a acompanhou na expressão do amor lésbico, pois esses mesmos anos foram os da escrita de *Degelo*. Por isso, no poema destaca o vínculo entre mulheres e, entremeado nessas relações, o desejo.

Duas mulheres: pacto
mais além do desejo,
em todo e lugar nenhum.

Duas mulheres: de uma vez
fazer nascer e nascer, vivas
no nome e na carne.

*MARSAL, M. H.
Voz e razão do
corpo doente
na poesia de
Maria-Mercè
Marçal*

Um pacto: mais além,
aqueém e no desejo.
(MARÇAL, 2017, p. 476)

Corpos que tem razão

O desejo vincula esse corpo com a vida, que é realçada por Maria-Mercè Marçal, dando a ela um valor luminoso, cifrado em atos mí nimos: “No res és tot: floreixen les glicines”: “Nonada é tudo: florescem as glicinas” (MARÇAL, 2017, p. 497). A vida íntima, obscura, frágil do corpo aparece como o lugar do ser, único espaço e “primeiro / país / vivente”. Maria-Mercè Marçal oferece uma inédita reflexão sobre o corpo ao limite, que lhe outorga dignidade na doença, e que nestes momentos dramáticos, lembram da necessidade coletiva de seu cuidado, em uma rede de solidariedade que alcance a todos.

Referências

ADELL, Joan Elies. Quan el cos dóna la raó. *Reduccions*, Vic, n. 89-90, p. 262-273. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/90291>. Acesso em 05 fev. 2021.

ALCOVER, Joan. *Cap al tard*. Barcelona: UPF, 2016. Disponível em: <https://www.upf.edu/web/alcover>. Acesso em 31 jan. 2021.

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse*. Paris: Galilée, 2010.

CLIMENT, Laia. "La dona de Lot". Anàlisi d'un poema de Marçal. *Reduccions*, Vic, n. 89-90, p. 287-298, 2008. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/90293>. Acesso em: 31 jan. 2021.

JULIÀ, Lluïsa. Maria-Mercè Marçal: Raó del cos. *Lectora*, Barcelona, n. 5-6, p. 217-218, 1999-2000. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/211296>. Acesso em 13 jan 2021.

LUNATI, Montserrat. El cos entre néixer, desnéixer i morir a Mercè Rodoreda, Maria-Mercè Marçal i Imma Monsó. *Catalan Review*, Liverpool, n. 30, p. 131-146, 2016. Disponível em: <https://orca.cf.ac.uk/97849/1/Catalan%20Review%2030%2007%20Lunati-1.pdf>. Acesso em 31 jan. 2021.

94

MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. Proses 1985-1997. Barcelona: Proa, 2004.

MARÇAL, Maria-Mercè. *Llengua abolida*. Poesia completa 1973-1998. Barcelona: Edicions 62, 2017.

MARÇAL, Maria-Mercè. *Degelo / Desglaç*. Tradução de Meritxell Hernando Marsal e Beatriz Regina Guimarães Barboza. Bragança Paulista: Urutau, 2019.

RIBA, Caterina. *L'obra poètica de Maria-Mercè Marçal*. Una aproximació des dels estudis de gènere i la literatura comparada. Tesis Doctoral. Programa de Doctorat Traducción, Llengües i Literatures. Universitat de Vic, 2012. Disponivel em: https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/94518/tesdoc_a2012_riba_caterina obra.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 13 jan. 2021.

RICH, Adrienne. *Of woman born. Motherhood as experience and institution*. New York: Norton, 1995.

MARSAL, M. H.
*Voz e razão do
corpo doente
na poesia de
Maria-Mercè
Marçal*

RIUS GATELL, Rosa. De llibertat, autoritat i in/dependències (a la vida i obra de Maria-Mercè Marçal). *Lectora*, Barcelona, n. 10, p. 239-249, 2004. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205491>. Acesso em 13 jan. 2021.

SEVILLA, Maria. Laia Climent, Maria-Mercè Marçal, veus entre onades; Fina Llorca, En nom de la mare. *Els Marges*, Barcelona, n. 103, p. 190-194, 2014. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/318941>. Acesso em 13 jan. 2021.

Bashert: um poema de Irena Klepfisz

Bashert: A Poem by Irena Klepfisz

Luci Rivka Ramos Mendes¹

RESUMO

Este artigo apresenta a tradução de alguns textos de Irena Klepfisz (1941-), poeta judia e lésbica, nascida no gueto de Varsóvia. Além disso, discute a presença do ídiche nas obras da poeta. A tradução tem o objetivo de ajudar a divulgar a obra dessa escritora tão significativa para o movimento LGBTQIA+ e contribuir para os debates teóricos envolvendo questões como a língua materna, a sexualidade e a memória histórica.

Palavras-chave: *Irena Klepfisz; Literatura LGBTQIA+; Literatura judaica; língua materna.*

ABSTRACT

This article aims to present the translation of some texts by Irena Klepfisz (1941-), Jewish and lesbian poet, born in the Warsaw ghetto. Furthermore, it discusses the presence of Yiddish in the Irena's works. The translation helps to make Klepfisz better known in order to increase our understanding about the history of LGBTQIA+ movement, and contribute to theoretical debates involving topics such as mother tongue, sexuality and historical memory.

Keywords: *Irena Klepfisz; LGBTQIA+ Literature; Jewish literature; mother tongue.*

¹ Mestre em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e mestrandona Pós-graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal do Ceará

Irena Klepfisz, poeta ainda muito pouco conhecida no Brasil, pertence a mesma geração de escritoras feministas lésbicas que Audre Lorde e Gloria Anzaldúa. A poeta *chicana*, aliás, não só era amiga de Irena como foi uma grande influência em sua obra: o uso do ídiche na obra de Irena é, em termos, um movimento paralelo ao de Anzaldúa com o espanhol – e lhe foi sugerido por esta (KLEPFISZ, 2017).

Zohar Weiman-Kelman (2018) sublinha, no entanto, uma diferença fundamental entre o que as duas poetas fazem:

that Anzaldúa is using a language still widely spoken and growing (with its own set of contemporary political challenges, to be sure), whereas Klepfisz is using a language that speaks (to) the Jewish past, at least in terms of the reality she herself depicts. For indeed, there is a large ultra-Orthodox Yiddish-speaking community living not far from where Klepfisz is writing in New York, and yet this community is not the audience of secular poetry, especially not radical lesbian poetry. Klepfisz can therefore be seen to be transgressing not only borders of space (like Anzaldúa), but also borders of time. Turning to Yiddish, Klepfisz takes up not the

sacred Hebrew tongue in which the Psalm was written, but the tongue of Jewish Diaspora. What she narrates in it is not the history she is commanded to remember, but what she (and we) were meant to forget. (posição 2740).

De fato, em toda sua obra, não só nos quinze poemas em que faz uso do ídiche, ela constantemente transgride as barreiras geradas pelo tempo, espaço e também pelo gênero. Ela dá voz a mulheres judias das mais variadas, materializando, através de seu discurso poético, os ideais políticos que defende, mas também constituindo uma identidade bastante específica como mulher judia, lésbica, feminista, socialista e sobrevivente do *khurban*².

Parece-me importante, nesse momento, revisitar a história da vida de Irena Klepfisz antes de seguir a uma análise breve de alguns aspectos de sua obra. Ela nasceu no dia 17 de abril de 1942, dentro do Gueto de Varsóvia. Ela e sua mãe, Rosa, são evacuadas do Gueto poucos dias antes do Levante e até o fim da Segunda Guerra Mundial vão se esconder, fingindo ser polonesas. O pai de Irena, Michał Klefpsiz, permaneceu dentro do Gueto e morreu em combate com os alemães, salvando alguns de seus companheiros no processo. Depois da guerra, Irena e Rosa mudam-se para a Suécia e, alguns anos depois, para os Estados Unidos. É só no continente americano que Irena vai ter um contato real com o ídiche, indo para uma escola mantida pelo *Bund*³ – partido ao qual tanto seu pai quanto sua mãe professavam lealdade, já desde antes da guerra. Ativa nos movimentos dos direitos civis e contra a Guerra do Vietnam na década de sessenta, é apenas na década seguinte que ela vai entrar em contato e passar a participar ativamente dos movimentos feministas e de libertação das mulheres, assumindo-se lésbica e integrando a chamada “segunda onda” do feminismo. Nos anos oitenta, a questão palestina irá juntar-se também às suas preocupações. Ainda hoje, apesar de bastante idosa, Irena permanece ativa como ativista, tendo inclusive participado da Marcha das Mulheres em Washington em 2017 (ALEXANDER, 2017).

Sua primeira publicação data de 1971, e já nesses primeiros poemas apresenta-se uma tensão entre memória e história, entre a língua e o tempo. No poema *Procurando pelo corpo de meu pai*, citações de livros de história e relatos de companheiros de guerra de Michał Klepfisz entrecortam a narrativa,

2 *Khurban* (pronuncia-se rrurban) é o termo ídiche para o ‘Holocausto’, significando literalmente ‘destruição’ e sendo também o termo que designa as destruições do Primeiro e Segundo Templo. Por motivos políticos eu evito o uso da palavra *holocausto*, bem como o termo hebraico *shoah*, preferindo sempre o termo ídiche.

3 *Yidisher arbeters bund in lite, poyn un rusland* - o partido os trabalhadores judeus na Lituânia, Polônia e Rússia, partido político judaico socialista fundado inicialmente na Europa Oriental, mas que com os imigrantes irá se espalhar pelo mundo e mudar seu nome para *der unternationale yidisher arbeters bund*, o partido internacional dos trabalhadores judeus, presente em praticamente todos os países para os quais os judeus asquenazitas migraram. Hoje em dia o partido perdeu muito de sua força e relevância, mas grupos bundistas ainda persistem nos EUA, Reino Unido França, Dinamarca, Canadá, Austrália, Argentina, Uruguai e Israel.

que é a narrativa de um eu-lírico que corresponde à própria poeta, em busca da história de seu pai, que aqui se torna o único corpo possível, através da linguagem, e na qual talvez possa restar-lhe algo de vida:

Depois da janta eu procrastino.
Pergunto-me de novo: eu deveria mesmo fazer isso
e se eu fizer, eu vou finalmente
terminar? Depois de encontrá-lo
eu serei capaz de deixá-lo na tumba
ou eu vou insistir em carregá-lo
comigo, um homem de trinta anos
que eu nunca conheci?
Eu vou finalmente me livrar da última imagem
que ele apresentou a seus amigos
quando ele escolheu deliberadamente, numa fração
de segundo consciente, seu próprio estilo de morte?

Num dos áticos nós de repente estamos cercados. Perto, no mesmo ático, estão os alemães e é impossível chegar nas escadas. Nos cantos escuros do ático nós mal podemos ver uns aos outros. Nós não percebemos Sewek Dunski e Junghajzer que rastejam pelas escadas desde baixo, chegam até o ático, por trás dos alemães, e jogam uma granada. Nós nem paramos pra considerar como Michal Klepfisz pula na metralhadora alemã que atira por detrás da chaminé. Nós só vemos o caminho limpo. Depois de os alemães terem sido expulsos, várias horas depois, nós encontramos o corpo de Michal perfurado como uma peneira por duas salvas de tiros.

99

Detalhes confusos, difíceis de acompanhar,
mas o fato principal, a morte dele,
me olha desde a página apagada,
me olha sem penetrar
minha razão ou entendimento.
Simplesmente um fato, morto,
como os objetos que descreve.

Eu estou insatisfeita. Tenho raiva.
Eu gostaria de mais vida
nessa descrição.
E gostaria que aqueles presentes
tivessem parado (*Nós nem paramos*),
pra examinar o corpo,
pra ter certeza que não tinha pulso ali.

(Nós só vemos o caminho limpo)
que descrevessem sua imobilidade, a certeza deles
de que ele estava realmente morto naquele momento,
que eles não o abandonaram,
que ele não ficou lá deitado sozinho
sentindo a própria morte.
Eu quero mais detalhes
pra encher meu vazio.

Em outros momentos, esses atravessamentos entre língua e história são menos pessoais, ainda que mais íntimos. É o caso, por exemplo, do poema *Fradl Shtok*, em que o eu-lírico assume a voz da poeta que empresta o nome ao poema. Shtok escreveu poesia e prosa em iídiche, mas seu último livro foi uma novela escrita em inglês. Foi uma das autoras com as quais Irena começou seu trabalho tradutório, com o objetivo justamente de resgatar essa herança para as judias asquenazitas que conhecera no movimento feminista – e para si mesma. No poema a dificuldade em escrever e viver em uma língua outra, a dificuldade da migrante que perde não só sua terra natal, mas principalmente seu idioma, reverbera na própria construção de si:

100
Eu tentei. Eu tentei.
Primeiro me agarrei ao iídiche mas você
sabe que é difícil. Você escreve *gas*
e *street* ecoa de volta.
Nenhuma ressonância. E - vamos encarar-
a memória falha.
Você tenta se manter atenta as diferenças
como *got* e *god* ou *hoyz* e *house*
mas elas se borram e você começa a usar
alley quando você quer dizer *gesele* ou *avenue*
quando é um *bulevar*.

E antes que você perceba
você está nalgum caminho estranho
parada perante uma casa de tijolos
o batente algo familiar.
Ainda assim você não consegue colocá-lo
com exatidão. Passantes param.
Preocupados eles falam mas você já
ouviu tudo isso antes das vogais
subirem e descerem a sutil
mudança nos sons guturais

e agora é nada mais
nada mais do que balbucios.
E então você aceita.
Você está perdida. Dessa vez você realmente
não sabe onde você está.

Resolvi, como forma de apresentar um panorama de alguns dos que me parecem mais intrigantes nessa obra apresentar uma tradução comentada de um de seus poemas mais conhecidos, intitulado *Bashert*, palavra iídiche cujo significado orbita ao redor de uma série de conceitos judaicos sobre *destino*, que para a autora significa “predestination, inevitability, a sense of finality, hopelessness, inexplicability” (KLEPFISZ, 2017). O poema começa com duas longas dedicatórias, aos que morreram e aos que sobreviveram. É seguido por quatro longas sessões narrativas nomeadas cada uma com um local e um fato (o primeiro e o último) ou um local e uma data (os dois intermediários). A poeta atravessa fronteiras não só de espaço, mas também de tempo, tornando-se fluída, um ‘oceano entre dois continentes’ e indo da Polônia da Segunda Guerra Mundial até a Chicago de 1971, em seu aniversário de 30 anos – a idade que seu pai tinha quando ela nasceu.

Minha tradução foi guiada por dois princípios teóricos. O primeiro é a ideia da tradução feminista, ou de gênero, que conforme BLUME (2010, p. 125) ‘implica, pois, numa prática de produção textual, e não de mera reprodução, em que o sujeito que traduz é visível e se insere consciente eativamente no novo texto, de modo a colaborar com o mesmo ou também de subvertê-lo, conforme o caso, explicitando sempre o processo tradutório’. Blume cita, ainda, outras estratégias utilizadas pelas feministas na tradução, como o *supplementing*, também chamado de *productive betrayal* que busca acentuar traços do texto que são relevantes ao pensamento feminista; e o *hijacking*, o sequestro do texto, em que um texto não feminista é apropriado dentro desse paradigma.

Em sendo o texto escrito por uma feminista, a estratégia do *hijacking* parece-me algo despropositada e sem sentido. Esse artigo serve como paratexto e, dentro do poema, a traição produtiva aparece principalmente na forma da marcação de gênero em certos momentos. Obedeci a uma estratégia de neutralização e feminização do texto em pontos diferentes, dentre os quais talvez o mais significativo dentre eles seja o seguinte:

Março, 1971. São vinte e oito alunos na turma. Dezoito mulheres, dez homens. Algumas casadas. Algumas solteiras. Sozinhas. Com filhos. Com pais e avôs. Sobrinhos. Sobrinhas. Elas estão aqui porque não conseguiram atingir as médias mínimas dessa faculdade.

Escolhi escrever “Algumas casadas. Algumas solteiras. Sozinhas.” quando o original em inglês não marcava o gênero, como é comum no idioma, pensando em uma estratégia de aproximação – a geração de feministas judias da Irena, notadamente ela e Melanie Kaye-Kantrowicz, consideram essencial a formação de alianças entre as mulheres de diferentes grupos étnico-raciais minoritários, pois só elas podem fazer a ponte entre as lutas, essa primeira identificação na condição de mulher podendo evoluir para uma aliança ampla entre minorias. Minha ideia é aproximar a voz que enuncia o texto das mulheres da turma.

O outro princípio que busco em minha tradução do texto de Irena Klepfisz é torná-la uma tradução visivelmente judia. Dois problemas surgem dessa aspiração: o que seria uma tradução judaica e como fazê-la. O primeiro dos dois problemas me parece ter não uma, mas múltiplas respostas, e depende de como se define ‘judaicidade’. Mantendo-me fiel aos meus princípios e, acredito, os de Irena Klepfisz, coloco a judaicidade aqui como mais próxima a uma *yiddishkeyt* – a ideia de uma identidade judaica secular, ligada à cultura iídiche e que, em oposição ao sionismo e a uma identidade judaica que se centra no estado de Israel, mantém-se voltada para a diáspora sem, no entanto, deixar-se assimilar.

Com relação ao método, acredito que estratégias muito semelhantes às utilizadas na tradução feminista podem ser utilizadas, obviamente que pensando não numa chave de gênero, mas nessa cultura judaica diaspórica. Em vários momentos, opto por reforçar modos que soam algo estranhos como ‘because they acquired friends and attracted others’ que em português virou ‘porque elas adquiriam amigos e atraíam outros’. *Acquire* é a tradução inglesa do verbo hebraico utilizado no Pirkei Avot, tratado ético dos rabinos do período da Mishná, que diz que amigos devem ser adquiridos, não feitos. Da mesma maneira em ‘Na noite anterior, minha mãe me alimentou com uma sopa aguada e depois sentou e me ouviu rezar pra Santa Mãe, Mãe de Deus.’ utilizei Santa Mãe que me parece um pouco deslocado do modo como a tradição católica utiliza no Brasil, mas esse deslocamento marca justamente a criança judia subitamente inserida num mundo cristão.

102

Bashert

Essas palavras são dedicadas às pessoas que morreram

Essas palavras são dedicadas às pessoas que morreram
porque não tinham amor e se sentiam sozinhas no mundo
porque tinham medo de ficar sozinhas e tentaram aguentar
porque não puderam pedir

porque foram evitadas
porque estavam doentes e seus corpos não resistiram à doença
porque tomaram todos os cuidados
porque não tinham contatos
porque não tinham fé
porque não pertenciam e queriam morrer

Essas palavras são dedicadas às pessoas que morreram
porque eram solitárias e gostavam disso
porque adquiriam amigos e atraiam outras
porque assumiram riscos
porque foram teimosas e se recusaram a desistir
porque pediram demais

Essas palavras são dedicadas às pessoas que morreram
porque uma carta foi perdida e um número saltado
porque uma cama foi negada
porque um lugar estava ocupado e não sobrou nenhum outro

Essas palavras são dedicadas às pessoas que morreram
porque alguém não seguiu o plano
porque alguém negligenciou e esqueceu

porque alguém deixou tudo pra Deus
porque alguém se atrasou
porque alguém nunca chegou
porque alguém disse pra esperar e elas simplesmente não aguentavam mais

103

Essas palavras são dedicadas às pessoas que morreram
porque a morte é uma punição
porque a morte é uma recompensa
porque a morte é o descanso final
porque a morte é a fúria eterna

Essas palavras são dedicadas às pessoas que morreram

Bashert

Essas palavras são dedicadas às pessoas que sobreviveram

Essas palavras são dedicadas às pessoas que sobreviveram
porque suas professoras do segundo ano lhes deram livros

porque não chamavam atenção pra si e se perderam na multidão
porque conheciam alguém que conhecia outra pessoa que podia
judá-las e trombaram nelas numa esquina numa quinta de tarde
porque tomavam todo o cuidado
porque tiveram sorte

Essas palavras são dedicadas às pessoas que sobreviveram
porque sabiam atalhos
porque chamavam a atenção pra si e eram sempre escolhidas
porque assumiram riscos
porque não tinham princípios e eram duras

Essas palavras são dedicadas às pessoas que sobreviveram
porque se recusaram a desistir e desafiaram as estatísticas
porque tinham fé e confiaram em Deus
porque esperavam o pior e estavam sempre prontas
porque tiveram raiva
porque puderam pedir
porque enrolaram outros e guardavam suas forças
porque aguentaram a humilhação
porque deram a outra face

porque olharam pro outro lado
Essas palavras são dedicadas às pessoas que sobreviveram
porque a vida é uma selva e foram selvagens
porque a vida é um despertar e estavam alertas
porque a vida é uma floração e desabrocharam
porque a vida é uma luta e lutaram
porque a vida é um dom e foram livres pra aceitá-la

Essas palavras são dedicadas às pessoas que sobreviveram

Bashert

1. Polônia: Minha mãe está caminhando por uma estrada.

Minha mãe está caminhando por uma estrada. Em algum lugar na Polônia. Andando em direção a uma cidade sem nome por conta de algum tipo de permissão. Ela está carregando seus papéis de identificação arianos. Ela me deixou com uma velha camponesa que concorda em dizer que é minha avó.

Ela está caminhando por uma estrada. Seu terror em me deixar para trás, arriscando a separação é engolido agora, como todos os outros sentimentos. Mas conforme ela anda, ela me imagina acenando desde o jardim empoeirado, imagina-se subitamente descoberta, os papéis de identificação questionados. E mesmo que ela sobrevivesse a isso, ela me encontraria depois? Ela sente o terror em sua boca de novo. Ela engole.

Eu tenho mais de três anos, loira feito palha de milho e olhos azuis como qualquer criança polonesa. Há sofrimento terrível entre os camponeses. Fome. E como muitos outros, estou doente. Talvez morrendo. Eu tenho pulmões ruins. Febre. Uma infecção de ouvido feia, que vaza pus. Nenhum desses sintomas está desaparecendo.

Na noite anterior, minha mãe me alimentou com uma sopa aguada e depois sentou e me ouviu rezar pra Santa Mãe, Mãe de Deus. Eu peço a ela, como a freira me ensinou, que nos ajude a todas: eu, minha mãe, a velha. E então me pego aprendendo a usar a memória, eu peço à Mãe de Deus pra ajudar meu pai. As palavras polonesas deslizam com facilidade pelos meus lábios. Minha mãe está satisfeita. A camponesa talvez tenha escutado e esteja mais segura. Minha mãe descobriu que ela é gentil, mas sabe que ela desconfia de estranhos.

Minha mãe está doente. Gota. Malnutrição. Deficiências vitamínicas. Ela tem feridas na pele que não consegue curar. Já faz meses que vive em isolamento completo, sem ponto de referência fora de si. Ela tem sido sua única e própria conselheira, companhia e conforto. Quase todos do mundo dela estão mortos: três irmãs, sobrinhos, e sobrinhas, sua mãe, seu marido, seus cunhados. Todos se foram. Mesmo os remanescentes da resistência, os poucos que sobraram depois do Levante, estão espalhados pelo interior da Polônia. Ela está mais sozinha do que jamais poderia imaginar. Ela é a única que sabe seu nome verdadeiro e talvez ela esteja morrendo. Ela tem trinta anos.

105

Eu tenho mais de três anos agora. Eu não tenho consciência do nosso perigo, de nosso isolamento para com os outros. Eu não tenho noção de que estamos representando um papel. Eu só sei que eu tenho um nome especial, que recebi por causa da Deusa da Paz. E todas as noites, eu durmo segura nesse conhecimento. E quando eu molho a cama, minha mãe me coloca sobre a barriga e deita na mancha. Ela tem medo da velha e espera que seu corpo seque o lençol antes do amanhecer.

Minha mãe está caminhando por uma estrada. Outra mulher se junta a ela. Minha mãe enxerga além da mentira, mas prometeu pra si mesma que nunca, sob quaisquer circunstâncias, ela vai assumir esse risco. Então ela engole sua fome por contato e confiança e ao invés disso fala sobre a criança doente deixada para trás e mente sobre o marido no campo de trabalho.

Alguém caminha na direção delas. Uma mulher grande e estranha, com um cabelo ruivo selvagem. Elas tentam não olhá-la muito atentamente, parecerem muito curiosas. Mas quando passam por ela minha mãe sente algo se movimentando dentro de si. O movimento aumenta e aumenta até ser uma explosão de ânsia que ela não pode conter. Ela para, manda sua companheira seguir sem ela. E aí se vira.

A mulher de cabelo vermelho também parou e virou. Ela é grotesca, inchada pela fome, quase selvagem em seus trapos. Ela e minha mãe vão na direção uma da outra. Cuidadosamente, deliberadamente, elas exploram para além da fome, da carne inchada, da pele infectada, dos farrapos. Vagarosamente elas começam a perfurar cinco anos de história encrustada. E, lentamente, há percepção e reconhecimento.

Nos ermos da Polônia ocupada, nesse vasto vazio em que ninguém é confiável, minha mãe, de modo súbito e bizarro, bizarramente encontrou uma das professoras do meu pai. Uma amiga da família. Outra judia.

Elas não choram, mas gemem conforme narram os mortos e contabilizam os vivos. Então elas correm até mim. Para a mulher eu sou uma visão familiar. Ela calcula que eu não vou sobreviver a semana, mas comenta sobre a minha incrível semelhança com meu pai. Ela diz que tem contatos. Ela sai. Uma noite um pacote de comida é entregue, anonimamente. Nós comemos. Nós começamos a atravessar o espaço em direção à vida. Nós sobrevivemos.

106

2. Chicago, 1964: Estou andando sozinha pra casa à meia-noite

Estou andando sozinha pra casa à meia-noite. Estudo literatura, e todas as noites eu fico na biblioteca até fechar. Ainda assim, toda noite, enquanto volto pra casa, me sinto despreparada para o dia seguinte. A natureza dos movimentos literários me engana. Eu só entendo escritoras individuais. Eu tenho problemas pra lembrar de definições de gêneros, datas históricas e nomes, não consigo pegar seu significado e significância. Todo um mundo de abstrações e teorias permanece além do meu alcance, no outro lado de um muro que não consigo escalar.

Então toda noite eu ando pra casa agarrada aos meus livros como se fosse uma criança pequena. A cidade é estrangeira. Desde que vim para a América, essa é minha primeira vez longe da minha vizinhança judia, das amigas judias, e eu me sinto isolada, perplexa com como arranjar um lugar pra mim nesse mundo maior, gentio, no qual entrei.

Eu estou andando sozinha pra casa à meia-noite. A universidade parece uma ilha desligada da terra. A maioria das ruas ao seu redor foi esvaziada. Em algumas toda a evidência de uma vida anterior removida, exceto por uma ocasional borda de caliça que revela vagos contornos que dão uma dica de como as coisas eram. Em outras, velhas construções ainda estão em pé, apesar de estas serem vazias como cavernas, úteis uma vez e então abandonadas. Tudo está equilibrado. Tudo espera que o vazio se aproxime de si, para o vazio ser preenchido, para o vazio ser engolido e esquecido.

Andando pra casa, eu estou apenas levemente consciente do significado desse vazio estranho pelo qual eu passo. Eu estou ainda menos consciente dos perigos para mim, uma mulher andando pra casa sozinha à meia-noite. Eu estou totalmente imersa noutro tempo, noutro lugar. Noite após noite, protegida pela escuridão, eu só penso sobre Elza, que morreu. Eu estou tentando localizar um fato sobre ela, um fato que teimosamente resiste à classificação: nada do que aconteceu com ela depois importou. Todo o esforço agoniente. Todo aquele carinho. *Nada isso importou!*

No final da guerra, amigos vieram buscá-la. Com a fria e calculada razão de uma adulta, a criança de oito anos veementemente nega quem ela é. Não ela não é quem eles pensam. Não é judia. Eles cometaram um erro. Confundiram ela com outra Elza. Essa pertence aqui, com a mãe.

Ela só está seguindo muito escrupulosamente as instruções de seus pais. “Nunca conte pra ninguém quem você é. É nosso segredo. Um dia vamos voltar para você. Lembre! *Nunca conte quem você é!* Prometa!”

107

Quatro anos depois a guerra acabou. Seus pais estão mortos. Ela ainda mantém a promessa que fez. A mulher é a mãe dela. Os amigos dos pais dela sabem das coisas. A mulher foi gentil, salvou-a. Mas ela é polonesa e Elza é judia. Finalmente, oferecem dinheiro suficiente pra que deixem a criança ir. Elza se torna órfã.

E depois? Ela é adotada e finalmente parece ter tudo. Dois genitores. Dois belos irmãos. Uma casa. Seu próprio quarto. Ela estuda latim e faz traduções. É a oradora da turma. Vai embora pra faculdade. Tem namorados, casos. Vem pra Nova Iorque. Trabalha. Começa a pós-graduação. Explica Dylan Thomas, T.S. Eliot. Casa.

Mas nada disso importa. Ela não consegue dar conta. Os sinais são claros. Ela é uma péssima dona de casa. Insiste que comam em pratos de papel. Ela compra roupas suficientes pra encher todos seus armários. Mas nada a acalma. Finalmente ela assina os próprios papéis. É liberada em alguns meses. Eu termino a graduação e vou pra Europa. Três semanas depois ela faz check-in num hotel e toma uma overdose. Ela tem vinte e cinco anos.

Com medo de que eu também esteja em perigo, minha mãe instrui os judeus poloneses relocados em Paris e Tel Aviv: “Não contem pra ela!” E pra mim ela escreve: “Elza está no hospital de novo. Não há esperança.” Eu fico desconfiada, faço referência a ela sempre que posso. Estou alerta. Sinto um desconforto, uma aresta que não consigo aparar. Eu acho que sei, mas eu nunca ouso perguntar. Eu volto pra casa. Sete meses depois da morte dela, eu finalmente fico sabendo.

Uma história que ela me contou uma vez permanece viva. Durante a guerra, a mulher polonesa mandou ela comprar um caderno pra escola. Ela recebeu o troco errado e percebeu. A vendedora olha pra ela de modo agudo: “Muito exata. Como uma judia. Talvez você seja uma judiazinha?” E Elza sente medo e se pergunta se essa mulher vê a verdade em seus olhos azuis.

Outra memória. Elza está lendo relatos da guerra. Ela não consegue evitar ela me diz. Uma anedota explica algo pra ela. Uma mulher num campo pede bandagens para um ferimento. E o guarda, surpreendido com sua simplicidade e franqueza, faz com que ela consiga. Aquela mulher, Elza me diz, se recusou a parar de agir como um ser humano. Os judeus, ela conclui, cometaram um erro terrível.

Estou andando sozinha para casa à meia-noite. Eu estou em carne viva com a dor de sua morte. Eu me pergunto. É inevitável? Tudo o que aconteceu com a gente depois, com todos nós, nada disso importa? Não importa o que fazemos e onde vivemos? Existem momentos da história que dos quais não se pode escapar ou transcender, mas que agem como portais temporais permanentemente aprisionando todos aqueles que foram tocados por eles? E aquilo que deveria ter acontecido na Polônia em 1944, mas não aconteceu, precisa acontecer agora? Em 1964? Em Chicago? Ou a história pode ser enganada e trapaceada?

Essas perguntas me assombram. Ainda assim eu persisto com uma vontade que eu mesma não entendo. Eu continuo a ler, estudar, fazer amigos. E conforme a crueza da morte de Elza se apazigua e se torna familiar, conforme o tempo se torna distância, eu me encontro mais e mais ancorada na minha vida presente, na minha paixão pelas palavras e pela literatura. Eu começo a perceber o mundo ao meu redor. E desenvolvo perspectiva.

Eu vejo os destroços dessa paisagem não bombardeada, vejo que a cidade, como o resto desse país estrangeiro, não é só um lugar geográfico, mas um fuso horário, uma era na qual eu, pela minha mera presença nela, estou enraizada. Ninguém simplesmente passa. A história continua se desdobrando e exigindo uma resposta. Ao meu redor a vida obliterada daqueles que eu mal percebo.

Uma vida não marcada, não registrada. Uma silenciosa migração em massa. Relocação. Caliça comum nas ruas.

Eu vejo agora os perigos presentes, os perigos do vazio, da vacuidade americana na qual eu caminho calmamente dia e noite conforme continuo com a minha vida. Eu começo a ver o incessante desgaste das filas por benefícios, empregos, por uma cama pra dormir, de uma morte esticada imperceptivelmente em um tempo de vida. Eu começo a entender a ingenuidade disso. A invisibilidade. O Holocausto sem fumaça.

Tudo está equilibrado. Todas as coisas estão esperando pelo vazio ser preenchido, para o preenchimento que nunca pode substituir, que só pode tomar. Como o próprio tempo. Ou a história.

3. Brooklyn, 1971: Eu estou quase equidistante de dois continentes.

Eu estou quase equidistante de dois continentes. Olho pra trás em direção a um deles, então pra frente em direção ao outro. O momento está se aproximando quando eu estarei equidistante de ambos e vou ter que escolher. Manter a equidistância não é uma escolha.

Através de uma dessas coincidências menores e peculiares que permanentemente dão forma e textura a nossas vidas, eu nasci no vigésimo oitavo aniversário de meu pai. Dois anos depois, exatamente dois dias depois do seu trigésimo e do meu segundo aniversários, ele está morto no distrito da fábrica de escovas do Gueto de Varsóvia. Seu cadáver enterrado num quintal e uma hora o local se mistura com o resto das ruínas. O Levante, meu nascimento, a morte dele – tudo se funde e se torna intercambiável. Essa é a herança de um continente.

109

Numa das turmas que eu dou aula, todos os estudantes são negros e porto-riquenhos. Eu sou a única branca. No começo os estudantes estão nervosos, imaginando se eu vou ser uma fiscal de trabalho exigente. Eu estou nervosa também, apesar de eu não ter um nome pra isso ainda. Depois de alguns meses juntos, nos acostumamos uns com os outros. Eu estou tentando entender meu papel aqui. Essa é a herança do outro continente.

E agora, chegando meu próprio trigésimo aniversário, aproximando-se o momento em que eu estarei equidistante das duas massas de terra, eu sinto uma espécie de colapso celular no meu corpo, uma ânsia súbita dentro de mim, como se minha carne e músculo e ossos estivessem perdendo definição. Tudo em mim deseja se tornar transparente, de estar em todos os lugares, de

se tornar como a água entre duas vastas massas de terra que nunca se tocarão.
Eu desejo me tornar água salgada, estabelecer a conexão.

Eu estou quase equidistante de dois continentes.

17 de abril, 1955. Solicitaram-me que eu acendesse uma das seis velas. Eu estou em pé no palco do auditório grande, escurecido, esperando ser chamada, esperando para aceitar a chama, para passá-la como uma memória. Eu estou paralisada de terror com o espetáculo ao meu redor. Eu tenho medo dessas pessoas com números azuis nos braços, pessoas que estão desfiguradas e com cicatrizes, que tem membros perdidos e caminhares tortos, pessoas cujas histórias me repelem. Aqui nesse auditório eles abandonam todas as inibições, eles se transformam em som puro, o som da perda irrecuperável, da dor e mágoa selvagens. Eles então se tornam totalmente carne, torcendo as mãos e cobrindo seus olhos inchados e rostos avermelhados. Eles me chamam e eu me sinto dissolvendo.

Quando é hora de eu vir à frente, acender a vela por aquelas crianças que foram queimadas, que levaram tiros, que foram pisoteadas até a morte, eu me movo sem sentimento. Conforme me aproximo do candelabro eu os escuto chamarem os nomes comuns em iídiche: *Surele. Moyshele. Channele. Rivkele. Yankele. Shayndele. Rayzl. Benyomin. Chavele. Miriam. Chaim.* Os nomes roçam meu rosto, invadem minhas orelhas, minha boca. Eu os inspiro nos meus pulmões, em meus ossos. E conforme a lista continua, guiada pelos sons deles, eu cruzo o palco e acendo a sexta e última vela. É meu décimo quarto aniversário.

110

Eu estou quase equidistante de dois continentes.

Março, 1971. São vinte e oito alunes na turma. Dezoito mulheres, dez homens. Algumas casadas. Algumas solteiras. Sozinhas. Com filhos. Com pais e avôs. Sobrinhos. Sobrinhas. Elas estão aqui porque não conseguiram atingir as médias mínimas dessa faculdade. Essa aula é a chance especial que têm pra recuperar a matéria. Concordância verbo-nominal. Fragmentos de uma oração. Referência pronominal. Construção de vocabulário. Organização de parágrafos. Tópico frasal. Compreensão de leitura. Habilidades de estudo. Disciplina. Tudo isso pra melhorar, ou como uma aluna me disse, seus olhos sinceros: “Eu quero escrever de jeito que quando eu for procurar por um emprego, não achem que eu sou preguiçosa.”

Eu sou obrigada a registrar presenças. Eu confiro os nomes, os chamo a cada manhã: *James. Reggie. Marie. Simone. Joy. Christine. Alvarez. Ashcroft. Basile. Colon. Corbett. White. Raphael. Dennis. Juan. Carissa. Lamont. Andrea.* Fragmentos de suas vidas caem diante de mim. O caos e a desorganização. Uma mãe que precisa de ajuda pra preencher formulários em inglês. Uma

criança doente. Regras dos hospitais. Um irmão procurando por emprego. Outro irmão encrencado. A burocracia dos benefícios. Restrições do seguro-desemprego. Listas de espera. Despejo. MEIs. A rotina diária interrompendo a melhora deles, e a sensação crescente de que a cada dia perdido, eles ficam mais pra trás.

Eu estou quase equidistante de dois continentes. Eu olho pra trás em direção a um, depois pra frente em direção ao outro. Há uma necessidade em mim de tornar-se transparente como a água, de me tornar a água salgada que é a única ligação entre eles.

Março, 1971. Marie quer estudar medicina. Ela concorda que é uma longa distância, mas, como ela diz “é só tempo. Que diferença faz?” Um pouco mais velha do que as outras, ela vive sozinha com sua filha. Para o horror de algumas mulheres ela se recusa a ter um telefone, não gosta de ser invadida. Quando necessário, sempre podem entrar em contato por uma vizinha. Ela raramente perde aula, em algumas ocasiões traz a filha com ela, que senta serena desenhando. Olhando para Marie eu as vezes não sei quem eu sou e me pergunto como ela me enxerga. Ela parece não perceber meu desconforto. Ela só está focada na aula, sempre refazendo suas tarefas, lendo tudo duas vezes, fazendo perguntas sem fim pra ter certeza de que está entendendo. Um dia, no fim do horário, quando estamos a sós, ela pergunta: “O que você é?” e eu sou pega desprevenida, entendo o sentido da pergunta, mas sinto a resistência em mim. Eu dou uma travada e respondo baixinho: “Uma judia.” Ela acena com a cabeça e naquele momento duas vastas massas de terra se tocam.

111

Cada continente tem seu legado. No dia que eu alcançar meu trigésimo aniversário, a idade da morte do meu pai, eu estarei equidistante de ambos. E quando o momento passar, tudo em mim se torna definido de novo. Eu sou novamente músculo, carne, osso. A América não é o lar que eu escolhi, nem mesmo o lugar em que eu nasci. Só um lugar que pareceu seguro pra fugir de certos perigos. Mas a segurança, eu descobri, é só temporária. Nenhum lugar a garante pra ninguém pra sempre. Eu fiquei porque não tem outro lugar pra ir. Nos meus músculos, minha carne, meus ossos, eu equilibro as heranças, as histórias dos dois continentes.

4. Cherry Plain: Eu me tornei a guardiã dos registros

Há momentos quando de repente perco o fôlego, como se tivesse acabado de enganar alguém, mas tivesse medo do engodo ser descoberto e eu ser caçada de novo. Nesses momentos, os mitos que propelem nossa história, que tornam a ficção fato, emergem com força total em mim, quando olho

nos olhos de estranhos ou alguém de chofre se torna ume estrangeire. E quando eu vejo os olhos delus se tornarem julgadores, tornarem-se frios e indiferentes, ou simplesmente distantes com curiosidade, nesses momentos eu escuto de novo as palavras da mulher polonesa:

Muito exata. Como uma judia. Quem sabe você seja uma judiazinha?

Em momentos como esse eu oscilo, perco o presente, e como raiva, como orgulho, como aceitação, como a recusa de negar, eu invoco os mitos antigos de novo e digo:

Sim. É verdade. Tudo verdade. Eu sou escrupulosamente exata. Eu mantendo registros de todas as distinções. Entre o passado e o presente. Dor e prazer. Viver e sobreviver. Resistência e capitulação. Vontade e circunstâncias. Entre vida e morte. Sim. Eu sou escrupulosamente exata. Eu me tornei uma guardiã dos registros.

Como os patriarcas, os estudosos rotos que só viviam pelo que estava escrito e estudaram durante suas vidas inteiras.

Como os usurários inumanos e penhoristas que foram quarentenados dentro de limites preciso em cada cidade da Europa e que eram tão exatos quanto os magistrados que desenhavam os limites de suas vidas e os declaravam doentes

Como aqueles homens de pedra que insistiam que os *goyim* cumprissem os contratos que eles assinaram e que respondiam aos pedidos lacrimosos da doença, fraqueza, calamidade súbita e pobreza com as palavras: “O que são essas coisas para mim? Você me fez um guardião dos registros. Dê meu quilo de carne. Diz isso aqui nesse papel, você me deve um quilo de carne!”

Como aqueles mercadores velhos, sem coração, secos, cujas vidas foram inteiras passadas nas ruas imundas do *shtetl* e que agora não são mais do que memória, cuja única maciez do corpo estava na ponta dos dedos tornada suave pelas moedas de prata, cuja visão de que tudo que importava estava em pedaços de papel se provou totalmente exata, quando seus złoty, francos e marcos não conseguiam comprar as palavras escritas *Żyd. Juif. Jude.*

Como esses, meus desprezados ancestrais
Eu me tornei uma guardiã dos registros.

E como todas as matriarcas, as esposas e filhas, as irmãs e tias, as sobrinhas, as donas de lojas de botões, chapelarias, costureiras, vendedoras de peixe fedorento, de fósforos, de maçãs podres, lavadeiras, parteiras, lavadoras de chão e varredoras de rua, que corriam exaustas a semana toda pra que *shabes* possa ser observado com *khalah* fresca na mesa, que discutiam na língua comum

e imploravam pra filha fugir pra revolução
pra filha fugir com um *sheygets*
que se recusavam a sentar *shiva* e dizer o *kadish* por uma criança viva
que sempre imploravam pela vida
que entendiam os registros mas os viam de forma diferente
que conheciam o poder das leis humanas, sabiam que elas sempre
contavam
não importava qual a revolução ou o partido ou o estado
que conheciam o poder das palavras *Žyd. Juif. Jude.*

que choravam a vida inteira por suas crianças fugidas
pelos maridos imobilizados no mundo escrito
pelo irmão calejado pela usura
pelo tio tornado indiferente pelo crime, pela barganha,
pelo cinzelar, de serem judiados

Como essas, minhas desprezadas ancestrais
Eu me tornei uma guardiã dos registros.

Eu não rejeito esse legado. Eu o clamo como meu sempre que eu vejo as fotografias de pessoas sem nome. Paradas olhando pra fora da borda da foto. Pessoas vestidas em casacos de pele. Ou rasgados no colarinho e no cotovelo. Chapéus virados de lado, olhando ansiosos pra lente. Um chapéu de camponês centralizado e ordinário. O cabelo na última moda. Ou um pouco envergonhada numa peruca espessa mal ajustada. As roupas sujas. Botões faltando. A postura elegante. Anéis de diamante. Dentes de ouro. O cabelo sendo raspado. A expressão da humilhação. A mão segurando a mão da criança. Uma árvore. Um trilho. Um prédio vago numa fotografia. Uma fábrica. E então os campos de cabelo os infundáveis campos de cabelo a terra se tornando fértil com seus corpos com suas almas.

113

Tipos velhos raramente vistos. Se foram eles dizem pra sempre. Mas eu sei que eles podem ser revividos de novo que eu posso ativá-los de novo. Pois eles despertam em mim pois eu senti isso acontecer no olhar de estranhos ou alguém que de repente se torna estrangeiro. Sempre que eu vejo o julgamento a frieza e indiferença a curiosidade distante. Nesses momentos eu oscilo perco meu eu presente e o tempo todo se funde como raiva como orgulho como aceitação como a recusa em negar eu respondo

Sim. É verdade. Eu me tornei uma guardiã dos registros.

Texto original: *Bashert.*

Irena Klepfisz

Bashert

These words are dedicated to those who died

These words are dedicated to those who died
because they had no love and felt alone in the world
because they were afraid to be alone and tried to stick it out
because they could not ask
because they were shunned
because they were sick and their bodies could not resist the disease
because they played it safe
because they had no connections
because they had no faith
because they felt they did not
belong and wanted to die

These words are dedicated to those who died
because they were loners and liked it
because they acquired friends and drew others to them
because they took risks because they were stubborn and refused to
give up
because they asked for too much

These words are dedicated to those who died
because a card was lost and a number was skipped
because a bed was denied
because a place was filled and no other place was left

These words are dedicated to those who died
because someone did not follow through
because someone was overworked and forgot
because someone left everything to God
because someone was late because someone did not arrive at all
because someone told them to wait and they just couldn't any
longer

These words are dedicated to those who died
because death is a punishment because death is a reward
because death is the final rest
because death is eternal rage

These words are dedicated to those who died

These words are dedicated to those who survived

These words are dedicated to those who survived
because their second grade teacher gave them books
because they did not draw attention to themselves and got lost in
the shuffle
because they knew someone who knew someone else who could
help them and bumped into them on a corner on a Thursday
afternoon
because they played it safe
because they were lucky
These words are dedicated to those who survived
because they knew how to cut corners
because they drew attention to themselves and always got picked
because they took risks
because they had no principles and were hard

These words are dedicated to those who survived
because they refused to give up and defied statistics
because they had faith and trusted in God
because they expected the worst and were always prepared
because they were angry because they could ask
because they mooched off others and saved their strength
because they endured humiliation
because they turned the other cheek
because they looked the other way

115

These words are dedicated to those who survived
because life is a wilderness and they were savage
because life is an awakening and they were alert
because life is a flowering and they blossomed
because life is a struggle and they struggled
because life is a gift and they were free to accept it

These words are dedicated to those who survived

Bashert

1. Poland, 1944: My mother is walking down a road.

4 Bashert (*Yiddish*)- inevitable, predestined

My mother is walking down a road. Somewhere in Poland. Walking towards an unnamed town for some kind of permit. She is carrying her Aryan identity papers. She has left me with an old peasant who is willing to say she is my grandmother.

She is walking down a road. Her terror in leaving me behind, in risking the separation, is swallowed now, like all other feelings. But as she walks, she pictures me waving from the dusty yard, imagines herself suddenly picked up, the identity papers challenged. And even if she were to survive that, would she ever find me later? She tastes the terror in her mouth again. She swallows. I am over three years old, corn silk blond and blue eyed like any Polish child. There is terrible suffering among the peasants. Starvation. And like so many others, I am ill. Perhaps dying. I have bad lungs. Fever. An ugly ear infection that oozes pus. None of these symptoms are disappearing.

The night before, my mother feeds me watery soup and then sits and listens while I say my prayers to the Holy Mother, Mother of God. I ask her, just as the nuns taught me, to help us all: me, my mother, the old woman. And then catching myself, learning to use memory, I ask the Mother of God to help my father. The Polish words slip easily from my lips. My mother is satisfied. The peasant has perhaps heard and is reassured. My mother has found her to be kind, but knows that she is suspicious of strangers.

My mother is sick. Goiter. Malnutrition. Vitamin deficiencies. She has skin sores which she cannot cure. For months now she has been living in complete isolation, with no point of reference outside of herself. She has been her own sole advisor, companion, comforter. Almost everyone of her world is dead: three sisters, nephews and nieces, her mother, her husband, her in-laws. All gone. Even the remnants of the resistance, those few left after the uprising, have dispersed into the Polish countryside. She is more alone than she could have ever imagined. Only she knows her real name and she is perhaps dying. She is thirty years old.

I am over three years old. I have no consciousness of our danger, our separateness from the others. I have no awareness that we are playing a part. I only know that I have a special name, that I have been named for the Goddess of Peace. And each night, I sleep secure in that knowledge. And when I wet my bed, my mother places me on her belly and lies on the stain. She fears the old woman and hopes her body's warmth will dry the sheet before dawn.

My mother is walking down a road. Another woman joins her. My mother sees through the deception, but she has promised herself that never, under any circumstances, will she take that risk. So she swallows her hunger for contact and trust and instead talks about the sick child left behind and lies about the husband in the labor camp.

Someone is walking towards them. A large, strange woman with wild red hair. They try not to look at her too closely, to seem overly curious. But as

they pass her, my mother feels something move inside her. The movement grows and grows till it is an explosion of yearning that she cannot contain. She stops, orders her companion to continue without her. And then she turns. The woman with the red hair has also stopped and turned. She is grotesque, bloated with hunger, almost savage in her rags. She and my mother move towards each other. Cautiously, deliberately, they probe past the hunger, the swollen flesh, the infected skin, the rags. Slowly, they begin to pierce five years of encrusted history. And slowly, there is perception and recognition.

In this wilderness of occupied Poland, in this vast emptiness where no one can be trusted, my mother has suddenly, bizarrely, met one of my father's teachers. A family friend. Another Jew.

They do not cry, but weep as they chronicle the dead and count the living. Then they rush to me. To the woman I am a familiar sight. She calculates that I will not live out the week, but comments only on my striking resemblance to my father. She says she has contacts. She leaves. One night a package of food is delivered anonymously. We eat. We begin to bridge the gap towards life. We survive.

2. Chicago, 1964: I am walking home alone at midnight.

I am walking home alone at midnight. I am a student of literature, and each night I stay in the library until it closes. Yet each night, as I return I still feel unprepared for the next day. The nature of literary movements eludes me. I only understand individual writers. I have trouble remembering genre definitions, historical dates and names, cannot grasp their meaning, significance. A whole world of abstractions and theories remains beyond my reach, on the other side of a wall I cannot climb over.

So each night, I walk home clutching my books as if I were a small school child. The city is alien. Since coming to America, this is my first time away from a Jewish neighborhood, Jewish friends, and I feel isolated, baffled at how to make a place for myself in this larger, gentile world which I have entered.

I am walking home alone at midnight. The university seems an island ungrounded. Most of its surrounding streets have been emptied. On some, all evidence of previous life removed except for occasional fringes of rubble that reveal vague outlines, that hint at things that were. On others, old buildings still stand, though these are hollow like caves, once of use and then abandoned. Everything is poised. Everything is waiting for the emptiness to close in upon itself, for the emptiness to be filled up, for the emptiness to be swallowed and forgotten.

Walking home, I am only dimly aware of the meaning of this strange void through which I pass. I am even less aware of the dangers for someone like me, a woman walking home alone at midnight. I am totally preoccupied with

another time, another place. Night after night, protected by the darkness, I think only of Elza who is dead. I am trying to place a fact about her, a fact which stubbornly resists classification: nothing that happened to her afterwards mattered. All that agonized effort. All that caring. None of that mattered!

At the end of the war, friends come to claim her. With the cold, calculated cunning of an adult, the eight year old vehemently denies who she is. No she is not who they think. Not a Jew. They have made a mistake. Mixed her up with another Elza. This one belongs here, with her mother.

She is simply being scrupulous in following her parents' instructions. "Do not ever admit to anyone who you are. It is our secret. Eventually we will come for you. Remember! Never *admit who you are!* Promise!"

Four years later, the war is over. Her parents dead. She is still bound by her promise. This woman is her mother. Her parents' friends know better. The woman has been kind, has saved her. But she is a Pole and Elza is a Jew. Finally, the bribe is big enough and the child released. Elza becomes an orphan.

And afterwards? She is adopted and finally seems to have everything. Two parents. Two handsome brothers. A house. Her own room. She studies Latin and does translations. Is valedictorian of her class. Goes away to college. Has boyfriends, affairs. Comes to New York. Works. Begins graduate school. Explicates Dylan Thomas, T.S. Eliot. Marries.

But none of it matters. She cannot keep up. The signs are clear. She is a poor housekeeper. Insists they eat off paper plates. She buys enough clothes to fill all her closets. But nothing soothes her. Finally she signs her own papers. Is released within a few months. I finish college and leave for Europe. Three weeks later, she checks into a hotel and takes an overdose. She is twenty-five years old.

Fearing I too might be in danger, my mother instructs Polish Jews resettled in Paris and Tel Aviv: "Don't tell her!" And to me she writes: "Elza is in the hospital again. There is no hope. "I am suspicious, refer to her whenever I can. I am alert. Sense a discomfort, an edge I cannot define. I think I know, but I never dare ask. I come home. Seven months after her death, I finally know.

A story she once told me remains alive. During the war, the Polish woman sends her to buy a notebook for school. She is given the wrong change and points it out. The shopkeeper eyes her sharply: "Very accurate. Just like a Jew. Perhaps you are a little Jewess?" And Elza feels afraid and wonders if this woman sees the truth in her blue eyes.

Another memory. Elza is reading accounts of the war. She cannot help herself, she tells me. An anecdote explains something to her. A woman in a camp requests a bandage for a wound. And the guard, so startled by her simplicity and directness, makes sure she gets one. That woman, Elza tells me, refused to stop acting like a human being. Jews, she concludes, made a terrible mistake.

I am walking home alone at midnight. I am raw with the pain of her death. I wonder. Is it inevitable? Everything that happened to us afterwards, to all of us, does none of it matter? Does it not matter what we do and where we live? Are there moments in history which cannot be escaped or transcended, but which act like time warps permanently trapping all those who are touched by them? And that which should have happened in 1944 in Poland and didn't, must it happen now? In 1964? In Chicago? Or can history be tricked and cheated? These questions haunt me. Yet I persist with a will I myself do not understand. I continue reading, studying, making friends. And as the rawness of Elza's death eases and becomes familiar, as time becomes distance, I find myself more and more grounded in my present life, in my passion for words and literature. I begin to perceive the world around me. I develop perspective. I see the rubble of this unbombed landscape, see that the city, like the rest of this alien country, is not simply a geographic place, but a time zone, an era in which I, by my very presence in it, am rooted. No one simply passes through. History keeps unfolding and demanding a response. A life obliterated around me of those I barely noticed. A life unmarked, unrecorded. A silent mass migration. Relocation. Common rubble in the streets.

I see now the present dangers, the dangers of the void, of the American hollowness in which I walk calmly day and night as I continue my life. I begin to see the incessant grinding down of lines for stamps, for jobs, for a bed to sleep in, of a death stretched imperceptibly over a lifetime. I begin to understand the ingenuity of it. The invisibility. The Holocaust without smoke. Everything is poised. Everything is waiting for the emptiness to be filled up, for the filling-up that can never replace, that can only take over. Like time itself. Or history.

119

3. Brooklyn, 1971: I am almost equidistant from two continents.

I am almost equidistant from two continents. I look back towards one, then forward towards the other. The moment is approaching when I will be equidistant from both and will have to choose. Maintaining equidistance is not a choice.

By one of those minor and peculiar coincidences that permanently shape and give texture to our lives, I am born on my father's twenty-eighth birthday. Two years later, exactly three days after his thirtieth and my second birthday, he is dead in the brush factory district of the Warsaw Ghetto. His corpse is buried in a courtyard and eventually the spot blends with the rest of the rubble. The Uprising, my birth, his death - all merge and become interchangeable. That is the heritage of one continent.

In one of the classes that I teach, all the students are Black and Puerto Rican. I am the only white. Initially, the students are nervous, wondering if I will be

a hard task master. I am nervous too, though I do not yet have a name for it. After a few months together, we grow accustomed to each other. I am trying to understand my role here. That is the heritage of the other continent.

And now, approaching my own thirtieth birthday, approaching the moment when I will be equidistant from the two land masses, I feel some kind of cellular breakdown in my body, a sudden surging inside me, as if flesh and muscle and bone were losing definition. Everything in me yearns to become transpar'ent, to be everywhere, to become like the water between two vast land masses that will never touch. I desire to become salt water, to establish the connection.

I am almost equidistant from two continents.

April 17, 1955. I have been asked to light one of the six candles. I stand on the stage in the large, darkened auditorium, wait to be called, wait to accept the flame, to pass it on like a memory. I am numb with terror at the spectacle around me. I fear these people with blue numbers on their arms, people who are disfigured and scarred, who have missing limbs and uneasy walks, people whose histories repel me. Here in this auditorium, they abandon all inhibitions, they transform themselves into pure sound, the sound of irretrievable loss, of wild pain and sorrow. Then they become all flesh, wringing their hands and covering their swollen eyes and flushed faces. They call out to me and I feel myself dissolving.

When it is time for me to come forward, to light the candle for those children who were burned, who were shot, who were stomped to death, I move without feeling. And as I near the candelabra, I hear them call out the common Yiddish names: *Surele. Moyshele. Channele. Rivkele. Yankle. Shayndele. Rayzl. Benyomin*. The names brush against my face, invade my ears, my mouth. I breathe them into my lungs, into my bones. And as the list continues, guided by their sounds, I cross the stage and light the sixth and final candle. It is my fourteenth birthday.

I am almost equidistant from two continents.

March, 1971. There are twenty-eight people in the class. Eighteen women, ten men. Some married. Some single. Alone. With children. With parents and grandparents. Nieces. Nephews. They are here because they have not met the minimum standards of this college. This class is their special chance to catch up. Subject and verb agreement. Sentence fragments. Pronoun reference. Vocabulary building. Paragraph organization. Topic sentence. Reading comprehension. Study skills. Discipline. All this to catch up, or as one student said to me, his eyes earnest: "I want to write so that when I go for a job they won't think I'm lazy."

I am required to take attendance. I check through the names, call them out each morning. *James. Reggie. Marie. Simone. Joy. Christine. Alvarez. Ashcroft. Basile. Colon. Corbett. White. Raphael. Dennis. Juan. Carissa. Lamont. Andrea.* Fragments of their lives fall before me. The chaos and disorganization. A

mother needing help in filling out forms in English. A sick child. Hospital regulations. A brother looking for a job. Another brother in trouble. Welfare red tape. Unemployment payment restrictions. Waiting lists. Eviction. SRO. The daily grind interrupting their catching-up, and the increasing sense that with each day missed, they fall further behind.

I am almost equidistant from two continents. I look back towards one, then forward towards the other. There is a need in me to become transparent like water, to become the salt water which is their only connection. March, 1971. Marie wants to study medicine. She concedes it's a long haul, but, as she says, "It's only time. What difference does it make?" Slightly older than the others, she lives alone with her daughter. To some of the women's horror, she refuses to have a telephone, does not like to be intruded upon. When necessary, she can always be reached through a neighbor. She rarely misses class, on a few occasions brings her daughter with her, who sits serenely drawing pictures. Facing Marie, I sometimes do not know who I am and wonder how she perceives me. She seems oblivious to my discomfort. She is only focused on the class, always reworking her assignments, reading everything twice, asking endless questions to make sure she really understands. One day, at the end of the hour, when we are alone, she asks: "What are you?" I am caught off guard, know the meaning of the question, but feel the resistance in me. I break it down and answer quietly: "A Jew." She nods and in that moment two vast land masses touch.

Each continent has its legacy. The day I reach my thirtieth birthday, the age of my father's death, I am equidistant from both. And as the day passes, everything in me becomes defined again. I am once again muscle, flesh, bone. America is not my chosen home, not even the place of my birth. Just a spot where it seemed safe to go to escape certain dangers. But safety, I discover, is only temporary. No place guarantees it to anyone forever. I have stayed because there is no other place to go. In my muscles, my flesh, my bone, I balance the heritages, the histories of two continents.

121

4. Cherry Plain, 1982: I have become a keeper of accounts.

There are moments when I suddenly become breathless, as if I had just tricked someone, but was afraid the ruse would be exposed and I'd be hunted again. At those moments, the myths that propel our history, that turn fiction into fact, emerge in full force in me, as I stare into the eyes of strangers or someone suddenly grown alien. And when I see their eyes become pinpoints of judgments, become cold and indifferent, or simply distanced with curiosity, at those moments I hear again the words of the Polish woman:

Very accurate. Just like a Jew. You are perhaps a little Jewess?

At moments such as these I teeter, shed the present, and like rage, like pride, like acceptance, like the refusal to deny, I call upon the ancient myths again and say: Yes. It's true. All true. I am scrupulously accurate. I keep track of all distinctions. Between past and present. Pain and pleasure. Living and surviving. Resistance and capitulation. Will and circumstance. Between life and death. Yes. I am scrupulously accurate. I have become a keeper of accounts.

Like the patriarchs, the shabby scholars who only lived for what was written and studied it all their lives

Like the inhuman usurers and dusty pawnbrokers who were quarantined within precisely prescribed limits of every European town and who were as accurate as the magistrates that drew the boundaries of their lives and declared them diseased

Like those men of stone who insisted that the goyim fulfill the contracts they had signed and who responded to the tearful pleas of illness, weakness, sudden calamity and poverty, with the words: "What are these to me? You have made me a keeper of accounts. Give me my pound of flesh. It says on this piece of paper, you owe me a pound of flesh!"

Like those old, heartless, dried up merchants whose entire lives were spent in the grubby shtetl streets that are now but memory, whose only body softness was in the fingertips worn smooth by silver coins, whose vision that all that mattered was on pieces of paper was proven absolutely accurate, when their zloty, francs, and marks could not buy off the written words *Zyd, Juif, Jude*

Like these, my despised ancestors

122

I have become a keeper of accounts.

And like all the women, the wives and daughters, the sisters and aunts, the nieces, the keepers of button shops, milliners, seamstresses, peddlers of foul fish, of matches, of rotten apples, laundresses, midwives, floor washers and street cleaners, who rushed exhausted all week so that shabes could be observed with fresh challah on the table, who argued in the common tongue and begged for the daughter run-off to the revolution

and the daughter run-off with a *shegetz*

who refused to sit shiva and say *kaddish* for a living child

who always begged for life

who understood the accounts but saw them differently

who knew the power of human laws, knew they always counted

no matter what the revolution or the party or the

who knew the power of the words *Zyd, Juif, Jude*

who cried whole lifetimes for their runaway children

for the husbands immobilized by the written word

for the brother grown callous from usury

for the uncle grown indifferent from crime, from bargaining, from chiseling,
from jewing them down

Like these, my despised ancestors

I have become a keeper of accounts.

I do not shun this legacy. I reclaim it as mine whenever I see the photographs
of nameless people. Standing staring off the edge of the picture. People dressed
in coats lined with fur. Or ragged at elbows and collar. Hats cocked on one
side glancing anxiously toward the lens. Or standing ashamed a coarse wig
awkwardly fitted. The shabby clothes. Buttons missing. The elegant stance.
Diamond rings. Gold teeth. The hair being shaved. The face of humiliation.
The hand holding the child. A tree. A track. A vague building in a photograph.
A facility. And then the fields of hair the endless fields of hair the earth growing
fertile with them with their bodies with their souls.

Old, rarely seen types. Gone they say forever. And yet I know they can be
revived again that I can trigger them again. That they awaken in me for I
have felt it happen in the sight of strangers or someone suddenly grown
alien. Whenever I have seen the judgment the coldness and indifference the
distanced curiosity. At those moments I teeter shed my present self and all
time merges and like rage like pride like acceptance like the refusal to deny I
answer

Yes. It is true. I am a keeper of accounts.

Bashert

Referência

ALEXANDER, Neta. ‘*There’s an Urgency When It Comes to Trump. I’m Beginning to See What My Parents Saw in 1930s*’. Haaretz. Nova Iorque, p. 1-1. 23 jan. 2017. Disponível em: <https://www.haaretz.com/us-news/.premium-im-beginning-to-see-what-my-parents-saw-in-the-1930s-1.5488980>. Acesso em: 30 nov. 2020.

KLEPFISZ, IRENA. *Klepfisz’s Oral History*. Nova Iorque: Yiddish Book Center, 2017. (132 min.), son., color. Série Yiddish Book Center’s Oral History. Disponível em: <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/oral-histories/interviews/woh-fi-0000981/irena-klepfisz-2017>. Acesso em: 01 nov. 2020.

KLEPFISZ, Irena. *A few words on the mother tongue: Poems selected and new (1971-1990)*. Portald: The Eight Mountain Press. 1990.

WEIMAN-KELMAN, Zohar. Legible lesbian lines: the bilingual poetry of irena klepfisz. *Journal Of Lesbian Studies*, [S.L.], v. 23, n. 1, p. 21-35, 2 jan. 2019. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/10894160.2018.1499313>.

WEIMAN-KELMAN, Zohar. Translating generations: Irena Klepfisz. In: WEIMAN-KELMAN, Zohar. *Queer expectations: a genealogy of jewish women’s poetry*. Albany: State University of New York Press. 2018. Capítulo 6. Posição. 2670 à 3015. Edição Kindle.

A magmática poesia de Maria Grazia Calandrone

The magmatic poetry of Maria Grazia Calandrone

Patricia Peterle¹

RESUMO

Maria Grazia Calandrone (Milão 1964), jornalista, escritora, dramaturga, artista visusal, é uma das poetas mais importantes de sua geração. Em alguns poemas de *Serie fossile* (Crocetti, 2015), um cancioneiro amoroso, Calandrone traz o tempo, a vivência do tempo para o primeiro plano. Nessa operação, a experiência amorosa (e seu relato), que também é política como se lê na epígrafe que abre *Giardino della gioia* (2019), é fundamental, uma vez que dela fazem parte a presença do outro, a comunhão com o outro, a relação necessária e vital com a natureza e os animais. Os versos, numa língua magmática, tratam do inefável, de corpos humanos e não, sensações e percepções que expõe a ancestralidade presente desde o título do livro (fóssil).

Palavras-chave: *Maria Grazia Calandrone; poesia italiana; resistência.*

ABSTRACT

Maria Grazia Calandrone (Milan 1964), journalist, writer, playwright, visual artist, is one of the most important poets of her generation. In some poems from *Serie fossil* (Crocetti, 2015), a loving songbook, Calandrone brings time, the experience of time to the foreground. In this operation, the loving experience (and its tale), which is also political as it is read in the verses that opens *Giardino della gioia* (2019), is fundamental, since the presence of the other, the communion with the other, are part of it, the necessary and vital relationship with nature and animals. The verses, in a magmatic language, deal with the ineffable, of human bodies and not, sensations and perceptions that exposes the ancestry present since the title of the book (fossil).

Keywords: *Maria Grazia Calandrone; Italian Poetry; Resistance.*

¹ Professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

(*Scimmia randagia*, Maria Grazia Calandrone)

As novas tecnologias ao mesmo tempo em que tendem a aproximar o que está distante no tempo e no espaço, também parecem fazer com que alguns elementos se tornem mais remotos. Da mesma forma que quanto mais o sentimento de uma necessária recomposição de um sentido comum de humanidade se faz presente, mais se percebe o quão frágeis são os elos entre os humanos, mais profundas são as fraturas entre humano e não-humano. As consequências da globalização, que não deixa de ser mais uma perversa tentativa de apagamento do diferente e dos saberes localizados², e o regime político da pós-verdade, alimentado por paixões negativas como o ressentimento e as fake news, apontam o quão urgente se configura, hoje, ter a consciência de certo cinismo em diferentes cenários políticos; uma vez que

² Cf. HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciéncia para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. Trad. Mariza Corrêa. *Cardernos Pagu*, n. 5, 1995, pp. 7-41. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em 15 nov. 2020.

a verdade não é um dado de fato, mas o resultado de uma construção.³ Rosi Braidotti chama a atenção para o clima de paranoia em que vivemos, desde uma esfera macro como pode ser a econômica, o social a outras de cunho mais micro. O que atravessa esse clima transversalmente é muitas vezes o sentimento de melancolia que parece ter se tornado, por sua vez, uma modalidade mais do que presente nas diferentes relações que vão sendo estabelecidas. Segundo Braidotti, torna-se necessário se perguntar e, sobretudo, questionar o que se entende por “humano”, e é, justamente, com essas palavras que abre seu livro *Il postumano. La vita oltre l'individuo, la specie, oltre la morte*:

Nem todos nós podemos sustentar, com um alto grau de segurança, que sempre fomos humanos, ou que não somos nada mais fora disso. Alguns de nós não são considerados completamente humanos agora, pensemos então nas épocas passadas da história ocidental social, política e científica. Não se por “humano” entendemos aquela criatura que se tornou para nós tão familiar a partir do iluminismo e da sua herança: o sujeito Cartesiano do cogito, a kantiana comunidade de seres racionais ou, em termos mais sociológicos, o sujeito-cidadão, titular de direitos, proprietário, etc. E, mesmo assim, esse termo goza de amplo consenso e conserva a tranquilizadora familiaridade do lugar comum. Afirmamos o nosso apego à espécie como se fosse um dado de fato, um pressuposto. Até o ponto de construir ao redor do humano a noção fundamental de direito. Mas as coisas estão realmente assim?⁴

3 Em um recente volume dedicado ao “cinismo”, fruto de sua participação em 2018 no Festivalfilosofia de Modena (Itália), Peter Sloterdijk afirma que o “populismo” representa o estado atual de certa insatisfação da civilização. Ao tratar do “político do entretenimento”, diz que Donald Trump não é somente um mentiroso que define mentirosos, quantos não criticam suas decisões ou desmascaram suas mentiras, mas ele demonstra como a mentira já tenha entrado na época da irrefutabilidade artificial. Sloterdijk chama a atenção ainda para a incapacidade de se aceitar a derrota e a ira dos perdedores entre os anos 1918 e 1933 que retornam, depois do 11 de setembro de 2001 e, de algum modo, depois da crise financeira de 2008 em numerosos movimentos políticos do mundo ocidental, incluindo também Brasil e Índia. Ver SLOTERDIJK, Peter. *Falsa coscienza: forme del cinismo moderno*. Trad. Federica Romanini. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2019.

4 “Non tutti noi possiamo sostenere, con un alto grado di sicurezza, che siamo sempre stati umani, o che non siamo null’altro all’infuori di questo. Alcuni di noi non sono considerati completamente umani ora, figuriamoci nelle precedenti epoche della storia occidentale sociale, politica e scientifica. No se per «umano» intendiamo quella creatura che ci è diventata tanto familiare a partire dall’illuminismo e dalla sua eredità: il soggetto Cartesiano del cogito, la kantiana comunità di esseri razionali o, in termini più sociologici, il soggetto-cittadino, titolare di diritti, proprietario, ecc. E tuttavia questo termine gode di ampio consenso e conserva la rassicurante familiarità del luogo comune. Affermiamo il nostro attaccamento alla specie come se fosse un dato di fato, un presupposto. Fino al punto di costruire attorno all’umano la nozione fondamentale di diritto. Ma stanno davvero così le cose?”, BRAIDOTTI, Rosi. *Il postumano. La vita, oltre l'individuo, la specie, oltre la morte*. Trad. Angela Balzano. Roma: Derive Approdi, 2014, p. 6 (e-book).

Uma das questões da problematização colocada no fragmento acima é a ideia de humano vista pelo viés da universalização, do “Uno” que é por si só excludente. A construção de um modelo que se torne uma lente voraz a partir da qual os demais passam a ser vistos e balizados. Outro ponto a ser tratado é aquele referente ao corpo que é, sem dúvida alguma, outro elemento fundamental, mas que quase sempre foi colocado à parte – sendo ele uma esfera de ilegibilidade repetidamente apagada ao longo da história justamente por seu domínio ser muito complexo, por ele se apresentar como uma contínua zona de conflitos, de negociação. Do panóptico de Foucault aos cyborgs, do biopoder à necropolítica de Mbembe à vida nua de Giorgio Agamben, da categoria de pessoa à de coisa em Roberto Esposito, o controle dos corpos na modernidade e com ele a distinção e os limiares entre vida e morte é uma questão que irrompe a todo momento em nossa contemporaneidade. E isso se torna mais concreto quando se pensa numa cartografia que pode apresentar como alguns de seus pontos nodais a disparidade do acesso às novas tecnologias, o trabalho forçado das crianças, a criança-soldado, os campos de refugiados, os naufrágios do Mediterrâneo, as diferentes pandemias (gripe aviária causada pelo vírus Influenza H5N1, Ebola, SARS, HIV), incluindo a mais recente, SARS-CoV.2 que marcou definitivamente o ano de 2020.

A propósito da pandemia de Coronavírus que atingiu todas as latitudes e as geografias mais distantes do planeta sem fazer escolhas ou restrições às tipologias de corpos e organismos humanos, que abalou os hábitos mais costumeiros e o cotidiano de muitos trabalhadores, mudando também a paisagem de algumas cidades, parece-me importante trazer o testemunho dado pela poeta, escritora, jornalista, dramaturga e artista visual Maria Grazia Calandrone (Milão, 1964) no volume *Krisis Tempos de Covid-19*.⁵

Um segundo tema sobre o qual gostaria de fazer uma pequena nota é a contagem dos mortos; a contagem dos mortos que impacta muito todos nós, mas, na realidade, não é uma novidade, porque, na Itália, nas águas do Mediterrâneo, há anos que estamos habituados com esse número contínuo de imigrantes que morrem. Porém, esses mortos estão muito mais perto de nós, e, com isso, nos fazem acordar, nos fazem ficar alertas e nos fazem sofrer mais do que nos fazem sofrer, pelo menos em nível social, os outros mortos, quando os mortos são outros, quando é sempre um outro que morre. Agora somos nós. Então, eu gostaria muito que esse sentimento da unanimidade da morte nos levasse a um sentimento de equanimidade e de compaixão. Contudo, na realidade, o que estou vendo é que cresce o rancor social, porque a

⁵ Cf. PETERLE, Patricia. “Metà cattiveria, metà indifferenza”. *Antinomie*, 18/03/2020. Disponível em <https://antinomie.it/index.php/2020/03/18/meta-indifferenza-e-meta-cattiveria/>. Acesso em 7/12/2020.

crise econômica é e será muito forte. Algumas pessoas correm o risco de serem devastadas, arrastadas por esses eventos e, assim, os trabalhadores temporários odiarão os funcionários públicos, os inquilinos odiarão os proprietários e vice-versa. Tenho medo de que haja um momento de grande e duro conflito social.⁶

Como Calandrone aponta, a contagem dos mortos é algo que impacta e impactou em todos. O anúncio diário da divulgação dos números de mortos e contagiados pela SARS-CoV.2 se tornou um momento de expectativa junto às inúmeras coletivas de imprensa. Contudo, como bem aponta a poeta e escritora, a mídia italiana e os próprios italianos já lidavam com números parecidos num outro campo, que até os primeiros meses de 2020 dominava as manchetes dos jornais, a saber, aquele relativo à imigração. Corpos deixados morrer, corpos outros não “nossos”.⁷ Nesse sentido, é relevante registrar como uma questão tão central não somente para a Itália, mas para a Comunidade Europeia como um todo, foi saindo de cena das manchetes e dos jornais, para dar lugar aos mortos, que como bem enfatizou Calandrone, estes mortos que “estão muito mais perto de nós”. Agora não são os outros que morrem, “somos nós”. Há nessa fala, por um lado uma crítica a esse tratamento, mas a sensação contínua de ameaça de morte – que não foi uma simples ameaça – poderia fazer com que se ficasse mais atento, mais alerta. A morte daqui e dali, de um lado e de outro, a ideia de uma *unanimitas*, “unanimidade da morte”, poderia ser uma abertura, através da dolorosa experiência do *pathos*, para “um sentimento de equanimidade e de compaixão”, para se repensar e voltar às questões apontadas acima por Braidotti.

Na verdade, a ideia de que todos somos seres humanos e que somente alguns parecem mais mortais do que outros⁸ não ficou em segundo plano nem nos debates e nem no comportamento em geral. O medo, o rancor e as diferentes sensações de insegurança desencadeadas pela conjuntura provocada pela pandemia também foram um exemplo disso. A região perto de Milão em que se detectou o principal foco da pandemia na chamada primeira onda, que logo foi isolada, recebeu o nome de “zona rossa” [zona vermelha]. Essa é uma das regiões mais produtivas do país, em que as fábricas e a cadeia de produção não poderiam parar. Como lidar com a complexidade de uma

⁶ PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana (Orgs.). *Krisis-Tempos de Covid-19*. Edição bilíngue. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020, p. 17.

⁷ Ver também sobre essa questão o conceito de “espoliação” teorizado por Goffman trabalhado em BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2019. Ou ainda as questões: quais seres humanos contam como humanos? Quais seres humanos podem ambicionar ao reconhecimento? Porque são reconhecidos somente os sujeitos humanos e não os seres vivos não-humanos, que ecoam em BUTLER, Judith. *L'alleanza dei corpi*. Roma: nottetempo, 2017.

⁸ BRAIDOTTI, Rosi. *Il postumano. La vita, oltre l'individuo, la specie, oltre la morte*, op. cit., p. 69.

situação como a que se apresentava que exigia o distanciamento social para a própria proteção da população, mas que uma parte dessa mesma população precisava continuar trabalhando e se arriscando (entram aqui também todos os profissionais de saúde)? Risco que sempre esteve ali, mas que como tantos outros era talvez silenciado pelo ritmo frenético. “Zona Rossa” não por uma simples coincidência é o título de um poema de Maria Grazia Calandrone, publicado em 15 de março de 2020, na revista eletrônica *Antinomie* e posteriormente traduzido e publicado no *Jornal Rascunho* e no volume *Krisis - Tempos de Covid-19*, que trata dessa paradoxal situação.⁹

Zona Vermelha

para N.

Tenho uma amiga que continua a trabalhar na fábrica na Zona Vermelha. Na prensa
o contato forçado com os colegas
é estreito. Ela diz: “Nós operários
somos carnes de abate. Ninguém fala
dos mortos no trabalho”, todo ano uma contagem
de produtos estocados e de moscas
mortas na região da neve, onde o verde é cortado pelos portões
e divide em porções desiguais
a terra. Tudo
acaba, para todos, em dois metros quadrados
de terra, revirada por uma pá
manuseada por um homem que ficou mudo
pelo trabalho com os mortos. Tudo
é posto em silêncio
sob uma camada de viridescentes mofos nobres
congelados pelo sopro da primeira noite. Diz: “Não tenho medo
por mim”. Não acrescenta: “Seria quase uma liberação”. Aliás,
emite um lampejo
de pura alegria
se lhe pergunto, em pensamento: “Você comeu?”.

⁹ CALANDRONE, Maria Grazia. “Zona Rossa”. *Antinomie*, 15/03/2020. Disponível em <https://antinomie.it/index.php/2020/03/15/la-zona-rossa/>. Acesso em 20/12/2020. A tradução desse poema foi publicada primeiramente em PETERLE, Patricia. “Duas poetas italianas”. *Jornal Rascunho*, 2020 e depois em PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana. *Krisis - Tempos de Covid-19*, op. cit., 2020.

O olhar de Calandrone é preciso, cirúrgico, traz um empenho ativo na política da vida cotidiana; vida, seguindo o debate de Rosi Braidotti no intuito de uma política afirmativa, é uma práxis ético-política de luta, de embate que permite a possibilidade de uma crítica que caminhe lado a lado com a criatividade. A escrita desse poema, então, configura-se como uma operação dentro do tecido das relações éticas. O espaço da fábrica é, como se sabe, outro espaço de controle, de poder, nele também ocorrem mortes, que muitas vezes permanecem silenciadas: “Nós operários / somos carnes de abate. Ninguém fala / dos mortos no trabalho”. Para muitos, com efeito, essas mortes “subterrâneas” e invisíveis passam despercebidas, pois fazem parte daquele grupo que parece, enganosamente, estar distante. Distante ou não, tudo acaba debaixo da terra, como alertam os versos seguintes, ou seja, todos temos o mesmo fim. A morte do corpo físico para alguns apresenta-se como uma via de liberação da morte em vida (“Seria quase uma liberação”), causada por uma série de situações e condições que não deixam de estar implícitas nesses versos. O questionamento trazido por Butler no discurso por ocasião do Prêmio Adorno, em 2012, é urgente quando ela problematiza se é possível viver uma vida boa numa vida ruim, sinalizando como as formas do poder contemporâneo organizam as vidas humanas, dando-lhes valores variáveis e institucionalizando desigualdades. O que significa ter uma vida boa quando se vive no limiar da vulnerabilidade e da precariedade.¹⁰ A pergunta que encerra o poema de Calandrone, “Você comeu?”, feita em pensamento, é um soco no estômago do leitor, vai direto na ferida exposta e, por fim, propõe um outro gesto de lidar com o fora e com o outro, expõe uma preocupação e uma responsabilidade diante do outro/a. Pensar significa criar novas formas de se relacionar, de interagir com o outro/a, ao mesmo tempo que cria novos instrumentos conceituais. A irrefreável vitalidade do pensamento é parte constitutiva da escrita poética de Maria Grazia Calandrone, para quem a poesia não deixa de ser uma potência afirmativa.

A sustentabilidade do futuro está baseada na nossa capacidade de mobilizar, atualizar e desenvolver forças conitivas, afetivas e éticas não ativadas até agora. Tais forças motrizes se concretizam em relações atuais e materiais que podem construir uma rede, uma tessitura, um rizoma de interconexões com a alteridade. Devemos aprender a pensar diferentemente de nós mesmas/os. [...] A ação ética é a atualização da nossa maior capacidade de agir e interagir no mundo. Liberar o processo de formação do sujeito da

¹⁰ BUTLER, Judith. *A chi spetta una buona vita?*. Trad. Nicola Prugini. Roma: nottetempo, 2013. E agora também em BUTLER, Judith. *L'alleanza dei corpi*, op. cit, p. 67. onde se lê que a noção de “precariedade” designa aquela condição politicamente induzida que determina pessoas que sofrem mais do outras por questões econômicas e sociais, tornando-se expostas à ofensa, à violência e à morte.

negatividade para reconduzi-lo à alteridade afirmativa significa entender a reciprocidade não somente como reconhecimento recíproco, mas também como definição recíproca ou específica...¹¹

Resistência, então, se torna mais uma palavra-chave para adentrar no laboratório poético de Maria Grazia Calandrone, que é, sem dúvida, uma presença mais do que significativa no panorama cultural italiano contemporâneo. Suas atividades são tentaculares e corroboram a amplitude de sua interação e atuação diante do mundo ao seu redor, dos programas de rádio para Rai3 à escrita de textos para o teatro – como os monólogos para Sonia Bergamasco, com quem colaborou em algumas ocasiões –, a seus desenhos que vira e mexe acompanham a escrita em versos.¹² Em relação à sua atuação na Rai3, além do programa dedicado à “Poesia sulla guerra civile spagnola”, chamo a atenção para o recente programa “Esercizi di poesia”, composto de seis encontros realizados no período de 5 a 20 de dezembro de 2020, definido da seguinte forma: cinco finais de semana brincando com a poesia junto aos ouvintes numa inédita “escola” de escrita criativa, nenhuma aula acadêmica, muitos exemplos e o convite para participar do jogo.¹³ Jogo de ouvir e de estar à escuta, jogo em nada individual, mas com os/as ouvintes, *modus operandi* que de certa forma desauratiriza tanto a figura do poeta quanto a do próprio poema. Exposição, portanto, é algo que se faz presente nesse programa, mas é ao mesmo tempo algo inevitável e que une todos os homens, padecer juntos, a partilha é um elemento central do laboratório poético de Calandrone que não poderia deixar de se fazer presente também nessa outra esfera, que é a condução do programa. Nesse programa de rádio é enfatizado, então, em diferentes momentos o papel fundamental da poesia, que é o de deixar visível os elos que unem os homens aos homens e à toda criação (do homem ao mineral).

A resistência em Calandrone está ainda nas escolhas por aquilo que não é evidente, pelo que foi submerso, pelo que “desaparece”. *Gli scomparsi* (2016), com o subtítulo *storie di Chi l'ha visto*, é, por exemplo, um volume poético fruto do encontro, segundo a própria autora, com vidas que passaram pela dinâmica tela da televisão no programa *Chi l'ha visto*, que conta a história de pessoas

11 “La sostenibilità del futuro si basa sulla nostra capacità di mobilitare, attualizzare e dispiagare forze cognitive, affettive ed etiche non attivate finora. Queste forze motrici si concretizzano in relazioni attuali e materiali che possono andare a costituire una rete, una tessitura, un rizoma di interconnessioni con l’alterità. Dobbiamo imparare a pensare differentemente a noi stesse/i. [...] L’azione etica è l’attualizzazione della nostra maggiore capacità di agire e interagire nel mondo. Liberare il processo di formazione del soggetto dalla negatività per riportarlo all’alterità affermativa significa intendere la reciprocità non solo come riconoscimento reciproco, ma anche come definizione reciproca o specifica”, BRAIDOTTI, Rosi. *Per una politica affermativa*. Trad. Angela Balzano. Milano: Mimesis Edizioni, 2017, p. 111.

12 Alguns desses desenhos estão disponíveis no site da própria poeta: <http://www.mariagraziacalandrone.it>. Acesso em 15/12/2020.

13 Os programas estão disponíveis no link <https://www.raiplayerradio.it/playlist/2020/12/Esercizi-di-poesia-33bc8e1a-53f3-4be9-8938-1075ab35a677.html>. Acesso em 21/12/2020.

que desapareceram. O livro é dedicado àqueles que decidiram não voltar, ao mistério insondável dessas vidas e a nota da autora é muito significativa:

Esse livro é dedicado a algumas vidas encontradas graças ao museu dinâmico da tela da televisão. Televisão, internet, realidade virtual: meios diante dos quais o macaco nu que somos nutre sentimentos ainda experimentais. Mas *Chi l'ha visto* atingiu a parte mais profunda e mais viva de mim – ou a rabdomante da poesia na face mais crua da realidade – por dois motivos: 1) em 26 de setembro de 2000 a apresentação de *Chi l'ha visto* passou para Daniela Poggi. No dia 27 de setembro de 2000 minha mãe adotiva simplesmente morria. Existe uma semelhança que acho notável entre minha mãe adotiva e Daniela Poggi. Acompanhei minha mãe até o último respiro e a deixei ir. Mas ela estava na televisão. O que não se faz para retardar um luto. Naqueles dias estava grávida de meu primeiro filho, Arturo, e sentia a alegre responsabilidade biológica de deixá-lo boiar tranquilo.¹⁴

Não é somente nesse livro que a poesia se depara e tem de lidar com a face cruel e nua da realidade. A impura e cruel beleza e o mal são eixos mais do que caros à escrita de Maria Grazia Calandrone, convivendo a um só tempo em suas páginas de narrativa ou de poesia: graça, beleza, morte, sofrimento e destruição. Resistência na vida e para a vida pode ser, então, o que Calandrone lê na experiência literária de Nella Nobili (1926-1985), de quem organizou a obra poética publicada em 2018 pela editora Solferino. Poeta operária, morta suicida em 1985, Nella Nobili não é um personagem estranho à galeria das figuras que permeiam as páginas de Calandrone. “Ti ho perduto adolescenza” [Te perdi adolescência] é um verso de Nella Nobili que remete à fratura vivida, à queima de algumas etapas devido à necessidade de trabalhar, à dureza do ritmo da fábrica (outra fábrica, o mesmo espaço). Nella Nobili, nos anos em que vive em Paris¹⁵, se reinventa, une as habilidades técnico-manauais aprendidas no trabalho

133

14 “Questo libro è dedicato ad alcune vite incontrate grazie al museo dinamico dello schermo televisivo. Televisione, internet, realtà virtuale: mezzi nei confronti dei quali la scimmia nuda che siamo nutre sentimenti ancora sperimentali. Ma *Chi l'ha visto* ha raggiunto la parte di me più profonda e più viva – ovvero la rabdomante della poesia nella faccia più cruda della realtà – per due motivi: 1) il 26 settembre 2000 la conduzione di *Chi l'ha visto* veniva affidata a Daniela Poggi. Il 27 settembre 2000 mia madre adottiva semplicemente moriva. Esiste una somiglianza che ritengo notevole fra mia madre adottiva e Daniela Poggi. Avevo accompagnato mia madre fino all'ultimo respiro, l'avevo lasciata andare. Ma lei era in televisione. Cosa non si fa per rimandare un lutto. In quei giorni aspettavo il mio primo figlio, Arturo, e sentivo la gioiosa responsabilità biologica di lasciarlo galleggiare tranquillo.” CALANDRONE, Maria Grazia. *Gli scomparsi: storie di Chi l'ha visto*. Gialla Oro. Pordenonelegge, 2016. Também disponível em http://www.mariagraziacalandrone.it/index.php?option=com_content&view=article&id=405:gli-scomparsi-lietocolle-pordenonelegge-2016&catid=13:poesia&Itemid=131. Acesso em 19/12/2020.

15 A viagem à Paris, em 1958, se dá depois da mudança de Bolonha para Roma. Nella se apaixona por uma garota e segue seus passos até a cidade da luz. Uma oportunidade,

fábril com o gosto pela arte, e inicia a produzir joias artesanais, decoradas com a reprodução de pequenas miniaturas de conhecidas obras de arte. Cria então uma marca, *Nella Nobili Création*, desenhada por Jean Cocteau, um dos artistas conhecidos nesse período. É em Paris, em 1975, que Nella envia para Simone de Beauvoir seu primeiro livro de poemas escrito em francês *La jeune fille à l'usine*¹⁶, a qual a liquida por achar a escrita inexperiente e improvisada. Nesse momento difícil e de insegurança é Claire Etcherelli, ex-operária e vencedora do Prix Femina, que lhe dá um apoio. Em 1976, contudo, Michka Gorki, amiga e cineasta decide fazer uma adaptação desses poemas com o título *Un autre femme*. Dois anos mais tarde, quando sai o livro de poemas, conhece Edith Zha, que será sua última companheira de vida e parceira no projeto do livro-investigação que recolhe entrevistas a operárias trabalhadoras que mantêm um relacionamento amoroso. O resultado dessa pesquisa, *Les femmes et l'amour homosexuelle*, sai em 1979, no mesmo ano que Simone de Beauvoir publica *Quando o espiritual domina*.

Organizar a poesia de Nella Nobili não deixa de ser, portanto, em certo sentido, outra ação de resistência, para além do fato de a própria trajetória de vida e escrita dessa poeta ser a todo instante um *resistere*. Existir nas margens pode vir a significar uma aproximação com aquele limiar para além do qual podem se desdobrar contextos e elementos que permitem viver. O texto que antecede os poemas de Nella Nobili, assinado por Maria Grazia Calandrone, já aponta para uma atuação desse poético.

Uma vida contém muitas vidas. Vidas potenciais, que se interromperam.

Cada um contém muitas pessoas. Pessoas potenciais, que se interromperam: as pessoas que poderíamos nos ter tornado, mas que o caso, ou a nossa vontade, pararam, antes que fossem reais.

Se tivemos sorte, fomos nós quem escolhemos não ser aqueles que mesmo assim podíamos ter sido.

[...]

como aponta Calandrone no texto já citado de apresentação, para se libertar do fantasma da fábrica: “Talvez. E assim, depois de uma estada de três anos numa Roma sempre suuntuosa, mentirosa, enganadora, e para salvaguardar o capital único e insubstituível que é a vontade de ‘harmonizar vida e ideal’, peguei minha magra mala de emigrante e fui para o exterior. Para a França, mais precisamente”. “Forse. E così, dopo un soggiorno di tre anni in una Roma sempre sontuosa, bugiarda, fuorviante, e per salvaguardare il capitale unico e insostituibile che è la volontà di ‘armonizzare vita e ideale’, ho preso la mia smilza valigia da emigrante e sono andata all'estero. In Francia, precisamente”, CALANDRONE, Maria Grazia. “La poesia attiva di Nella Nobili”. In: NOBILI, Nella. *Ho camminato nel mondo con l'anima aperta*. Milano: Solferino, 2018, p. 47 (E-pub).

16 Esse livro depois receberá o reconhecimento dos poetas Henri Thomas e Bernard Noël e do crítico Michel Ragon.

A vida que fazemos, os pensamentos que pensamos, as palavras que usamos, nos mudam no mais profundo, arriscam fazer com que existam através do nosso corpo certas pessoas definhadas que com dificuldades reconhecemos como nos mesmos, algumas faces distorcidas pelo desencanto.

Mas Nella sempre fez resistência, fincou os pés como uma mula, para não perder graça. Quis dar vida a duas pessoas em uma, a duas vidas possíveis: a primeira tinha arriscado interromper-se para sempre no final da alfabetização, quando, já apaixonada pela poesia, lhe é permitido começar a trabalhar.¹⁷

É, portanto, na esfera de uma potência afirmativa que Calandrone se relaciona e lê esse material vivo de Nella Nobili, sem querer cristalizá-la, mas abrindo-a e explorando a experiência dessa poeta, dando a ver o saber localizado que ali se encontra exposto e que pode ser a partir dessa e outras mediações compartilhado e explorado. A figura de Nella Nobili interessa a Calandrone também por ela habitar essa fratura de mundos diferentes, fazendo com que a própria fratura se torne visível e invisível, por ela assim rejeitar determinados papéis que lhe foram impostos.

A poesia não é um balsamo, ela aponta as feridas. É justamente esse gesto que está presente tanto em “Zona Rossa”, em *Gli scomparsi* e em outras operações editoriais, como podem ser pensadas os poemas de Nella Nobili, a edição de Dino Campana e a releitura proposta de *O menininho* de Giovanni Pascoli. Ou como é colocado na abertura do poema “Inteletto d’amore”, de *Giardino della gioia*¹⁸, a poesia é anárquica, ela só responde às suas próprias leis, lei interior que é ritmo e música, língua invisível. Ela é, enfim, o que move o sol e as estrelas e seguindo com Dante é o que ele chama de amor: essa vibração das nossas moléculas.

17 “Una vita contiene molte vite. Vite potenziali, che si sono interrotte. / Ciascuno contiene molte persone. Persone potenziali, che si sono interrotte: le persone che avremmo potuto diventare, ma che il caso, o la nostra volontà, hanno fermato, prima che fossero reali. / Se abbiamo avuto fortuna, siamo stati noi a scegliere di non essere quelli che pure avremmo potuto essere. [...]

La vita che facciamo, i pensieri che pensiamo, le parole che adoperiamo, ci cambiano nel profondo, rischiano di far esistere attraverso il nostro corpo certe persone inaridite che a stento riconosciamo come noi stessi, certe facce distorte dal disincanto. / Ma Nella ha sempre fatto resistenza, ha puntato i piedi come una mula, per non perdere grazia. Ha voluto dar vita a due persone in una, a due vite possibili: la prima aveva rischiato di interrompersi per sempre alla fine delle elementari, quando, già innamorata della poesia, le viene permesso di andare a lavorare.” CALANDRONE, Maria Grazia. “La poesia attiva di Nella Nobili”. In: NOBILI, Nella. *Ho camminato nel mondo con l'anima aperta*, op. cit., pp. 7-8.

18 CALANDRONE, Maria Grazia. *Giardino della gioia*. Milano: Mondadori, 2019, pp. 50-51.

“L'amore chiede una risposta reale, è fatto di materia che incontra altra materia e si modifica”

(*Giardino della gioia*, Maria Grazia Calandrone)

A poesia de Calandrone desde cedo, ou melhor em sua raiz, se depara com o tema do amor, um aspecto que pode parecer banal e corriqueiro; pois qual não é a poesia que em algum momento não irá se confrontar com esse tema? Contudo, há no tratamento do “amor” em Calandrone uma tensão – ou tensões – que o transforma, que o move, que o desloca, inclusive do ponto de vista da forma e da língua. Todo esse percurso que toma corpo principalmente a partir de *Scimmia randagia* (Crocetti, 2003), *La macchina responsabile* (Crocetti, 2007), *Sulla bocca di tutti* (Crocetti, 2010), *Serie fossile* (Crocetti, 2015), *Gli scomparsi* (pordenonelegge, 2016), *Il bene morale* (2017) – títulos que já falam por si só –, em 2019 alcança um ápice com a montagem de *Giardino della gioia*, publicado pela Mondadori.

Linguagens setoriais, como a científica, ao lado da presença de animais variados e de inúmeros elementos da natureza ajudam a tecer o discurso amoroso de Calandrone. Por exemplo, em *Serie fossile*, livro em que predominam elementos como ar, água e fogo, é possível identificar uma espécie de “bestiário amoroso” por meio da presença de animais tão diferentes, quais a serpente, a abelha, o burro, o tigre, dentre outros. Sem dúvida alguma, tal presença nos versos registra valores simbólicos, como é o exemplo do macaco, termo que está no título de *Scimmia randagia*, e que também alerta para o quanto no homem é animal, para essa presença biológica, o que confirma o interesse da poeta pela intersecção da natureza com qualquer forma viva. Esse livro traz além disso uma forte relação com a maternidade e seus possíveis desdobramentos; o gesto do caminhar, daquela que já iniciou um percurso e daquele que está prestes a iniciar, é por meio dessa mesma imagem que Calandrone expõe certa estaticidade que enxerga em si e o desejo futuro de um percurso por vir que possa aprender a abandonar para depois voltar.¹⁹

A potência do afeto que não é confinável e não se restringe ao humano é uma questão que interessa a artista plástica Patricia Piccinini, que em 2005, ou seja, dois anos depois da publicação de *Scimmia randagia*, propõe a escultura *Big Mother*, um primata com feições femininas que amamenta um recém-nascido. Como aponta Rosi Braidotti, *Big Mother* pode ser lida com

19 Cf. MOZZI, Giulio. “La formazione della scrittrice, 3/Maria Grazia Calandrone”. Disponível em <http://vibrisse.wordpress.com/2014/01/27/la-formazione-della-scrittrice-3-maria-grazia-calandrone/>. Acesso em 12/12/2020. Não é uma simples coincidência que em *Scimmia randagia* haja uma altíssima frequência do léxico relacionado ao corpo, ao movimento do corpo e à ação de caminhar, ver a esse respeito CARMINATI, Alba. *Notizie «dal mondo esposto»*. Schede sulla lingua poetica di Maria Grazia Calandrone. Tesi di Laurea. Università degli Studi di Padova. Dipartimenti di Studi Linguistici e Letterari, 2014-2015, pp. 167. Disponivel em <http://tesi.cab.unipd.it/49846/>. Acesso em 15/05/2020.

um hino aos afetos pós-humanos, a pesquisadora ainda enfatiza a intenção de Piccinini de superar os obstáculos que a biologia criou em termos de imaginário, divulgando a falsa convicção de que o amor para a vida deva ser limitado a determinados códigos genéticos. Numa conversa entre Braidotti e Piccinini, a segunda define da seguinte forma seu trabalho: “I sometime jokingly describe my work as “animal-pomorphic”. It’s not about attributing human characteristics to animals as much as recognising our shared ‘animalness’”²⁰



Patricia Piccinini, *Big Mother* (2005).

137

20 O texto é “Your place is my place” e está disponível em <https://www.patriciapiccinini.net/writing/110/477/63>. Acesso 10/12/2020. Patricia Piccinini nessa conversa continua: “Empathy and care are good examples of qualities that once regarded as uniquely human but have now been found in a number of other animals. So I am a humanist in this respect. However, I am very critical of humanism’s desire to separate humans off from other animals and this from “Nature”. I question such desire. Why would you want to uphold this distinction in the first place? What do you gain from it, other than a misplaced and misleading sense of human self-aggrandizement? This is important to me because when you divide the world like this, with people on one side and nature on the other, you create an opposition that is dangerous, false and unhelpful. This division is dangerous because it allows us to treat the world as a resource to plunder and destroy, resulting in the ecological devastation we experience today. This is unhelpful because if you ask people to choose between themselves and ‘nature’ they will usually choose themselves, so we need to find a way that people can choose themselves through nature. But it is also false because there are no people without nature, both because we rely on the world around us for survival but also because we and every other animal on the planet have always changed than environment through our actions. We need to find a new way to think about it because otherwise we just have to choose between destruction or shame, neither or which help.”

De fato, no livro de Maria Grazia Calandrone, são tratados nascimento e luto, vida e morte. O nascimento do filho e a morte da mãe adotiva da poeta. Contudo, é preciso não esquecer que o termo “scimmia” [macaco] percorre a escrita de Calandrone em outros momentos, revisitando o animal nu que somos inclusive hoje. A voz de Calandrone, mesmo sendo lírica, não se fecha num eu-lírico de tipo solipsista ou narcísico, mas olha a um só tempo para dentro e para fora, numa articulação muito singular que questiona o humano, o coloca em relação direta, horizontal e rizomática com o que está à sua volta, não deixando de dialogar com a tradição poética, com o léxico científico, mesclando-se com linguagens setoriais, inclusive aquelas relacionadas a um vocabulário mais técnico, como o da fisiologia. Essa posição de um eu para quem a experiência vivida é essencial busca compartilhar e chegar ao/à outro/a. Esse gesto imbuído de outridade é explicitado em vários momentos, como já foi assinalado, e registra-se mais uma vez no primeiro texto do último livro, *Giardino della gioia*, intitulado “Io sono gli altri”²¹ [Eu sou os outros], composto por seis fragmentos. Uma abertura para as demais seções? Talvez sim, por ser um momento preliminar de personagens, fatos e sentimentos que foram acolhidos nessas páginas. Os títulos dados para as diferentes seções do volume, no total oito, sem considerar “Io sono gli altri”, podem ser lidos ainda como um prelúdio de uma caminhada pelo amor e pelo desamor. Poesia como furto, como companheira, como um espaço pungente para se falar da dor, um meio para tocar a realidade, poesia como ritmo, esses são todos traços possíveis para se pensar essa escrita que é escuta, jogo, perturbação. Com efeito, da mesma forma que a realidade escapa à nossa linguagem, a poesia escapa à tentativa de ser “engaiolada”, aprisionada. Nesse sentido, é possível dizer, com Calandrone, que toda poesia é o corpo opaco de algo que se consegue evocar, ela alude a algo que permanece inalcançável (visível e invisível são termos que aparecem no primeiro poema de *Scimmia randagia*). Por isso na poética de Calandrone, a combinação de sons e palavras não obedece às regras de certo lirismo ou do vocabulário de um “eu”, mas acolhe as palavras e vocábulos que servem a um determinado ritmo, a uma música singular que revela as partes mais tácitas do sujeito, aquelas também mais cruéis cuja existência encontra-se escondida em algum cadiño. É calando todas as vozes dentro de si, que a poeta pode chegar a um ponto em que o “eu” é o/a outro/a, essa voz que vem do silêncio, ou nas palavras de Giorgio Caproni,

O poeta é um mineiro. É poeta quem consegue descer mais a fundo naquelas que o grande Machado definia *las secretas galerías del alma*, e ali atingir aqueles nós de luz que, sob os extra-

21 Esse, *Io sono gli altri*, é ainda o título do livro publicado em 2009 pela editora Stampa, que teve em 2018 uma reedição.

Nessa direção, podem ser lidos os versos escolhidos como epígrafe em seu último livro, *Giardino della gioia*: “Siccome nasce / come poesia d’amore, questa poesia / è politica” [Como nasce / como poesia de amor, essa poesia / é política], retirados do poema “Contro l’esilio”, que não deixam de apontar para a contaminação entre esfera privada e esfera pública, entre dentro e fora, ou melhor:

O amor é o nome do fim infinito segundo o bom infinito. Nele a realização consiste não em uma produção, mas de alguma forma na reprodução, na repetição, ou seja, na *ruminatio* de um incommensurável: o amor, precisamente, como tarefa (atribuição, comprovação, declaração e também criação: precisaria analisar todos esses modos) de um valor absoluto – nem “valente”, de alguma forma, ou valente por não ser avaliável.²³

A escrita de Calandrone, com todo seu lirismo e antilirismo, é uma poesia de *ethos* e de *pathos*, uma dimensão que remete às leituras e releituras de Pier Paolo Pasolini, a quem já em *Serie fossile* (2015) é dedicado um poema intitulado “lettera immaginaria” [carta imaginária]. Uma ideia de amor, portanto, que vai se desdobrando, tanto numa esfera mais coletiva quanto numa mais privada, mas que conserva em seu centro um polo latente de eticidade. Todo e qualquer amor, diz Calandrone, nos obriga a perceber a existência do/a outro/a, que é sempre dar-se conta, portanto, da outridade. Essa existência outrem exige um olhar para o fora, para o mundo ao redor e fora do sujeito. Talvez a ideia de descoberta de um mundo fora de nós de Simone Weil possa, de algum modo, sintetizar esse gesto, mesmo com todo o horror que também faz parte do próprio mundo. Poesia, portanto, como ela mesma afirma na recente entrevista com Renato Fiore para *Menabò*²⁴,

139

22 “Il poeta è un minatore. È poeta colui che riesce a calarsi più a fondo in quelle che il grande Machado definiva *las secretas galerías del alma*, e lì attingere quei nodi di luce che, sotto gli strati superficiali diversissimi da individuo a individuo, sono comuni a tutti anche se non tutti ne hanno coscienza.” CAPRONI, Giorgio. *La scatola nera*. Milano: Garzanti, 1996, p. 37. Ver também PETERLE, Patricia. “A palavra esgarçada de Giorgio Caproni”. *Italianistica*, n. 24, 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i27p16-24>. Acesso em 03/12/2020; PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada: pensamento e poesia em Giorgio Caproni*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018.

23 “L’ amore è il nome della fine infinita secondo il buon infinito. In esso il compimento consiste non in una produzione ma in qualche modo nella riproduzione, nella ripetizione, ossia nella *ruminatio* di un incommensurabile: l’amore, precisamente, come assegnazione (attribuzione, attestazione, dichiarazione e anche creazione: bisognerebbe analizzare tutte questi modi) di un valore assoluto – nemmeno «valente», in qualche modo, o valente di non essere valutabile.” NANCY, Jean-Luc. *Sull’ amore*. Trad. Matteo Bonazzi. Torino: Bollati Boringhieri, 2009, p. 33.

24 FIORE, Renato. *Intervista a Maria Grazia Calandrone*. *Menabò*, n. 6, Lecce: Terra

como “investigação judiciária”, que mantém a “dignidade da lírica amorosa” e adentra em zonas cinzentas, nebulosas, naquelas partes “desfinhadas” ou nos “lugares não jurisdicionais” para lembrar, mais uma vez, o nome de Giorgio Caproni, poeta que cantou a figura de Annina, lida e relida em diferentes ocasiões por Calandrone.

Descartados, portanto, tons de lamento e/ou narcísicos, a busca pelo amor, que não descarta o outro lado da moeda – o desamor²⁵ – se configura em suas articulações na escrita de Calandrone como uma profunda reflexão sobre o humano. O amor que é colocado em jogo aqui se aproxima do “ser-com” de Jean-Luc Nancy, em *A comunidade inoperosa*, que é, a um só tempo, política, arte, festa e luto; por isso, ele [o amor] faz parte e está nas diferenças e na inconciliabilidade. Expressões como “a insustentável / beleza do mundo”, “esplendida miséria do mundo” ou “beleza impura cruel” habitam a linguagem de Maria Grazia Calandrone, que traz em *Giardino della gioia* notícias da crônica policial, viagens investigativas, experiências-limite como a Shoá, ao lado de percepções como o olhar de uma criança, a importante relação com os elementos naturais e as diferentes formas de vida. Nesse sentido, o corpo – seus resíduos e vestígios (ossos, cabelos, pele) – ocupa um espaço não menos importante, uma vez que também é por meio dele que se percebe o mundo e, ao mesmo tempo, se fala *da* história e à história.

Em seus movimentos poéticos, inclusive aqueles mais formais de dilatação e concentração máxima do verso, o gesto de escrita em Calandrone carrega consigo um peso²⁶, um peso das palavras que evocam espaços, experiências rastros do que se é, um passado que se faz presente, e que a cada passo ou movimento não é e não pode ser descartado, ao contrário, ao lado da experiência vão se acumulando fragmentos e cacos de escutas e visões que o próprio vivido evoca.

Acredito que a escrita de cada um atinja a vida, mas somente para ser verdadeira: como de um depósito, para fazer de si um arquivo disponível de experiência viva a serviço das vidas de outros e, melhor ainda, da interpretação da história e do mundo. Usa-se a própria experiência para compreender. Não por isso um poeta é obrigado a ter uma vida aventurosa, a experiência assume-se também no silêncio e na solidão. Mas um poeta é obrigado a observar, a não deixar escapar nada, a ter “atenção”, como dizia muito bem Giovanna Sicari. Para que a escrita tenha

d’Ulvi Edizioni, 2020.

25 Não é uma simples coincidência que no livro de 2019, há uma seção intitulada justamente “disamore”.

26 CORTELLESSA, Andrea. “Il peso enorme delle parole”. In: BUFFONI; Franco. *Poesia contemporanea. Nono Quaderno*. Milano: Marcos y Marcos, 2007, pp. 53-54.

Nesse sentido, essa poesia não desvia dos fantasmas ou demônios que habitam em cada um de nós, ela adentra nos cadiinhos mais densos e obscuros, olha sem temor para as ameaças mais íntimas, desnudando-as. A profunda investigação antropológica e poética em curso não poderia, então, não se embater na relação bem-mal, à qual Calandrone dedica uma grande reflexão. De fato, não se trata de uma visão dicotômica entre esses dois lados da mesma moeda, pois quem estende a mão para fazer um imenso bem pode também, de um momento para outro, provocar um irremediável mal. Que limite é esse? Como se pode minimamente entrevê-lo? Perguntas para as quais não se tem uma resposta, mas é nessa ferida humana, provocada pelo humano a si e ao outro, ao próximo, à outra forma de vida, que recai seu olhar “investigativamente lírico” que escava a fundo. Talvez a consciência dos próprios atos pode se apresentar como um alerta diante do abismo ao qual ao longo de uma vida todos estão expostos. Poesia corposa, desassossegadora, perturbante, que joga com as estruturas do próprio poético (versos hendecassílabos, novenários, decassílabos) que em alguns momentos beira a prosa jornalística, com certa tendência para as páginas policiais, como por exemplo nos poemas de *Giardino della gioia* que trazem as figuras de Mary Patrizio e de Pietro Maso ou o poema escrito a partir da ponte Morandi de Gênova que desabou em agosto de 2018.²⁸

Uma vez mais, experiência e vivido se mostram elementos essenciais e para a escrita, que não deixa de ser vista como uma leitura analógica do mundo, uma via do *amor fati* deleuziano, que descarta o ressentimento diante do acontecimento ou, em outras palavras, dignidade em relação ao que acontece ao sujeito.²⁹ Nesse sentido, é possível afirmar que a escrita de Calandrone é matéria corpórea.³⁰ Há uma fisicidade matérica dada pelas

27 “La scrittura di ognuno credo attinga alla vita, ma soltanto per essere vera: come da un magazzino, per fare di sé un archivio disponibile di esperienza viva al servizio delle vite di altri e, meglio ancora, dell’interpretazione della storia e del mondo. Si usa la propria esperienza per comprendere. Non per questo un poeta è obbligato ad avere una vita avventurosa, l’esperienza si assume anche nel silenzio e nella solitudine. Ma un poeta è obbligato a osservare, a non lasciarsi sfuggire nulla, ad avere “attenzione”, come diceva benissimo Giovanna Sicari. Perché la scrittura abbia minimamente senso credo che l’io dell’autore debba essere reso al suo stato zero, ovvero al suo stato di comunione umana e minerale”, entrevista publicada na tese de doutorado de ZORAT, Ambra. *La poesia femminile italiana dagli anni settanta ad oggi. Percorsi di analisi testuale*. Tese de Doutorado, Università degli Studi di Trieste, Université Paris VI Sorbonne, 2009, p. 433.

28 Esses três poemas partem, justamente, de fato reais e que ocuparam as páginas dos jornais: Mary Patrizio que em 18 de maio de 2005, afogou o filho em casa; o colapso da ponte Morandi, que era uma via importante de entrada e saída da cidade de Gênova; Pietro Maso matou seus pais na madrugada entre 17 e 18 de abril de 1991.

29 ANTONELLI, Marcelo. “Deleuze: três perspectivas sobre o nilismo”. *Princípios: Revista de Filosofia*, v. 20, n. 34, 14 jul. 2015, pp. 253-270

30 Krisis - Tempos de Covid-19, Maria Grazia Calandrone, vídeo 1. Produção: Patricia

palavras e, paradoxalmente, há nelas um fluxo magmático que perpassa pelas letras, pelos espaços em branco, pela tinta preta e pelos versos, aqui talvez um indício da relação com o poeta milanês Milo De Angelis. Ao mesmo tempo em que a linguagem tem um caráter escorregadio, é nela que está a possibilidade de se fazer sujeitos, ou seja, toda vez que se tem um discurso se tem a presença de um sujeito, que se concretiza a partir da linguagem em ato, o “eu” na poesia de Calandrone se mostra singular-plural, uma vez que sua existência depende do fora e do/a outro/a. Se há uma tarefa para a poesia, em Calandrone, essa talvez seja a de tornar mais visível as urdiduras e cesuras entre os homens, entre os homens e toda a criação, incluindo também os seres inanimados e a matéria mineral.³¹ Cesura que se torna conexão, é talvez a vida não-humana que permite definir o que chamamos de vida humana.

É um livro com um título que parte do mineral, do resto, do elemento residual como *Serie fossile* que é todo ele dedicado ao amor, ao ato amoroso, à preparação ao amor, uma promessa que não é um contrato, mas indica um empenho para que ela possa ser mantida. Nessas páginas, o amor também aparece como sendo um risco, mas seus atores não são necessariamente identificáveis, ele se presentifica nos versos por meio da matéria e dos corpos (visível e invisível, orgânico e inorgânico aparecem inextricavelmente imbricados).³² Na verdade, *Serie fossile* é um livro que inquieta e incomoda justamente pela capacidade de realismo, de um lado, e, do outro, por uma linguagem que parece a todo momento querer escapar e se desfazer. É um livro geológico em sua concretude, o termo “fóssil” faz parte do título, mas o que é um fóssil? É a presença de algo que não está ali; é a presença de um cruzamento de tempos – algo atemporal, anacrônico –, é a presença também de uma língua poética que a todo momento questiona a si própria, não deixando de lado um diálogo intenso com a tradição ao mesmo tempo que a rompe, que a hibridiza na mesclagem com o léxico científico, técnico e outros códigos setoriais³³, que eleva a tensão máxima com a prosa.

Peterle, Andrea Santurbano, Francisco Degani. Florianópolis: Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT) / UFSC: 2020 (13min48s). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209564>. Agora também publicado no livro PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana. *Krisis - Tempos de Covid-19*, op. cit., 2020.

31 Essa questão pode levar à reflexão de Georges Didi-Huberman sobre a emoção: “A emoção não diz ‘eu’: primeiro porque, *em mim*, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno ‘eu’. Depois porque, *ao meu redor* a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno ‘eu’ individual. Eu disse anteriormente que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um. Aqui, os sociólogos e os etnólogos podem nos ensinar muitas coisas sobre as emoções como fenômenos que atingem todo o mundo, toda a sociedade”, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 31.

32 Cf. NANCY, Jean-Luc. *M'ama, non m'ama*. Trad. Maria Chiara Bolocco. Torino: UTET, 2009.

33 Em alguns momentos a linguagem de Maria Grazia Calandrone pode inclusive ganhar

Fóssil é ruina e nos fala ruinosamente:

© – fossile

metti una mano qui come una benda bianca, chiudimi gli occhi,
colma la soglia di benedizioni, dopo che
sei passata attraverso
l'oro verde dell'iride
come un'ape regale
e – pagliuzza
su pagliuzza,
d'oro e grano trebbiato –
hai fatto di me
il tuo favo di luce

una costellazione di api ruota sul tiglio
con saggezza inumana, un vorticare di intelligenze non si stacca
dall'albero del miele

– *sarebbe riduttivo dire amore
questa necessità della natura* –

mentre un vuoto anteriore rimargina
tra fiore e fiore senza lasciare traccia:

143

usa la bocca, sfilami dal cuore
il pungiglione d'oro,
la memoria di un lampo che ha bruciato la mia forma umana
in una qualche preistoria

dove i pazzi accarezzano le pietre come fossero teste di bambini:

avvicinati, come la prima
tra le cose perdute
e quel volto si leva dalla pietra per sorridere ancora

24.5.13³⁴

tons expressionistas que a aproximam do legista e poeta alemão Gottfried Benn.

34 Esse poema faz parte do livro CALANDRONE, Maria Grazia. Serie *fossile*. Milano: Crocetti, 2015, p. 20; no Brasil foi publicado em CALANDRONE, Maria Grazia. *A vida inteira*. Trad. Patricia Peterle. Cotia: Urutau, 2022, pp. 22-24.

Quase todos os poemas de *Serie fossile* são introduzidos por uma cifra (um hieróglifo) seguida de uma nomenclatura. Isso talvez possa indicar a dificuldade de se falar do amor, uma vez que é muito mais fácil falar dos seus efeitos, dos sentimentos, arrebatamentos, afeições e percepções por ele provocados. Todos os sentidos aparecem a flor da pele, o corpo é meio (medialidade), mas é, ao mesmo tempo, um resíduo irredutível.³⁵ Não se explica o amor. Por isso, ler um poema como “© - fossile” é adentrar uma floresta, seja ela da linguagem ou das experiências realizadas e transfiguradas. Corpo verbal e corpo da natureza, com toda sua fauna e flora, se hibridizam como diz um verso-citação de Antonella Anedda presente em *Serie fossile*: “per metà fuoco per metà abandono”.

A data no final desse e de outros poemas refere-se à indicação de uma cronologia, de uma série de fatos, mas ao mesmo tempo é o contraponto de uma pré-história, que é o outro tempo presente nessa poesia, indicado textualmente em um dos versos acima. Um tempo que não pode ser mensurado por cronos, por se tratar de um momento indeterminado, potencial e não linear. Essa imbricação de tempo anuncia outro fenômeno: o caráter magmático da linguagem que segue um movimento de condensação e de expansão. A falta de uma medida métrica mais regular, o espalhar-se dos versos quase infringindo o limite da página são, sem dúvida, elementos formais que chamam a atenção e que parecem acompanhar um ritmo particular e todo um discurso interior que só se dá a ver em seu *processo*, uma lógica analógica (presente em qualquer voz interior). Os versos, os inúmeros enjambements, certa dissonância entre versos mais longos e outros muito curtos parecem concretizar a tentativa de condensar na página essa voz interior, “uma voz que fala de dentro” – para lembrar Giovanni Pascoli –, do que uma desconfiança da linguagem que tanto marcou certa recente produção poética.³⁶ O uso dos parênteses e dos travessões configuram-se, ainda, como outros dois recursos estruturais, ao lado da “repetição” – também presente nesse poema –, que apontam para a importância do fluxo, da descontinuidade, de uma voz que não se deixa amarrar pela camisa de força da linguagem.

“chiudo gli occhi per vedere” é um verso de outro poema, mas essa imagem também se encontra logo no início de “© - fossile”, quando é dito para que uma *mão* cubra os olhos, como se fosse uma venda branca.

35 A propósito do corpo, ela afirma: “Il corpo è lo strumento che si usa per scrivere. Scrivere comporta una fatica fisica dunque il corpo sta tecnicamente alla base della scrittura e abita in vari modi la mia poesia, generalmente come dettaglio, frammento organico, osso – o come corpo in amore. Anche il corpo delle cose è presente per intero, così come – io credo – la tramatura molto densa vorrebbe fare della poesia un oggetto quasi tangibile”, ZORAT, Ambra. *La poesia femminile italiana dagli anni settanta ad oggi. Percorsi di analisi testuale*, op. cit., p. 435.

36 PASCOLI, Giovanni. *O menininho*. Trad. Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

³⁷ Esse gesto inicial e iniciático é o que permite os demais movimentos na página, que é usada como um campo aberto onde são disseminadas imagens, situações carregadas, diz Maurizio Cucchi³⁸, de virtualidades vitais, como também transparece dos desenhos realizados pela própria poeta a partir desse poema.³⁹



A concretude de cobrir os olhos oferece a possibilidade do percurso tortuoso quando se passa pelo “oro verde dell’iride” (ecos talvez montalianos⁴⁰), que abre para tudo o que vem depois, desde a provável referência bíblica (“pagliuzza su pagliuzza”), o trigo, a efervescência da vida concretizada na imagem das abelhas com toda sua “sabedoria inumana” ao redor da tília, a memória de um lampejo, as pedras – o elemento mineral que tanto lhe é caro – até as coisas perdidas. Um percurso de imagens, de flashes que só é possível quando não se vê, ou melhor, a partir do momento em que os olhos foram cobertos: “hai fatto di me / il tuo favo di luce”. Fragmentos ainda que podem remeter à primeira das Elegias rilkeanas quando se pensa na presença da natureza e de outros objetos em *Serie fossile*: “Resta-nos, quem sabe, / a árvore de alguma colina, que podemos rever / cada dia; resta-nos a rua de ontem / e o apego cotidiano de algum hábito / que se afeiou a nós e permaneceu.”⁴¹

O que dizer de um fóssil, além da descrição de como é e de como foi encontrado? Ao fóssil é inerente o gesto da escavação. Ele é, sem dúvida, uma imagem, uma engenhosa e potente analogia para tratar daquilo sobre o qual é difícil falar e sobre o qual não se pode parar de falar. Há uma urdidura aqui que vai muito além do sentido visto como

145

³⁷ Tal colocação pode lembrar o ensaio de Georges Didi-Huberman, *O que vemos o que nos olha*, especialmente a parte inicial: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo – Joyce disse bem: “inelutável modalidade do visível”, num famoso parágrafo do capítulo em que se abre a trama gigantesca de *Ulisses* [...] ‘Fecha os olhos e vê’”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 29

³⁸ CUCCHI, Maurizio. “Tutto Libri”. *La Stampa*, 14/2/2015.

³⁹ O vídeo com os desenhos também está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9h5llgEw9EA&feature=youtu.be>. Acesso em 8/12/2020.

⁴⁰ Essa imagem do olho, ou melhor da íris, é recorrente em alguns poemas de Eugenio Montale, como “Languilla”. Ver PETERLE, Patricia. “No vórtice de “Languilla” de Eugenio Montale. *Literatura Italiana Traduzida*, n.7 v.1, jun. 2020. Disponível em <https://literatura-italiana.blogspot.com/2020/06/no-vortice-de-languilla-de-eugenio.html>. Acesso 11/10/2020.

⁴¹ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*, op. cit., p. 10.

comunicação de significações. Fóssil é também resistência, resistir à dor sem ser aniquilado/a. A linguagem da poesia convive necessariamente com vestígios de um passado longínquo, lida com o traço contingencial, reconstrói e realinha elos às vezes perdidos por meio da linguagem.⁴² E isso tem uma especial relação com o tempo, com a sua duração que, por sua vez, relaciona-se com a memória, com a natureza, mas sobretudo com a relação que estabelecemos com ela, que não deixa de ser mais um termômetro de nosso estar no mundo.

⁴² Cf. D'Andrea, Gianluca. “Capioni #15. Maria Grazia Calandrone”. *Doppiozero*, 5/01/2016. Disponível em <https://www.doppiozero.com/materiali/campioni/campioni-15-maria-grazia-calandrone>. Acesso 9/12/2020.

ANTONELLI, Marcelo. “Deleuze: três perspectivas sobre o niilismo”. *Princípios: Revista de Filosofia*, v. 20, n. 34, 14 jul. 2015, pp. 253-270

BRAIDOTTI, Rosi. *Il postumano. La vita, oltre l'individuo, la specie, oltre la morte*. Trad. Angela Balzano. Roma: Derive Approdi, 2014, p. 6 (e-book).

BRAIDOTTI, Rosi. *Per una politica affermativa*. Trad. Angela Balzano. Milano: Mimesis Edizioni, 2017.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2019.

BUTLER, Judith. *A chi spetta una buona vita?*. Trad. Nicola Prugini. Roma: nottetempo, 2013.

BUTLER, Judith. *L'alleanza dei corpi*. Roma: nottetempo, 2017.

CALANDRONE, Maria Grazia. “Zona Rossa”. *Antinomie*, 15/03/2020. Disponível em <https://antinomie.it/index.php/2020/03/15/la-zona-rossa/>.

CALANDRONE, Maria Grazia. *Giardino della gioia*. Milano: Mondadori, 2019.

147

CALANDRONE, Maria Grazia. *Gli scomparsi: storie di Chi l'ha visto*. Gialla Oro. Pordenonelegge, 2016.

CALANDRONE, Maria Grazia. *Serie fossile*. Milano: Crocetti Editore, 2015.

CAPRONI, Giorgio. *La scatola nera*. Milano: Garzanti, 1996, p. 37.

CARMINATI, Alba. *Notizie «dal mondo esposto»*. Schede sulla lingua poetica di Maria Grazia Calandrone. Trabalho de Conclusao d Curso. Università degli Studi di Padova. Dipartimenti di Studi Linguistici e Letterari, 2014-2015, pp. 167. Disponível em <http://tesi.cab.unipd.it/49846/>. Acesso em 15/05/2020.

CORTELLESSA, Andrea. “Il peso enorme delle parole”. In: BUFFONI; Franco. *Poesia contemporanea. Nono Quaderno*. Milano: Marcos y Marcos, 2007, pp. 53-54.

CUCCHI, Maurizio. “Tutto Libri”. *La Stampa*, 14/2/2015.

D'Andrea, Gianluca. "Capioni #15. Maria Grazia Calandrone". *Doppiozero*, 5/01/2016. Disponível em <https://www.doppiozero.com/materiali/campioni/campioni-15-maria-grazia-calandrone>. Acesso 9/12/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 29

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. Trad. Cecilia Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 31.

FOIRE, Renato. *Intervista a Maria Grazia Calandrone*. Menabò, n. 6, Lecce: Terra d'Ulivi Edizioni, 2020.

HARAWAY, Donna. "Saberes localizados: a questão da ciéncia para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". Trad. Mariza Corrêa. *Cardernos Pagu*, n. 5, 1995, pp. 7-41.

MOZZI, Giulio. "La formazione della scrittrice, 3/Maria Grazia Calandrone". Disponível em <http://vibrisse.wordpress.com/2014/01/27/la-formazione-della-scrittrice-3-maria-grazia-calandrone/>. Acesso em 12/12/2020.

NANCY, Jean-Luc. *M'ama, non m'ama*. Trad. Maria Chiara Bolocco. Torino: UTET, 2009.

148 NANCY, Jean-Luc. *Sull'amore*. Trad. Matteo Bonazzi. Torino: Bollati Boringhieri, 2009, p. 33.

NOBILI, Nella. *Ho camminato nel mondo con l'anima aperta*. Milano: Solferino, 2018, p. 47 (E-pub).

PASCOLI, Giovanni. *O menininho*. Trad. Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana (Orgs.). *Krisis-Tempos de Covid-19*. Edição bilíngue. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

PETERLE, Patricia. "A palavra esgarçada de Giorgio Caproni". *Italianistica*, n. 24, 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i27p16-24>. Acesso em 03/12/2020.

PETERLE, Patricia. "Metà cattiveria, metà indifferenza". *Antinomie*, 18/03/2020. Disponível em <https://antinomie.it/index.php/2020/03/18/meta->

PETERLE, P.
*A magnática
poesia de Maria
Grazia Calandrone*

indifferenza-e-meta-cattiveria/ .

PETERLE, Patricia. “No vórtice de “Languilla” de Eugenio Montale. *Literatura Italiana Traduzida*, n.7 v.1, jun. 2020. Disponível em <https://literatura-italiana.blogspot.com/2020/06/no-vortice-de-languilla-de-eugenio.html>. Acesso 11/10/2020.

PETERLE, Patricia. *A palavra esgarçada: pensamento e poesia em Giorgio Caproni*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018.

SLOTERDIJK, Peter. *Falsa coscienza: forme del cinismo moderno*. Trad. Federica Romanini. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2019.

ZORAT, Ambra. *La poesia femminile italiana dagli anni settanta ad oggi. Percorsi di analisi testuale*. Tese de Doutorado, Università degli Studi di Trieste, Université Paris VI Sorbonne, 2009, p. 433.

Entre poetas: Sofia Parnók e Ossip Mandelstam

Between Poets: Sofia Parnók and Ossip Mandelstam

Denise Regina de Sales¹

RESUMO

Este artigo apresenta a tradução de um dos trabalhos de crítica literária de Sofia Parnók publicado na revista Siévernyi Zapiski em 1916. Parnók resenha a coletânea de versos intitulada Kamien, de Óssip Mandelstam. Assim como a sua poesia, as resenhas são precisas, aguçadas e vibrantes. Ao analisar o livro de versos de Mandelstam, ela se posiciona em relação ao passado, presente e futuro do autor, distinguindo três etapas em seu percurso criativo. A tradução tem o objetivo de ajudar a divulgar a obra dessa autora tão essencial para a compreensão das duas primeiras décadas da poesia russa no século XX.

Palavras-chave: *Sofia Parnók; Óssip Mandelstam; Crítica literária russa; Tradução.*

ABSTRACT

This article aims to present the translation of one of Sofia Parnok's work in the realm of literary criticism. Her work was published in the magazine Sievernyi Zapiski in 1916 and reviews the Mandelstam' verses called Kamien. Like her poetry, her reviews are accurate, sharp and vibrant. When analyzing Mandelstam' book, she positions herself in relation to the author's past, present and future, distinguishing three stages in his creative journey. The translation helps to make Parnok better known in order to increase our understanding about the first two decades of Russian poetry in the 20th century.

Keywords: *Sofia Parnok; Ossip Mandelstam; Russian literary criticism; Translation.*

¹ Professora do Setor de Russo do Departamento de Línguas Modernas no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFRGS, nas linhas “Lexicografia, Terminologia e Tradução: Relações Textuais” e “Teoria, Crítica e Comparatismo”.

Petrogrado: Golike & Vilborg, 1916.

151

A poeta Sofia Parnók, então com 31 anos de idade e 10 de atividade literária, lança sua primeira coletânea de versos – Стихотворения [Stikhotvorienia; Poesias].

Petrogrado: Siévernyi Zapiski, 1916.

A crítica literária Sofia Parnók, sob pseudônimo de Andrei Polianin, publica resenha sobre a segunda edição da coletânea de versos Камень [Kamien; Pedra], de Óssip Mandelstam (1891-1938).

Poeta, crítica literária, tradutora, Sofia Parnók viveu em uma época de efervescência cultural e política. As vanguardas poéticas e os movimentos revolucionários agitavam novas bandeiras e apontavam para

as mudanças que levariam à Revolução de 1917. A voz de Parnók soava num mundo poético habitado por Marina Tsvetáieva, Boris Pasternak, Anna Akhmátova e Óssip Mandelstam, os quais ela chamava de “os quatro grandes”.

Na tradução apresentada a seguir, Parnók resenha a segunda edição da coletânea de versos de Mandelstam denominada Камень [Kamien, Pedra], com 67 poemas e publicação em 1000 exemplares. Com data de 1916, o livro saiu em dezembro de 1915, dois anos depois da primeira edição, com 23 poemas.

Esse texto faz parte das contribuições de Parnók à revista político-literária *Siévernyi Zapiski*, onde saiu também “Dias da lírica russa”². Assim como a sua poesia, as resenhas são precisas, aguçadas e vibrantes. Ao analisar o livro de versos de Mandelstam, ela se posiciona em relação ao passado, presente e futuro do autor. As três etapas do percurso criativo do poeta – primeiro o maravilhamento, depois as dúvidas, e no final as concretudes – consistem em passos na vida.

Por isso escolhi substantivos para traduzir o trecho “не только художественный, но и душевный” [nie tolko khudojestvennyi, no i duchevnyi], que, de um possível “não apenas artístico, mas também espiritual”, chega a “não apenas da sua arte, mas também da sua alma”, mantendo o paralelismo e valorizando a presença do radical de “душа” [duchá, alma] no adjetivo *duchevnyi*³ para marcar o que há de individual e vital nesse caminho divisado pela poeta e também para manter a ligação com a repetição de *duchá* nos parágrafos seguintes.

Os versos de Mandelstam citados foram traduzidos especialmente para este artigo, embora o poeta seja conhecido no Brasil, principalmente pela seleção feita para o clássico *Poesia russa moderna*⁴. Nele se encontra um dos poemas citados por Parnók: “Insônia. Homero. Velas rijas. Naves”, cujos dois últimos versos soam assim: “E o mar escuro, declamando, com clamor,/ Ruge e estertora à beira do meu leito” (p. 209).

O artigo de Sofia Parnók foi um convite a seus contemporâneos para que acompanhassem os rumos futuros da obra do autor. Aos leitores do século XXI, que podem divisar todo o trajeto de Mandelstam, renova-se o convite com essa tradução: que voltemos ao poeta guiados pela avaliação de Parnók.

2 Traduzido por Rafael Frate, com texto de apresentação de Paula Vaz de Almeida, na coletânea *Escritos de outubro*, organizada por Bruno Gomide e publicada pela Editora Boitempo em 2017.

3 O Dicionário russo-português de N. Voinova *et alii* (1989) oferece as seguintes traduções: da alma, do espírito, espiritual, moral; sincero, cordial. Priscila Marques apresenta uma nota esclarecedora sobre esse adjetivo, traduzido como “ânímico”, em contraste com “духовный” [dukhovnyi], em sua tese de doutorado (nota 64, p. 114).

4 O livro foi fruto da colaboração entre Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, responsáveis pelas traduções. São cinco os poemas de Mandelstam: “Nos bosques, ouropêndulos. Vogai...”, “Insônia. Homero. Velas rijas. Naves”, “A Era”, “Vivemos sem sentir o chão nos pés...”, “Do Caderno de Vorônjej”, (p. 207-213).

O livro de Óssip Mandelstam é interessante porque nos apresenta o percurso criativo do autor – não apenas da sua arte, mas também da sua alma. Nele estão esboçadas com nitidez três etapas desse percurso.

No início o poeta olha, ainda sem contemplar, a sua poesia é a poesia dos cinco sentidos, simples e alegremente ele se maravilha com o mundo e com a própria alma, que ainda:

Nem mesmo consegue falar,
E nada como um jovem golfinho
Pelos grisalhos sorvedouros do mundo.

O poeta ainda não cria, ele apenas dá nome a tudo que vê, ouve e sente, e dá nome sem refletir, em arrebatamento. A esse período estão relacionadas as *natures morts* encantatórias: “No esmalte de pálido azul”, “O vagaroso enxame de neve”, “Uma tristeza indescritível”.

O pensamento sobre a morte assinala o início do segundo período, de transição.

Será que sou real,
E virá a morte de verdade?...

153

... Ei-la então – verdadeira
Ligaçāo com o mundo dos mistérios!
Que angústia opressiva,
Que tragédia sobreveio.

Dúvidas sobre a realidade de si mesmo – de sua própria existência e morte –, nascidas, sem dúvida, da consciência de tudo isso, o tempo todo capazes de fazer com que o coração e o pensamento anseiem pelo arrebatamento da vida, conduz o poeta em direção a tudo de concreto, a tudo que confirma a realidade da existência do mundo e, por conseguinte, do eu humano. “E a morte virá de verdade”, enquanto isso “no vidro da eternidade já pousou a minha respiração, o meu calor”, e assim é imprescindível confirmar todo testemunho da vida passada e presente, que seja passageira, mas real. E eis a terceira etapa do caminho criativo do poeta. Sob o signo da morte, adquire um significado doentio. Torna-se impressionante a participação nas imagens do poeta não apenas de coisas, mas de nomes próprios – Batiuchkov, Dumas,

Verlaine, Sebastian Bach, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Sumarokov, Ózerov, Ossian, Bonaporte, Metternich, Beethoven, Flaubert, Zola, Homero, Racine – uma série inteira de concretudes maravilhosas e irrefutáveis, que falam ao poeta sobre a realidade do mundo e, portanto, da sua própria alma.

São extremamente míopes aqueles que, confundidos pela abundância de coisas e nomes na poesia de Mandelstam, passam a ver no poeta algo de um colecionador ilustrado, simplesmente um esteta talentoso. A eles podemos responder com as palavras do próprio poeta:

Eu não reverenciei a terra
Antes de encontrar a mim mesmo.

O caminho do artista é o caminho da autoafirmação e esse, que Mandelstam escolheu – humano, comprehensível e legítimo, leva-o ao páthos da concretude. Os versos de Mandelstam não são apenas exuberantes e imponentes, eles são comoventes.

A palavra, como material da arte da criação poética, encontra-se em harmonia com a personalidade criativa do poeta; é uma massa farta, sólida, resistente. A obra de Mandelstam está na *estatuária* da palavra. E, além disso, o poeta não apenas não está em hostilidade com a música, mas, ao contrário, mantém uma estreita relação com ela: a sua *Pedra* é uma pedra cantante. O poeta atinge o verdadeiro virtuosismo do ritmo – como, por exemplo, nos versos “Hoje é um dia ruim”, transmitidos como se fossem o batimento do coração:

Oh, o pêndulo das almas é severo –
Oscila surdo, direto,
E com paixão bate o destino
À porta para nós fechada.

Nos versos “Insônia, Homero, velas tesas”, um passo lento, majestoso:

E o mar negro, assobiando, barulha
E com grave estrondo vem à cabeceira.

Nos versos: “E até hoje no monte Atos” – um transbordamento de canção arrebatador:

E até hoje no monte Atos
Cresce uma árvore encantada.
Na escarpada e verde encosta,
O nome de Deus canta.

E, finalmente, nos belos versos: “Eu não escutei os contos de Ossian”, em que a escultura e a música fazem amizade, obedecendo ao poeta, em versos que temos vontade de saber de cor – sente-se aquela tensão espiritual, e por consequência formal, pela qual de centenas de versos logo se distingue o autêntico, e que é o verdadeiro sinal da autenticidade da obra de arte.

A imagem do poeta como mestre da palavra apresenta-se já com grande precisão. No que se refere à concepção de mundo, é o trabalho de toda uma vida humana; na *Pedra* de Óssip Mandelstam abre-se diante de nós o início desse caminho, e ele é tal que nos faz esperar com interesse as próximas coletâneas do poeta.

1916

155

Texto original: О. Мандельштам. Камень. Стихи.

«Гиперборей». Петроград, 1916. Цена 1 руб. 25.

Книга О. Мандельштама интересна тем, что является нам творческий путь автора, не только художественный, но и душевный. В ней явственно намечаются три этапа этого пути.

Вначале поэт глядит, еще не созерцая, его поэзия -- поэзия пяти чувств, он попросту радостно дивится миру и своей душе, которая еще:

Не умеет вовсе говорить
И плывет дельфином молодым
По седым пучинам мировым.

Поэт еще не творит, он только называет все видимое, слышимое, чувствуемое им, и называет бездумно, с упоением. К этому периоду относятся очаровательные natures mort'ы: «На бледно-голубой эмали», «Медлительнее снежный улей», «Невыразимая печаль».

Мысль о смерти знаменует начало второго, переходного периода.

Неужели я настоящий,
И, действительно, смерть придет?..

156

...Так вот она настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась.

Сомнения в действительности себя, -- бытия своего и смерти, -- рожденное, разумеется, сознанием их, во все времена делавшее сердце и мысль жадными к упоению жизни, устремляет поэта ко всему конкретному, ко всему, что подтверждает реальность существования мира и, тем самым, человеческого я. «Действительно, смерть придет», а меж тем, «на стекла вечности уже легло мое дыхание, мое тепло», необходимо, следовательно, утвердить всякое свидетельство жизни минувшей и нынешней, пусть преходящей, но сущей. И вот третий этап творческого пути поэта. Под знаком смерти обретает болезненную значимость. Становится разительным участие в образах поэта не только вещей, но и имен собственных. -- Батюшков, Дюма, Верлэн, Себастиан Бах, Эдгар По, Чарльз Диккенс, Сумароков, Озеров, Оссиан, Бонапарт, Меттерних, Бетховен, Флобер, Золя, Гомер, Расин, -- целый

ряд прекрасных, *неопровергимых* конкретностей, говорящих поэту о реальности мира и, тем самым, его собственной души.

Весьма недальновидны будут те, которые, смутившись обилием вещей и имен в поэзии О. Мандельштама, увидят в поэте некоего просвещенного коллекционера, попросту талантливого эстета. Им можно ответить словами самого поэта:

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел.

Путь художника -- путь самоутверждения, и тот, который избрал О. Мандельштам -- человеческий, понятный и законный -- приводит его к пафосу конкретности. Стихи О. Мандельштама не только пышны и торжественны, -- они патетичны.

Слово, как материал стихотворного искусства -- в гармонии с творческой личностью поэта; оно -- насыщенная, прочная, твердая масса. Творчество О. Мандельштама -- в *вяянии* из слова. И вместе с тем, поэт не только не во вражде с музыкой, а, наоборот, -- в крепком союзе с нею: его «Камень» -- поющий камень. Поэт достигает истинной виртуозности ритма, -- так, например, в стихах «Сегодня дурной день» передано как бы сердцебиение:

О, маятник душ строг --
Качается глух, прям,
И страстно стучит рок
В запретную дверь к нам.

В стихах «Бессонница, Гомер, тугие паруса» -- медленная, величавая поступь:

И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

В стихах: «И поныне на Афоне» -- упоительный песенный разлив:

И поныне на Афоне
Древо чудное растет.
На крутом зеленом склоне
Имя Божие поет.

И, наконец, в прекрасных стихах: «Я не слыхал рассказов Оссиана», в которых скульптура и музыка сдружились, покорствуя поэту, в стихах, которые хочется знать наизусть -- чувствуется та духовная и, следовательно, формальная напряженность, по которой из сотни стихотворений сразу отличила настояще, и которая *есть* верная примета подлинности произведения искусства.

Образ поэта как мастера слова, выступает уже с большой определенностью. Что же касается миросозерцания, то оно -- труд целой человеческой жизни; в «Камне» О. Мандельштама открывается нам начало этого пути, и оно таково, что заставляет с интересом ожидать следующих сборников поэта.

Referências

- PARNOK, Sofia. “О. Мандельштам. Камень. Стихи” [O. Mandelstam. Kamien. Stikhi.] Disponível em <http://www.ndolya.ru/zhslovo/sv/sp/?r=kritika&id=5> Acesso em 05.10.2020.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; SCHNAIDERMAN, B. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GOMIDE, B. (org.). *Escritos de outubro*. Trad.: São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARQUES, P. N. *O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo (SP), 2015. Disponível em <https://bit.ly/3fWX9Wb> Acesso em 05.10.2020.
- VOINOVA, N. et al. *Dicionário russo-português*. Moscou: Edições Russki Iazyk, 1989.

Versos sobre a cidade e versos sobre a natureza: manifestações do feminino na obra de Elena Guro

*Verses about the city and verses about nature:
manifestations of the feminine in Elena Guro's
work*

Gabriela Soares da Silva¹

RESUMO

Este trabalho apresenta alguns dos aspectos principais da obra de Elena Guro (1877-1913) a partir das dicotomias entre o elemento urbano e a natureza. Nestes dois espaços, as relações entre o feminino e o masculino são representadas de forma diversa, muitas vezes encoberta pela sutileza de sua poética. Tais características poderão ser vistas nas traduções de quatro poemas que acompanham este trabalho – “A cidade” (Город), “Canções da cidade” (Песни города), “Junho” (Июнь) e “É com palavras cálidas...” (А теплыми словами...) – e que ilustram tais problemáticas.

Palavras-chave: *Elena Guro; poesia; tradução; cidade x natureza.*

ABSTRACT

This work aims to present some of the main aspects of Elena Guro's (1877-1913) work based on the dichotomies between the urban element and nature. In these both literary spaces, the relations between the feminine and the masculine are represented in different manners, often covered up by the subtlety of her poetics. Such characteristics can be seen in the translations of four poems that follow this paper – “The city” (Город), “Songs of the city” (Песни города), “June” (Июнь) and “It is with warm words...” (А теплыми словами...) – which illustrate such conflicts.

Keywords: *Elena Guro; poetry; translation; city x nature.*

¹ Pós-Doutoranda do Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP.

Elena Genrikhovna Guro (1877-1913) foi uma pintora e poeta russa da virada do século XIX para o XX. Essa artista ímpar da imagem e da palavra ficou por muito tempo esquecida nas frestas das turbulentas reviravoltas na história da Rússia dessa época. Pode-se apenas especular que fatores contribuíram para que a obra de Guro permanecesse circunscrita ao seu círculo de artistas e suspensa naquele período, embora seu nome apareça, com relativa frequência, associado ao grupo dos poetas futuristas. Nessas curtas menções, em geral, se ignora as características distintivas de sua obra, bem como as contribuições fundamentais da autora para a vanguarda poética russa. Talvez a morte prematura e a fluidez de uma poética entre dois mundos – não estritamente simbolista ou futurista – contribuíram para a quase nula circulação de sua obra na Rússia soviética. Encontra-se nos textos da autora importantes aspectos das correntes artísticas que permeavam o ambiente cultural na Rússia na virada do século XX; Guro navega por esse mar de influências criando uma linguagem singular e fluida. Markov (1968, p. 14), em seu essencial trabalho sobre o Futurismo russo, e um dos poucos do período a reconhecer os méritos de Guro, oferece alguns motivos extraliterários que poderiam tê-la isolado do restante do movimento:

[...] [Guro] seems in many respects to be a stranger among the early futurists. The only woman among the men, most of whom tried to be as masculine, loud, and colorful as possible both in their verse and in their lives, she was a quiet, introverted person who shunned people and was preoccupied with soft nuances in her work. Even the fact that she was born in St. Petersburg into a general's family (some say that she was an illegitimate daughter of the Emperor) sets her apart from her fellow futurists with their provincial and often plebeian backgrounds.²

Aspectos do feminino, introspecção, linguagem sutil e imagens evocativas são característicos na escrita de Guro – atributos que, na superfície, parecem se opor à vanguarda nascente. Apenas a partir das últimas décadas do século XX outros estudiosos têm se dedicado à obra da autora na tentativa de compreender os principais aspectos de seu legado escrito e pictórico, além da sua participação e contribuição para a formação do Futurismo russo, pois, como afirma Markov, Guro é “uma das mais originais e talentosas escritoras russas” (1968, p. 14). Estudar a sua obra adiciona à série das escritoras russas e também nos ajuda a compor um retrato mais amplo da complexidade de influências de correntes e escolas artísticas que se concentraram num período curto de tempo, mas que tiveram tanta influência sobre a literatura russa e soviética.

Alguns dos principais elementos de sua obra já se manifestavam nos contatos iniciais que teve com as artes, ainda na infância. As impressões e sensações provocadas pela paisagem, pela natureza, que rodeava a sua juventude eram registradas em seus primeiros desenhos e escritos. A inclinação à pintura levou Guro a ingressar, em 1890, na escola de desenho e pintura. Continuou seus estudos nessa área em estúdios de renomados artistas por quase duas décadas, além de abrir um estúdio próprio (MARKOV, 1968, p. 14).

Suas primeiras ilustrações a vir a público saíram em 1905, acompanhando a tradução de contos de fada de George Sand (*Бабушкины сказки*). No mesmo ano, fez sua estreia literária com o conto “Rannaia vesna” (Início da primavera), na antologia *Sbornik molodykh pissatelei* (Antologia de jovens escritores).

Colaborou com o grupo Hylea (Гиляя), junto com V. Khliebnikov, V. Maiakóvski, V. Kamienski, D. Burliuk, A. Krutchônikh e outros; assinou

2 [Guro] [...] em muitos aspectos parece ser uma estranha entre os primeiros futuristas. A única mulher entre os homens, muitos dos quais tentavam ser o mais masculino, barulhento e colorido possível, tanto nos versos como em suas vidas, ela era quieta, uma pessoa introvertida que rejeitava as pessoas e estava preocupada com nuances delicadas em seu trabalho. Inclusive o fato de ela ter nascido em São Petersburgo, na família de um general (alguns dizem que ela era a filha ilegítima do Imperador) a distingua dos seus companheiros futuristas, de origem provinciana e muitas vezes plebeia.

também o manifesto futurista *Sadok Sudiei*, e contribuiu para o volume I (1910) e II (1913) desta publicação, considerada a primeira antologia futurista da Rússia.

Seu primeiro livro *Charmanka* (O realejo), foi publicado em 1909, acompanhado de ilustrações da autora, e nele pode-se ver a faceta urbana da obra de Guro, nos poemas “Canções da cidade”, “Antes da primavera”, nos fragmentos “O concerto”, e no conto “Assim a vida passa”, por exemplo.

I

O Impressionismo perpassa tanto as manifestações visuais quanto textuais da obra de Guro. Nessa última esfera, a influência desse movimento não se restringe à prosa ou à poesia, mas acompanha ambas, tanto nos temas urbanos quanto nos da natureza. Se na pintura o Impressionismo mostra um momento da realidade externa retratado objetivamente, buscando se afastar da representação figurativa e transmitir a efemeridade da luz, abordar a natureza como protagonista viva e não mais como pano de fundo estático; na literatura e poesia a ênfase encontra-se na subjetividade, no olhar mediador do artista, nos pormenores e não na totalidade, como na pintura (MARKOV, 1968, p. 4)³. O correspondente impressionista na linguagem do texto está na incorporação da poesia em prosa, da “sequência das analogias de imagens” (EINSTEIN, 2016, p. 28-29). Todas essas facetas, apesar das suas diferenças, na obra de Guro se tornam complementares.

A intersecção entre o Impressionismo na pintura e a escrita de Guro é perceptível na recorrência de procedimentos e motivos semelhantes em ambas as formas de expressão. Isso se dá, por exemplo, com a imagem dos pinheiros, uma figura que a autora desenhava com frequência, focalizando seus ramos, raízes e tronco (BANJANIN, 1986, p. 233-234) e que também é retomada em seus poemas. Em “Junho” (Июнь), por exemplo, temos a imagem focalizada na menor parte da árvore: “As agulhas dos pinheiros pendiam extasiadas/ [...] Profundas, profundas agulhas.”

163

II

A atenção aos detalhes, a visão de uma cena relativizada pelo espectador, numa perspectiva específica, subjetiva e mutável; a tentativa de representar a luz, as cores, as formas e sons, todos esses elementos concretos captados pelo olhar que introduz novos sentidos, produzem uma escrita fragmentada,

³ Mencionamos aqui as características que diferenciam o Impressionismo na pintura e na literatura porque são aspectos da obra de Elena Guro, porém existem elementos semelhantes entre as duas manifestações, como aponta o próprio Markov (1968, p. 4).

de sobreposição de imagens cujas várias perspectivas em conjunto não necessariamente criam uma linha narrativa, mas sim um quadro de sensações, um ritmo. Banjanin (1993, p. 69) associa as várias cenas criadas por Guro a *flashes* cinematográficos que acabam por compor uma certa atmosfera.

Guro's presentation of the city is refracted through her highly subjective personal vision, and expressed as fragmentary impressions which are conveyed in cinematic flashes that depict the city's color, mood, rhythm, sounds and atmosphere. Her works reveal a keen sensory awareness and sensitivity to nuances of feeling and atmosphere.⁴

O ambiente e as sensações simultâneas, aliados à representação das formas, cores e sons, são também características atribuídas ao Futurismo. Este, quando associado ao Simbolismo e Impressionismo, parece implicar em uma contradição, embora essa seja apenas aparente, pois a subversão das fronteiras – nesse caso por meio da coexistência entre os opositos – e regras de estilo estão presentes no espírito das vanguardas de então. A velocidade, o cronótopo da cidade e a industrialização em ritmo frenético, características clássicas do Futurismo, na obra de Guro não são elementos opositivos à sua herança simbolista. O olhar para o mundo dos objetos (orgânicos nos textos sobre a natureza e também inorgânicos nos textos sobre a cidade) mediado pelo universo interior do eu – subjetivo, simbolista – atribui complexidade e dinamismo à realidade, e configura o mundo não só como algo exterior, mas que afeta e é afetado pelo eu, o espectador. Guro apresenta uma atitude simbolista com uma técnica futurista,⁵ e talvez esse seja o motivo de maior discórdia em classificar a sua obra. A utilização de descrições e termos como: obra em transição, entre o Simbolismo e o Futurismo, impressionista, refletem a multiplicidade da obra que resiste em ser emoldurada nessa ou naquela corrente. Porém, é exatamente essa característica que faz a poética de Guro ser tão interessante e única.

Em seus textos em prosa também se percebe a atitude de dissolver as fronteiras e as expectativas de uma narrativa. O mosaico de imagens, impressões, e sensações que compõem os versos de Guro são transferidos para seus contos, o que não só amplifica o efeito criado pelas sucessivas imagens poéticas, mas provoca uma imersão na complexidade interior, dessa vez, de uma personagem e não da voz lírica, embora ambos muitas vezes exerçam a

4 A apresentação que Guro faz da cidade é refratada por meio de sua visão pessoal altamente subjetiva, e expressa como impressões fragmentadas que são transmitidas em *flashes* cinematográficos que retratam a cor, o humor, o ritmo, os sons e atmosfera da cidade. Seus trabalhos revelam uma consciência sensorial afiada e sensibilidade para nuances de sentimento e atmosfera.

5 Em Banjanin (1993), são analisados os aspectos simbolistas e exemplos de procedimentos utilizados por Guro que mais tarde seriam empregados pelos cubofuturistas.

mesma função, a de espectadores da cena. Esse discurso fragmentado é o que apaga a diferença entre verso e frase (BANJANIN, 1993, p. 69) aproximando ambos os conjuntos criados por Guro, e conferindo certa unidade a sua obra poética e em prosa. O encontro entre verso e frase não prevalece apenas para a narrativa, mas o inverso também ocorre. Muitos de seus poemas não têm regularidade métrica e constituem-se de sentenças reunidas em algumas poucas linhas⁶.

Embora em sua prosa o mosaico de imagens seja predominante, o procedimento narrativo é reconhecível. Esse, porém, está submetido a um tempo impreciso e ao fluxo de consciência da personagem. Os fatos ocorridos são, frequentemente, desconexos e têm seu sentido apenas inferido (em “Assim a vida passa”, por exemplo), o que, associado à linguagem fragmentada, às impressões e imagens cumulativas, imprime um caráter poético ao texto narrativo. Em seu diário, Guro explicita a intenção por trás da sobreposição entre prosa e poesia:

Free rhythms. Prose into verse, verse into prose. Prose that is almost verse ... Sections of stories taken as color and leitmotifs . . . !
Concentration of the story in two or three words . . . To speak the words, as if they did not coincide with the meaning, but are provoking certain images, about which nothing at all has been said . . .
. .⁷ (GURO, *Dnevnik*, apud BANJANIN, 1993, p. 73)

III

A obra de Guro é comumente dividida em dois ramos principais: os textos sobre a cidade e os textos sobre a natureza. No primeiro, a inspiração vem principalmente do universo natural, neste âmbito encontra-se reflexões sobre as cores, os seres que habitam esse espaço e as sensações causadas pelo ambiente. As folhas das árvores, as agulhas dos pinheiros e outros aspectos são destacados e focalizados em detalhes. Neste tema também aparecem elementos de folclore regionais como, por exemplo, o da Finlândia – onde a família de Guro possuía propriedade – associados a experiências da infância da autora na casa de campo e nos arredores da pequena cidade⁸. Nos textos urbanos,

⁶ Em publicações diversas verifica-se a diferença de tratamento aos poemas: em alguns lugares mantêm-se a indistinção de versos, em outros cria-se uma divisão em versos e estrofes.

⁷ Ritmos livres. Prosa em verso, verso em prosa. Prosa que é quase verso... Pedaços de histórias tomados como cor e leitmotifs...! Concentração da história em duas ou três palavras... Pronunciar as palavras como se elas não coincidissem com o significado, mas provocassem certas imagens sobre as quais absolutamente nada foi dito...

⁸ Para uma visão mais detalhada sobre poemas sobre a Finlândia e o arquétipo da casa na obra de Elena Guro, c.f BAAK (2009, p. 311-314).

que retratam mais especificamente São Petersburgo, local de nascimento de Guro e onde viveu por boa parte de sua vida, vemos o movimento e a cidade como entidade que adquire consciência, vida.

Nesta primeira faceta, a natureza não é representada de maneira bucólica ou escapista. Guro tenta captar o movimento, o ritmo interior dos elementos naturais, basta lembrarmos das pinturas e ilustrações dedicadas à representação do natural. Cor, luz, formas, cheiros que combinados culminam numa atmosfera sinestésica são os principais elementos da poética da autora.

A dicotomia entre a natureza e a cidade se torna evidente quando vemos o tom com o qual a última é apresentada: São Petersburgo surge como um elemento opressivo, caótico, violento. Em Guro, a representação desse ambiente é mediada por elementos subjetivos, seja de ordem do sujeito, as suas impressões e movimentos internos, seja pela perspectiva do ambiente: a luz, o tempo, as formas, as cores e os sons. Esses elementos são descritos pela visão do espectador e submetidos ao seu estado de espírito naquele momento. Tal movimento influencia a própria relação entre espaço e tempo. No caso das narrativas, a ordem cronológica é imprecisa, descontinua, a passagem do tempo não é clara, assim como o deslocamento espacial, muitas vezes, é desconexo.

Em vários de seus poemas sobre a cidade, como “Canções da cidade” e “A cidade”, ou em contos como “Assim a vida passa”, percebe-se claramente as características principais do espaço descrito por Guro: uma localidade hostil, crua, opressiva e dominada pelos homens, construída por eles. A personagem de “Assim a vida passa”, Nelka – uma jovem pobre que sofre abusos físicos de seu padrasto, que é constantemente humilhada na cidade, e busca encontros fortuitos com indivíduos de classe superior – relata de maneira casual a sua percepção da relação entre a cidade a preponderância dos homens: “Fortes mãos masculinas construíam para si uma bela cidade de pedra e ferro. Eles desenhavam com cálculos rigorosos. Vergavam pedras pesadas. Continham o espaço com grades. Nesta cidade, todos os dias faziam julgamentos, puniam, absolviam...” (GURO, 2017, p. 30). Em outra passagem: “Bigodes ásperos beijavam sua mão pequena e pálida sem apertá-la [...] Atrás de seus ombros largos, a janela se tornava azul. E além da janela azul escura, a bela cidade se estendia, a cidade deles” (p. 37).

É nesse contexto que as relações entre o feminino e o masculino se estabelecem de maneira quase dicotômica. A cidade, com toda a sua riqueza, seja concreta ou espiritual, não é a cidade de Nelka, a protagonista do conto, mas a qual ela habita e serve sem realmente estabelecer uma relação de pertencimento. Como nos lembra Banjanin (1986, p. 236), na obra de Guro a cidade é tanto uma fonte de inspiração para a poesia como também de sofrimento, humilhação e repressão da mulher, um lugar onde predomina a dominação masculina e hostilidade contra os elementos naturais, contra a

própria natureza. Em outra passagem de “Assim a vida passa”, Nelka elucida que a sua própria humilhação e dor exerce nos homens um certo sentimento de poder e de diminuição dela enquanto sujeito, uma espécie de destruição de seu “eu”, deixando-a sem nome, sem lugar:

Por causa da dor, ela foi obrigada a andar ainda mais devagar.

Tudo cedeu dentro dela. E eles inflaram as narinas de bêbados e a cobriram de olhares pesados e quentes porque seus olhos haviam se tornado mais escuros e belos. Uma onda quente invadiu sua cabeça e a impeliu a cair numa humilhação incomensurável e sem fim.

E então parecia que ela não tinha casa para retornar, nem um nome verdadeiro... Pensou consigo mesma: “uma mulher”...
(GURO, 2017, p. 23-24)

Se recuperarmos o mito da fundação de São Petersburgo e os seus desdobramentos literários, vemos ressoar alguns dos aspectos mais crueis e difíceis deste espaço, do peso que acarreta na subjetividade dos indivíduos que a retratam. São Petersburgo foi erigida à força, custando a vida de milhares de pessoas, sob um terreno pantanoso, hostil, a despeito da prudência esperada para tamanho empreendimento, contrariando as forças da própria natureza. Considerando as tantas tragédias humanas envolvidas em sua construção, o historiador Nikolai Karamzin chegou a afirmar que “Petersburgo está fundada sobre lágrimas e cadáveres” (VOLKOV, 1997, p. 34).

A criação do mito literário de São Petersburgo inicia-se com o poema narrativo *Cavaleiro de Bronze* (escrito em 1833), de A. S. Púchkin, considerado uma das obras mais influentes da literatura russa e cujo impacto perdura até a atualidade. A personagem Ievguêni, que no início do poema manifesta seu amor e admiração pela cidade, sevê diante de uma tragédia: após uma grande inundação – referência a um evento real na história do local – dá-se início a um conflito dele contra a cidade e a imagem de Pedro, o Grande, encarnada em sua estátua animada. Volkov, em sua análise dos elementos culturais e sua relação com São Petersburgo, vê na figura do Cavaleiro de bronze uma representação do conflito entre o Estado, o poder criador, a autoridade que está contra aqueles que lhes são insignificantes, o sujeito comum (1997, p. 29).

Essa hostilidade da cidade também reverbera no retrato feito por Gógol em suas obras petersburguesas – *Avenida Niévski*, *O capote*, *O nariz*, *O diário de um louco*, *O retrato* –, nas quais Petersburgo mostra sua face estranha, cruel, opressiva e fantasmal, “uma sedutora, mas ao mesmo tempo aterrorizante e demoníaca cidade [...]” (VOLKOV, 1997, p. 52). As adversidades também vivenciadas por Gógol nesse ambiente refletiram-se em sua obra, ele “Vingava-se construindo a miragem de uma Petersburgo monstruosa, habitada por caricaturas, logo transformada num deserto fantasmagórico.” (p. 53).

Em outra obra destacada por Volkov como parte integrante do mito de São Petersburgo, *Crime e Castigo*, de F. Dostoiévski, a caracterização do espaço revela a ambiguidade que a cidade impõe. Em Dostoiévski, “[...] uma dupla imagem de Petersburgo desenvolve-se em *Crime e Castigo*: por um lado, ‘a maravilhosa vista’ do Neva (muito embora isso cause uma ‘impressão sinistra e misteriosa’); por outro, os perfis deprimentes característicos de um inferno urbano, com suas ‘cores tristes e repugnantes.’” (VOLKOV, 1997, p. 72). Todos esses aspectos impactam na vida interior de Raskólnikov, interferem no seu estado de espírito.

Encontramos nos textos urbanos de Guro elementos que se aproximam desse retrato da São Petersburgo que tiraniza o sujeito comum, insignificante. Ora temos a identificação de certos tipos e classes sociais (como as prostitutas e os bêbados), ora apenas o anonimato daqueles que são oprimidos pelo meio. As descrições de tais personagens nos permitem entender que lugar eles ocupam nesse espaço: “Olhares cheios de feridas, olhares desesperados/ Imploram às pedras, imploram ao carrasco....” A violência evocada no último verso é uma imagem recorrente nos textos sobre a cidade. O açoite, o chicote, a chibata, esses instrumentos de tortura e punição estão em diversos escritos de Guro. Em “A cidade”, o verso “Aflija-o com um açoite!/ Para que ele aceite sua canção como um sacrifício,” a palavra *bitch* (бич) é utilizada. Em “Assim a vida passa” o *khlyst* (хлыст) é o instrumento de violência: “Ele começou a surrá-la com a chibata. A dor a aferroava. Voava ao redor pelas paredes e a aferroava. O desespero da dor impiedosa. A chibata voou ao redor por duas vezes e o teto desabou.” (GURO, 2017, p. 19-20)

168

O *knut* (кнут), uma espécie de chicote, é frequentemente relembrado como um símbolo da violência e opressão tanto institucional como privada. Entre outros usos, ele era empregado como forma de castigo corporal para os criminosos. Volkov (1997, p. 35) também observa que parte das realizações do czarismo foi feita sob o *knut* impiedoso e arbitrário de Pedro, o Grande, seja como meio de punição, ou simplesmente como uma maneira de impor regras e tributos para submeter a população.

Em “A cidade” e “Canções da cidade” há inúmeras referências ao sofrimento materializado na figura dos olhos e do olhar (“os olhos chorosos”; “o olhar dissimulado”). Essa imagem é recorrente nos textos urbanos e aparece tanto como uma forma de caracterização das pessoas, como uma maneira de dar vida à própria urbe, personificando as suas residências e edifícios por meio das janelas, os olhos da cidade: “As janelas são como olhos na cidade, as janelas são como olhos” (GURO, 2017, p. 18). É como se o espectador estivesse sendo vigiado, a cada passagem pelas ruas, ou contemplando desde um espaço interno, as luzes nas janelas estão acesas, observando os movimentos ao seu redor. Essa iluminação artificial, parte significativa da vida urbana, é representada à noite: as “solitárias janelinhas,/Iluminadas sobre a cidade à

noite”; “As lanternas começaram/ a acender,/iluminaram-se as salas de jantar nos apartamentos...”; os “quadrados incandescentes das janelas”; passam a ser parte do que torna a cidade uma entidade viva.

A personificação dos elementos inanimados é um procedimento recorrente de Guro – assim como também dos futuristas. Em “Assim a vida passa”, os objetos humanizados participam, de alguma maneira, daquilo que ocorre com a personagem, isto é, projetam o estado de espirito de Nelka:

A mobília ao redor ficou ali, por um longo tempo, permaneceu nos mesmos lugares como testemunha. [...] “Havia lâmpadas e janelas, como ontem, mas agora elas já sabiam de tudo, assim como os móveis no escritório do seu padrasto, absorviam tudo isso e a examinavam. Se tornaram mais pesados de curiosidade (GURO, 2017, p. 20-22)

Após vivenciar eventos traumáticos, a violência exercida pelo padrasto, a personagem, isolada, sem qualquer contato com o mundo humano senão pela opressão, vê-se observada pelos objetos da casa e pela cidade. Ambos veem o seu íntimo, sabem de todas as humilhações e abusos e, na perspectiva de Nelka, também estão numa posição superior: São Petersburgo a olha de cima, assim como o fazem os homens.

A cidade, de alguma maneira, também se opõe à natureza. Em “Canções da cidade”, a manifestação do mundo natural dentro do meio urbano perde a sua vivacidade inerente: “A lúgubre vegetação petersburguesa escurecia” se torna um retrato negativo que se contrapõe aos textos sobre a natureza. “A lúgubre vegetação” parece estar fora do seu lugar, descaracterizada de si mesma. Da mesma maneira, podemos aproximar desse retrato os sujeitos menores, o *malienki tcheloviek* (маленький человек), o pequeno homem, as pessoas ordinárias, de baixo status e origem social que habitam as cidades: o espaço não lhes pertence, eles vagam infelizes, desprezados, arruinados, também estão fora de seu lugar.

Nos textos sobre a natureza, seus mínimos elementos são contemplados em detalhes numa imersão de sentidos: as cores – “Profundo, profundo azul.” –, as sensações – “A floresta repleta de calor” –, e as sensações tanto do objeto que adquire vida, quanto daquele que o contempla – “Profundas, profundas agulhas./Repletas de calor,/Felicidade,/Êxtase,/Deleite”.

Em outro poema, o arquétipo do primordial, da criação, aparece sem se remeter à consanguinidade, mas à pura empatia a tudo aquilo que é vivo: “Veja que eu não tenho filhos, – eis talvez porque amo tão insuportavelmente todos os seres vivos. Parece-me, às vezes, que sou a mãe de tudo”.

Quando confrontamos os dois principais motivos da obra de Guro e suas características fundamentais, a princípio pensamos apenas na repulsa e

recusa da cidade, mas a relação com esse meio é ambígua: ao mesmo tempo em que se vê o horror, ela também atrai aquele que submete. Sobre Nelka, em dado momento, o narrador faz a seguinte consideração: “E ela sentia uma elasticidade impaciente que ia do quadril aos dedos dos pés. Algo dirigiu sua atenção para a rua, para voar janela afora, para o infinito.” (GURO, 2017, p. 17). A contemporaneidade do meio urbano representado por Guro revela uma cidade que crescia e se desenvolvia não apenas espacialmente, com seus elementos concretos, objetivos, mas que também abrigava a efervescência de novas relações sociais e um ambiente artístico e boêmio. Como toda metrópole, as oportunidades vêm juntamente com a opressão e exploração. A atração por esse espaço masculino – gorod/cidade, em russo é substantivo masculino – predominantemente humano, repleto de vida, movimentado, sinestésico, efêmero, é uma atração pelo estímulo constante, pelo novo e desconhecido. A repulsa a esse mesmo espaço associa-se também ao que o humano traz nas suas relações de poder, de violência e subjugação do sujeito, de apagamento do eu.

A natureza – priroda/natureza, em russo é substantivo feminino – é um ambiente de mistérios em que a representação poética ou visual pretende captar o “ritmo interior” (BANJANIN, 1986, p. 232), a vida que se manifesta pela luz, pelos cheiros, pelos sons, formas e cores. Não é mais um espaço humano, é algo muito maior que o sujeito. É na natureza que Guro buscava mais inspiração e para onde era sempre impelida após estadias na cidade (MATIUSHIN, *Russkie kubo-futuristy*, apud BANJANIN, 1986, p. 232), buscando sentido poético nos menores fragmentos e nas impressões e sensações despertadas por eles. A representação do espaço natural em Guro não oferece uma visão realista, como também não se opõe textualmente à cidade para se sobrepor a ela como refúgio. É um espaço que deixa entrever sua vida própria a despeito do indivíduo, ao mesmo tempo que o ritmo dessa vida, o meio orgânico animado, afeta e desperta aquele que o contempla.

Esse movimento de buscar o sopro dos objetos (urbano) e entidades vivas (natureza), a sua espiritualidade, dando-lhes vida por meio da sensorialidade, é o que abre o mundo representado por Guro para uma perspectiva inusitada. Isso, associado à simbiose entre Impressionismo, Simbolismo e Futurismo, converte-se em uma particularidade distintiva de sua obra, que agrupa a sua poética uma forma inovadora, contrastando com outras produções do mesmo período, ao mesmo tempo que exibe toda a riqueza das diversas correntes e escolas artísticas de sua época, e nos mostra uma nova maneira de encarar tais movimentos e influências artísticas. Sem recusas categóricas, sem exclusões.

Traduções dos poemas “A cidade” (Город), “Canções da cidade” (Песни города), “Junho” (Июнь) e “É com palavras cálidas...” (А теплыми словами...).

A cidade

Cheira a sangue e vergonha do matadouro.
 Um cachorro sem rabo grudou o traseiro ridículo contra o poste.
 As prisões estão em ordem e tranquilas.
 Os chapéus floridos das damas em uma névoa rendada.
 Olhares cheios de feridas, olhares desesperados
 Imploram às pedras, imploram ao carrasco...
 O corre-corre, os bondes, os carros
 Não permitem encarar os olhos chorosos.
 Passam, passam os cinza-fortuitos,
 Sem nunca mudar o olhar dissimulado.
 E disse o terrível, e disse o oculto:
 “A hora de alguém chegou, uma vergonha”.
 A beleza, a beleza em tremor eterno,
 Cria o amor, cria-o a partir de um sonho!
 Transmite em cada sopro
 A imagem da altura profanada.
 Então, acolha cada poeta com escárnio!
 Aflija-o com um açoite!
 Para que ele aceite a sua canção como um sacrifício,
 E no reinado do vosso poder ele ande com o rosto ensanguentado!
 Para que na hora, diante da rua que ladra,
 Pelas suas bochechas escorra sangue,
 Ele compreenda que num mundo de carniceiros e máquinas,
 Ele viera confessar – o amor!
 Para que o seu amor, eterno amor,
 Ele venda, como uma meretriz, sob zombaria e escarradas, –
 E ao redor gargalharia e gargalharia extasiadas
 As boas pessoas com o direito de matar!
 Para que, ao terminar tudo, já sem forças,
 Ele caia na risada em meio as pedras, quase bêbado, –
 Nos olhos, sob um chapéu elegante, rindo sem piscar,
 Refletiu-se aquele mesmo vazio dissimulado!

Canções da cidade

Era manhã, por trás das paredes de pedra
gamas de gotas caíam na névoa chuvosa.
A lúgubre vegetação petersburguesa escurecia,
lá fora, por trás do vidro empoeirado.
Pense nas estrelas, pense!
E não tema a loucura das lâmpadas radiantes,
sonhe com a febre dos olhos e do cérebro,
com os dedos nervosos de um músico antes do concerto;
acredite nas solitárias janelinhas,
iluminadas sobre a cidade à noite,
em seus chamados...
Nas vigílias, agitadas por uma faísca elétrica!
Pense na possibilidade de um evento iminente,
na febre da cena.

.....
As lanternas começaram a acender,
iluminaram-se as salas de jantar nos apartamentos...
Eu sussurrava para um homem de longas madeixas;
ele se apertou contra a janela, petrificado,
e subitamente ouviu a voz de suas febres e promessas infantis
começadas em algum momento da noite.
E quando retornava à casa, pálido,
após vagar pelo dia, estúpido,
através da cidade já palpante com o cheiro dos teatros –
as carroagens com lanternas se apressavam;
e em todos os prédios de muitos andares,
nos quadrados incandescentes das janelas,
ocorriam apresentações noturnas:
contorciam-se folhas diabólicas,
acenavam palmeiras fantásticas,
misteriosas caricaturas –
agitavam-se sombras chinesas.

Junho

Profundo, profundo azul.
A floresta repleta de calor.
As agulhas dos pinheiros pendiam extasiadas
Num leve ecoar
de sono.

Profundas, profundas agulhas.

Repletas de calor,
Felicidade,
Êxtase,
Deleite.

[É com palavras cálidas que toco a vida]

É com palavras cálidas que toco a vida,
pois de que outra maneira tocar algo ferido?
Parece-me tão frio, tão frio para todas as criaturas.
Veja que eu não tenho filhos, – eis talvez
porque amo tão insuportavelmente todos os seres vivos.
Parece-me, às vezes, que sou a mãe de tudo.

Originais

Город

Пахнет кровью и позором с бойни.
Собака бесхвостая прижала осмеванный зад к столбу.
Тюрьмы правильны и спокойны.
Шляпки дамские с цветами в кружевном дымку.
Взоры со струпьями, взоры безнадежные
Умоляют камни, умоляют палача...
Сутолока, трамваи, автомобили
Не дают заглянуть в плачущие глаза.
Проходят, проходят серо-случайные,
Не меняя никогда картонный взор.
И сказало грозное и сказало тайное:
«Чей-то час приблизился и позор».
Красота, красота в вечном трепетании,
Творится любовию и творит из мечты!
Передает в каждом дыхании
Образ поруганной высоты.
Так встречайте каждого поэта глумлением!
Ударьте его бичом!
Чтоб он принял песнь свою, как жертвоприношение,
В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!

173

Чтобы в час, когда перед лающей улицей
Со щеки его заструилась кровь,
Он понял, что в мир мясников и автоматов
Он пришел исповедовать – любовь!
Чтоб любовь свою, любовь вечную,
Продавал, как блудница, под насмешки и плевки, –
А кругом бы хохотали, хохотали в упоении
Облеченные правом убийства добрачи!
Чтоб когда, все свершив, уже изнемогая,
Он падал всем на смех на каменья вполпьяна, –
В глазах, под шляпой модной смеюющихся не моргая,
Отразилась все та же картонная пустота!

Песни города

Было утро, из-за каменных стен
гаммы каплями падали в дождливый туман.
Тяжелые, петербургские, темнели растения
с улицы за пыльным стеклом.
Думай о звездах, думай!
И не бойся безумья лучистых ламп,
мечтай о лихорадке глаз и мозга,
о нервных пальцах музыканта перед концертом;
верь в одинокие окошки,
освещенные над городом ночью,
в их призванье...
В бденья, встревоженные электрической искрой!
Думай о возможности близкой явленья,
о лихорадке сцены.

.....
Зажигаться стали фонари,
освещаться столовые в квартирах...
Я шептал человеку в длинных космах;
он прижался к окну, замирая,
и услышал вдруг голос своих детских обещаний
и лихорадок начатых когда-то ночью.
И когда домой он возвращался бледный,
пробродив свой день, полуумный,
уж по городу трепетно театрами пахло —
торопились кареты с фонарями;
и во всех домах многоэтажных,
на горящих квадратах окон,

SILVA, G. S.
*Versos sobre
a cidade e versos
sobre a natureza:
manifestações do
feminino na obra
de Elena Guro*

шли вечерние представенья:
корчились дьявольские листья,
кивали фантастические пальмы,
тайныевые карикатуры —
волновались китайские тени.

Июнь

Глубока, глубока синева.
Лес полон тепла.
И хвоя повисла упоенная
И чуть звенит
от сна.
Глубока глубока хвоя.
Полна тепла,
И счастья,
И упоения,
И восторга.

А теплыми словами потому касаюсь жизни,
что как же иначе касаться раненого?

Мне кажется всем существам так холодно, так холодно.
Видите ли, у меня нет детей, — вот, может,
почему я так нестерпимо люблю все живое.
Мне иногда кажется, что я мать всему.

175

Referências

BAAK, Joost Van. "Guro. "A New House and a New Life. The Magic of a Child's Vision". In: *The House in Russian Literature: A mythopoetic Exploration*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009, pp. 311-314.

BANJANIN, Milica. "Between Symbolism and Futurism: Impressions by Day and Night in Elena Guro's City Series. In: *The Slavic and East European Journal*, vol. 37, nº 1, 1993, pp. 67-84.

_____. "Nature and the City in the Works of Elena Guro". In: *The Slavic and East European Journal*, vol.30, Nº2, 1986, pp. 230-246.

EINSTEIN, Carl. *A arte do século 20 - 1. As Premissas*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

GURO, Elena. *Assim a vida passa*. Trad. Gabriela Soares da Silva. Curitiba: Arte e Letra, 20.

_____. *Nebesnye Verbliujata*. S. Peterburg: Juravl, 1914.

_____. *Charmanka*. S. Peterburg: Tipografia Siriys, 1909.

MARKOV, Vladimir. *Russian Futurism: a History*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

VOLKOV, Solomon. *São Petersburgo: uma história cultural*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SEÇÃO 2

Bruxas, ninfas e outras heréticas

A fúria poética de *Antígona González*: O que pode um corpo esgotado?

*The poetic fury of Antigon Gonzalez: What can
an exhausted body do?*

Angela Guida¹
Bruna Franco²

RESUMO

Pretendemos, a partir da leitura de *Antígona González*, obra dramática da poetisa mexicana Sara Uribe, discutir a potência de resistência de corpos femininos, corpos que se encontram em estado de esgotamento e é justamente a partir desse corpo que não aguenta mais é que se produz a potência da fúria do corpo poético da personagem Antígona González, bem como de outros corpos literários ou não. Assim, nossa leitura será conduzida, prioritariamente, pela ideia de corpo esgotado defendida pelo filósofo David Lapoujade.

Palavras-chave: *Antígonas; Corpo esgotado; Resistência.*

ABSTRACT

We intended from the reading of *Antígona González*, a dramatic work by the Mexican poet Sara Uribe, to discuss the power of resistance of female bodies, bodies that are in a state of exhaustion, and is precisely from this body that it cannot take more is what is produced the power of the fury of the poetic body of the character Antígona González, as well as of other literary bodies or not. Thus, our reading will be conducted, primarily, by the idea of an exhausted body defended by the philosopher David Lapoujade.

Keywords: *Antígone; Exhausted body; Resistance.*

¹ Professora Adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FAALC).

² Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campus de Campo Grande.

*GUIDA, A.
FRANCO, B.
A fúria poética
de Antígona
Gonzáles:
o que pode um
corpo esgotado?*

179

*Eu não peço licença pra chegar
Eu não sou obrigada
Sou filha de Oxum com Yemanjá
Alfange, espelho, espada*

*Sou raiva e calma ao mesmo tempo
E raiva eu sinto mais
Por tudo que me aconteceu
E o que aconteceu aos meus ancestrais*

*Não abajo a cabeça pra nada
Não bato os meus pés no tapete
Insisto não sou obrigada
Eu como com a mão o meu próprio banquete*

Flaira Ferro

A canção “Faminta”, de Flaira Ferro, com a qual abrimos esta escrita, conta-nos de uma mulher *Virada na Jiraya*³ (nome do álbum em que está a canção). Uma mulher que, cansada e esgotada do sistema opressivo em que vivia (vive), decide soltar a voz, soltar o verbo, literalmente, uma vez que, numa determinada parte da canção, Flaira deixa ecoar seu grito, a fim de manifestar sua “fome”, afinal, essa mulher está, a exemplo de Macabéa, faminta do direito ao grito. Esse cenário musical descrito se assemelha a figuras femininas destemidas, características de tantas personagens da literatura e das artes em geral. Entre os muitos exemplos, resgatamos a personagem Antígona, que nos foi apresentada pelas mãos do dramaturgo grego Sófocles. Para quem não se recorda da clássica tragédia, façamos aqui um breve recuo. Creonte, rei de Tebas, num gesto autocrático, em virtude do que considerou uma traição de Polinice: ter lutado contra a pátria, ou seja, Tebas, decidiu que seu corpo ficaria insepulto. Creonte não levou em conta que Polinice se revoltou contra Tebas porque Etéocles, seu irmão, com quem lutou até a morte, havia ferido o acordo de revezamento de trono que ambos fizeram, e que Etéocles havia rompido. Seguindo ordens de Creonte, Etéocles teve todas as honrarias de um funeral, mas o corpo de Polinice fora impedido de ser sepultado, uma proibição que, além de injusta e arbitrária, feria uma crença do povo grego, a de que todo ser humano tinha direito a um sepultamento, pois se acreditava que a ausência de rituais fúnebres era um impedimento para uma nova vida para a pessoa que morria. Antígona não aceitou a imposição de seu tio e decidiu que seu outro irmão também seria sepultado e assim ela o fez. A rebeldia de Antígona despertou a ira de Creonte, que a sentenciou com a pena de morte.

A figura trágica de Antígona nos remete a uma personagem corajosa, que luta contra as estruturas manifestas do poder em prol dos seus. Desde Sófocles, essa personagem vem sendo ressignificada e acabou por se tornar um símbolo feminino de não silenciamento, ultrapassando as fronteiras (físicas e metafóricas) da Grécia. Na Argentina, na década de 80, Griselda Gambaro escreveu *Antígona furiosa* (1986), peça em que tempo clássico e atual se misturam, a fim de criticar o regime governamental argentino, que também não deu sepultamento justo aos muitos corpos desaparecidos no período ditatorial nas décadas de 70 e 80. O movimento das *Mães da Praça de Maio*, em certa medida, também pode ser pensado como um grito de Antígona. É a fúria dessas mães que as colocam nas ruas, em movimento, a fim de obter notícias de seus filhos e filhas desaparecidas. Tempo e espaço em *Antígona furiosa* não são precisos, uma vez que não há referências materiais de datas e lugares, isto é, sistemas autoritários estarão sempre

³ Essa expressão alude a uma série japonesa que fez muito sucesso no Brasil na década de 80, cujo protagonista ninja se chamava Jiraya. A partir daí, a expressão passou a ser largamente usada em situações nas quais a pessoa se descontrola, se enfurece.

por aí, quer institucionalizados ou não, mas também haverá Antígonas dispostas a ecoar gritos contra sistemas opressores e necropolíticos, que, para manter uma soberania de poder, estimam controlar e determinar corpos matáveis, tal como formula Achille Mbembe (2018).

Para o filósofo camaronês, em nome de uma política de segurança, os Estados lançam mão de recursos que colocam em risco a vida, sobretudo de grupos vulneráveis, surgindo assim as políticas de morte (necropolíticas) ou corpos matáveis. Tendo por base a noção de biopoder de Foucault ampliada, Mbembe discute que direitos o Estado tem de decidir quem deve viver e quem deve morrer ao criar, por exemplo, políticas públicas que beneficiam uns em detrimento de outros. Um grande admirador de Frantz Fanon, em seu livro *Necropolítica*, Mbembe usa um fragmento de *Os condenados da terra*, do escritor da Martinica, a fim de demonstrar como o necropoder opera, marcando quem é descartável e quem não é, quem é matável e quem não é, quem importa e quem não importa... a cidade dos que andam agachados, dos que andam sobre os joelhos, os mortos-vivos.

A cidade do povo colonizado (...) é um lugar de má fama, povoados por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, com uma cidade sobre seus joelhos. (FANON, apud MBEMBE, 2018, p. 115)

181

A necropolítica ou a política de morte, assim, existe para garantir a ordem e a segurança do Estado ainda que para isso se percam vidas e mais vidas, porque no fundo são vidas que não importam, são vidas “condenadas na Terra”, algumas condenadas antes mesmo do nascimento. São essas as vidas dos desparecidos de que fala Sara Uribe em *Antígona González*, vidas matáveis, vidas insepultas, mas vidas抗ónicas.

Judith Butler rendeu-se à potência dessa personagem-metáfora Antígora como símbolo de luta das mulheres contra os poderes institucionalizados ou não e, em 2000, escreveu *Antigone's claim kinship between life and death*. Maria Zambrano e Leopoldo Marechal também deram vida às suas Antígoras, com maior ou menor potência de voz. Mas que força é essa de quem, lá na Grécia Antiga, insurgeu contra o poder representado pela figura do tio Creonte e, mesmo em tempos de decolonialidade, tem sido revisitada? O que faz com que *Antígona* continue tão atual e inspiradora para mulheres daqui, da América Latina, e de lá?

Qual o lugar da fúria e da desobediência no ser feminino? Onde estão as Antígonas de hoje? Essas são algumas das questões que nos atravessam e com as quais nos interessa dialogar na obra *Antígona González*, da premiada poetisa mexicana Sara Uribe.

Sara Uribe (2016) conta que *Antígona Gonzalez* nasceu sob encomenda. A dramaturga Sandra Munoz pediu à Uribe que recriasse a Antígona grega, tomando por base os muitos desaparecidos no México, quer vitimados pelo narcotráfico ou nas fronteiras com os Estados Unidos. Sandra Munoz pediu que Tamaulipas, região norte do México, fosse a Tebas de Antígona Gonzalez. Uribe aceitou o desafio e foi, com fúria, para campo pesquisar acerca dessas pessoas ignoradas pelo Estado.

In line with Muñoz's request, the work is built on three premises: a) to remake Sophocles's Antigone, b) to set the work in a Tamaulipecan Thebes and c) to delve into this need to recover the disappeared body. The book was written in the specific context of the discovery of the mass graves of San Fernando in April 2011, a site in which 196 bodies were found buried clandestinely, people who were presumably executed by the narco (drug traffickers). (URIIBE, 2016, p. 1)

Em *A potência do pensamento*, Agamben (2006) argumenta que a potência não se encontra apenas no ato, mas também na ausência e sobretudo na possibilidade. Para ele, toda potência é também uma impotência, sendo que “[...] impotência não significa aqui ausência de toda potência, mas potência de não (passar ao ato)” (AGAMBEM, 2006, p. 21). Tomando por base as reflexões do filósofo italiano, acreditamos que as ausências são potências na obra de Uribe, porque são essas ausências que fomentam as buscas da personagem Antígona Gonzalez por corpos considerados matáveis, ou seja, corpos abandonados pelo poder público, corpos que de alguma maneira não importam para eles reclamar. Assim, aqui nos interessa pensar nessa potência que é uma potência que também se constrói *com e a partir* da ausência, mas, sobretudo, do esgotamento, porque o esgotamento, acreditem, pode sim ser força motriz que nos conduz à fúria e ao grito para buscar “saída para qualquer parte” (TITÃS, 1987). Foi o que conduziu a Antígona de Sófocles, a Antígona de Sara Uribe e é o que, acreditamos, tem conduzido diariamente as tantas Antígonas que andam por aí...

Antígona González: dos corpos esgotados à potência da fúria

A fúria com que Sara Uribe se moveu ao encontro das histórias dos desaparecidos de Tamaulipas foi tamanha que sua obra, publicada em 2012, repercutiu longe e foi muito bem recebida. Entre as muitas críticas elogiosas

que a obra da poeta mexicana recebeu, está a de Judith Butler, que considerou *Antígona Gonzalez* um brilhante exemplo de resistência textual e política.

This brilliant and moving book revives the story of Antigone to confront the horrifying violence shrouded within the present landscape – Antigone, a solitary figure before the law, facing certain death, who invokes a way of resistance at once textual and political. Sophocles' play resonates throughout this act of poetic testimony and fierce interpretation, making emphatic graphic marks precisely where there is no trace of loss. (BUTLER, 2020, p.1)

A Antígona de Sara Uribe tem um sobrenome – Gonzalez – logo, há uma família que reclama por esse corpo desaparecido, no caso, o do irmão Tadeo Gonzalez. É assim, com poesia e força, que Sara Uribe nos apresenta o texto poético-dramatúrgico *Antígona Gonzalez*, narrando a saga de (uma) mulher, homônima ao título da peça, que busca-procura pelo corpo de seu irmão. A história mistura ficção e não ficção em uma única voz, que nos conta de tragédias diversas, partindo de uma explícita referência à heroína grega *Antígona* até os dramas reais de Diana Gomez e tantas outras mulheres que procuram os corpos de seus entes queridos.

Diana Gomez é a autora do *blog Antígona Gómez*, espaço digital em que a autora dedicou textos, por alguns anos, à memória de seu pai, que desapareceu durante a tentativa de travessia da fronteira mexicana. Diante do silenciamento das autoridades, Diana fez do *blog* seu espaço de resistência, sua potência de voz, que, mais tarde, chamou a atenção da poetisa Sara Uribe, quando fazia suas pesquisas para produzir *Antígona Gonzalez*. Uribe, a partir da leitura de tantas narrativas como as de Diana e tantas outras histórias de ficção que retratam vozes femininas reivindicando seus corpos (seus mesmos e de seus entes), criou sua Antígona para dar voz aos corpos desaparecidos e, quem sabe, às famílias, o direito ao luto. Quem é esta Antígona e o que a difere da grega e de tantas outras que há por aí? Um questionamento semelhante é feito pela própria Uribe em sua obra:

: ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué
vamos a hacer con sus palabras?
: ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer
con todas las demás Antígonas?
: No quería ser una Antígona
pero me tocó.

(URIIBE, 2010, p. 15)

Após citar alguns nomes de Antígonas outras, Uribe nos mostra o porquê de sua Antígona: não porque ela quisesse, não porque ela fosse heroína, não porque ela fosse merecedora, mas porque coube a ela (*pero me tocó*), porque não havia outra alternativa, porque nunca há. É dessa afirmação que surge *Antígona González*. A fúria, a luta, a escrita dessas mulheres é assim feita pois não há outra forma de serem ouvidas, vistas; elas são a própria ausência. A fúria dessas mulheres, manifestadas em palavras, surge do esgotamento de seus corpos, que não aguentam mais e que, ao invés de permanecerem silentes, tornam-se mais potentes, então gritam. “Porque há o direito ao grito, então eu grito. Grito puro e sem pedir esmolas” (LISPECTOR, 1998, p. 64). Lapoujade, acerca do corpo que não aguenta mais, argumenta que “O ‘eu não aguento mais’ não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo” (LAPOUJADE, 2002, p. 89). A leitura que Lapoujade engendra acerca do “corpo que não aguenta mais” é reveladora, pois nos abre possibilidades outras e foge à leitura do cotidiano que atribui ao corpo esgotado a inação, o “sair de cena”, “depor as armas”. Contudo, para Lapoujade, é esse estado de esgotamento que leva à ação. Ao dar voz a tantas histórias de mulheres que perderam seus (seu) corpos, *Antígona González* produz resistência ante a inércia e o desamparo do Estado para lidar com as dores alheias. É no abandono que essas mulheres se fortalecem e o ato de fúria que advém disso nada mais é que potência em ação.

Ainda segundo Lapoujade (2002), um corpo é o encontro com outros corpos. E a resistência furiosa dessa obra se dá do encontro desses corpos que não aguentam mais. Não aguentam mais a normalização de seus corpos desaparecidos, não aguentam mais seus corpos tratados como mercadoria (barata), não aguentam mais seus corpos silenciados. Logo no início da obra dramática, Uribe, como se estivesse lendo/recitando um manual de instruções, daqueles que se ensina a manusear/montar um objeto qualquer, também nos ensina o que fazer diante dos muitos cadáveres que são abandonados pela história, pelo Estado, pelas políticas de imigração, pelas políticas públicas, enfim, cadáveres vítimas do necropoder, ou como pontua Achille Mbembe (2018), uma política de morte patrocinada pelo Estado que, ao abandonar uns em detrimento de outros, legitima a ideia de que há corpos que são matáveis ou, para ficar no contexto de *Antígona*, insepultos.

Instrucciones para contar muertos. (URIBE, p. 11)

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Podemos inferir, pela linguagem objetiva, organizada, injuntiva a que se referem esses corpos-objetos, que eles são mais objetos que corpos, são mais números do que corpos. Segundo Achille Mbembe (2018), um Estado marcado pela necropolítica é aquele que, para manter a soberania, relega o colonizado a uma zona entre o status de sujeito e de objeto; o corpo já é tão somente isso (ou nem isso). O silenciamento que se dá entre a primeira instrução (*Instrucciones para contar muertos*) e o restante dela é também significativo. Para que serve esse silêncio que se segue materializado no espaço em branco na folha de papel? Seria esse espaço em branco apenas o silêncio ou seria um silenciamento? Tomando que o silêncio é uma forma de linguagem, tal como ela, ele possibilita, dentro de um vasto universo, a ampliação do domínio significativo, e, ao mesmo tempo, limita a expressão humana. Talvez a maior (im)potência do silêncio seja justamente o de não ser objetivo, racional, organizado, o que abre espaço para que possamos pensar, “organizar” e expressar aquilo que foi negligenciado (silenciado) pela linguagem “tradicional”, transformando-se, portanto, na sua maior potência (tal como já havia nos elucidado Agamben). Desse modo, lemos o silêncio materializado em espaço de papel em branco como um respiro, um último suspiro antes de voltar à luta, um encher os pulmões de ar antes de começar a resistência que se seguirá. O corpo que não aguenta mais e que produz potência exatamente a partir desse esgotamento, mas que, também por causa dele, necessita de um momento de silêncio para se opor ao eterno silenciamento, este manifestado, por meio do dito, em seguida, na linguagem injuntiva da contagem de corpos.

No entanto, há que se notar como é contrastante o tom distanciado e objetivo da forma da linguagem com o seu conteúdo. A estrutura nos remete a um manual de instruções de uso de objetos, embora fossem de corpos: como procurar, como reconhecer, como identificar. Há uma intenção evidenciada: *Mantener la memoria de quienes han muerto*. A construção dessa memória se dará apenas com a materialidade dos corpos, com a descoberta deles, e essa descoberta só virá com a frieza e a objetividade dos manuais de instruções, didaticamente, mas furiosamente marcados no resgate dessas memórias, que impulsionam essas mulheres em suas buscas. Memórias que serão construídas sem distinção, sem silenciamento, na recuperação de todos os corpos, de todas as falas: ninguém será deixado para trás novamente, ninguém será esquecido (*contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías*). A pesquisadora mexicana Maya Aguiluz (2004) fala em memória corporizada ou memória de corpos, memória essa que não permite que os desaparecidos tenham um duplo desaparecimento.

El cuerpo pura fisicalidad como mera representacionalidad, pue-
de mostrar alguna de las vias como la memoria trabaja social-
mente – haciéndose y rehaciéndose – en um processo en el que
la memoria corporizada o los cuerpos de la memoria significan a
sua voz em ausência, cuando por han suprimidos como cuando
se vuelven o están presentes. (AGUILUZ, 2004, p. 2)

O encontro dos corpos das muitas mulheres que procuram por seus desaparecidos com os corpos que estão perdidos fortalece a causa porque todas lutam, afinal, todos os corpos perdidos que não têm nome pertencem a alguém que em algum lugar do país chora por aquele ou aquela que não voltou para a casa.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría
ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre
son nuestros cuerpos perdidos.

(URIBE, 2012p. 13)

A objetividade da linguagem injuntiva do texto que “ensina contar cadáveres” vai se descaracterizando (ou se justificando) conforme o sentido de junção, de busca e unificação dos corpos perdidos. Somando-se a isso, há o desejo de manter a memória, como uma construção de narrativa do não esquecimento e, mais do que isso, de pertencimento (*todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos*) a esse grupo de corpos esgotados, pertencimento a esse corpo Antígona González. Essa Antígona-corpo que coloca como propósito aquilo que também é sua matéria vertente de resistência: o não esquecimento do corpo do irmão Tadeo (*no olvidar*).

É com a palavra escrita que o corpo Antígona González reclama sua voz, manifesta sua fúria e endossa sua resistência, mesmo diante de forças contrárias que tentam, a todo custo, convencer Antígona Gonzalez de que sua luta é inglória e perdida. Assim como na tragédia grega, que tentam convencer Antígona de que é loucura se rebelar contra seu tio e enterrar seu irmão, tentam convencer Antígona Gonzalez de que é impossível encontrar o corpo perdido de Tadeo. “Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible” (URIBE, 2012, p. 23). O fragmento transscrito é o conselho (ou seria advertência?) que dão à Antígona

González quando ela começa a se mover em busca do corpo do irmão. Na obra, não se nomeia a voz que aconselha; talvez não necessite de nomear essa personagem, pois essa fala (*Quédate quieta*) é quase universal quando o receptor é um corpo feminino que se coloca a falar. Cale-se, fique quieta, não grite, não pense, não busque, não mude, não se mova, não procure. O aquietar-se também é o movimento dos exaustos, dos esgotados, no entanto, ao buscar o impossível, o(s) corpo(s) Antígona González, em sua potência de esgotamento, é resistência, não nos esqueçamos disso.

O grito do(s) corpo(s) Antígona González

A personagem-corpo Antígona González, em uma aproximação com sua representação grega, transgride, por meio de seu comportamento, tanto as leis das autoridades quanto as leis parentais, como pontua Butler (2001) ao discutir sobre em “El grito de Antígona”. O ato transgressor de Antígona González foi o de não se aquietar, não se conformar com o desaparecimento de tantos corpos dos seus e fazer, então, do movimento da busca o seu grito.

Ao longo da obra dramática de Uribe, percebemos as várias vozes que se juntam ao corpo furioso de Antígona González para fortalecer esse grito. Dos vários nomes citados, temos a referência à Judith Butler, à Sandra Muñoz, à Griselda Gambaro, à Diana Gomez, à Maria Zambrano, à Margarite Yourcenar, dentre tantas outras vozes femininas. *Antígona Gonzalez* é uma obra singular em muitos aspectos, mesmo retomando uma figura tão conhecida, como é a de Antígona. À fala de Antígona Gonzalez se mistura às falas de outras Antígonas, as falas de notícias de jornais, os testemunhos de quem perdeu parentes, longos espaços em branco (para recuperarmos o fôlego? Para materializar a memória dos desaparecidos?). A estética da obra é um convite a leituras diversas. Embora a obra reivindique especialmente os corpos daqueles que se perdem na travessia da fronteira mexicana e na guerra do narcotráfico em Tamaulipas ou em outras regiões do México, também pode ser vista como uma voz que ecoa a partir de toda América Latina, unida por dores muito próximas.

Ao escrever a obra *Antígona González*, Sara Uribe, a exemplo de sua personagem, também transgride quer na forma, quer no conteúdo. Ultrapassa as fronteiras do normalizado-normativizado para produzir um texto que é um grito, um grito que fica preso na garganta, tamanha é a comoção ao ler a história daqueles corpos que buscam por outros corpos, como um grito que dá voz a quem o poder público não concedeu nem o direito à morte, afinal, são desaparecidos e, como tal, não se pode nem reivindicar justiça por suas perdas. É um duplo abandono do Estado.

: ¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida
y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?
: una habitante de la frontera
: ese extraño lugar
: ella está muerta pero habla
: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso
: ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando
en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que
todos la oigamos?
(URIBE, 2012, p. 27)

A voz do corpo-Antígona González não se cala diante do silenciamento que tentam impingir a ela, ao contrário, toma o desgaste para potencializar a sua voz, para que todos a escutem. Entendemos, então, que esse corpo-Antígona González se faz potência por meio de seu grito, um grito que sai de um corpo esgotado. E o que esses corpos reclamam? A que e por que eles gritam? Gritam para refazer as condições patriarcais heteronormativas que regulam as leis, a força, até mesmo a memória, e que ditam, inclusive, quais corpos importam, quais devem ser buscados, procurados, intencionando deixar o corpo feminino sem escolha. Antígona González vem, então, para gritar a mudança, reivindicar a escolha, evitar que os corpos desapareçam, evitar que o silêncio prevaleça. Esse pensamento é partilhado no trecho: “Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno” (URIBE, 2012, p. 95).

188

A inércia e o acostumar-se é percebido como uma forma de desaparecimento, de silenciamento. O corpo Antígona González grita para que, muito mais serem lembrados, esses corpos não permaneçam no silêncio, não permaneçam desaparecendo, grita para que essa ação não continue sendo a corriqueira. O grito do corpo Antígona González é desvelar o visível velado, representado na força-potência do corpo feminino, que mesmo quando parece ainda representar o estereótipo de feminino – como aquele corpo que zela, vela pelos seus – o faz em condições que rompem com esse estereótipo. O zelar e procurar pelos corpos dos seus é também ação de zelar pelos seus próprios corpos, zelar pela memória de um povo, pois como bem assinala Cristina Rivera-Garza, *Antígona Gonzalez* traz os mortos e os coloca em evidência, confere voz e visibilidade e não permite que eles sofram um duplo desaparecimento.

As the families of so many disappeared throughout Mexico, Sara Uribe's *Antígona González* roams a convulsed land looking for the body of Tadeo, her brother. As urgent as it is delicate, *Antígona González* summons the dead and brings them to our tables, for the day we cease sharing memory and language with them, we ourselves will become loss, vanished sign, oblivion (RIVERA-GARZA, 2020, p. 1)

Dessa forma, Antígona González é um corpo-memória gritante, que projeta na sua voz a sua potência de resistência. Butler, ao falar de Antígona de Sófocles, reflete também um certo padrão de potência dessa personagem que se mantém na América Latina: “El acto de Antígona es, de hecho, ambiguo desde el principio. No es solamente el acto desafiante que supone enterrar a su hermano, sino también el acto verbal con el que contesta a Creonte su pregunta; entonces esto es un acto lingüístico” (BUTLER, 2001, p. 26). Assim, ser Antígona é desafiar as estruturas de poder ao seu redor, não somente em ação, mas em ato linguístico. Talvez pudéssemos dizer que antes mesmo de ser ação, a potência de resistência dessa personagem é a palavra. É por meio também do ato linguístico que Antígona(s), todas elas, colocam-se no mundo, transgredindo-o e dando início, então, às mudanças pretendidas.

Ecos do corpo Antígona González

A arte, dizem, é representação da realidade, da subjetividade e dos anseios humanos. Muito mais do que “refletir” sobre algo, a obra de arte tem a função de, na escuridão da normalidade em que se encontram os olhos-costumes-dizeres-corpos, lançar luz sobre novas formas de se ver-ser-dizer-sentir. Esse movimento é semelhante ao dos vaga-lumes proposto por Didi-Huberman (2011), que aparecem como pontos de luz a iluminar caminhos antes só imaginados, caminhos que se diziam impossíveis. Acerca da imagem dos vaga-lumes, Didi-Huberman (2011) questiona se esses seres realmente desaparecem ou se eles sobrevivem apesar de tudo (da máquina, da escuridão, dos projetos ferozes, das máscaras normativas e patriarcas, do silenciamento), e a resposta é que não apenas sobrevivem, como também iluminam e, no caso de Antígonas, gritam.

O ser humano encontra também no teatro justificativa para diálogos sociais e políticos. Sendo o teatro a mais política das Artes, uma vez que pressupõe a relação do ser humano com o próprio ser humano e a partir dele, a mais clássica dessas formas, a tragédia, traz consigo a angústia desse ser que, mesmo tendo recebido status heroicos, está submetido a leis (natural, moral), representadas, muitas vezes, pela figura dos deuses, e por eles é moldado, julgado. Antígona González faz uso da palavra dramática para ecoar seu corpo-grito, não mais nas estruturas de uma tragédia, mas ecoando a sua e a de tantas outras vozes Antígonas em versos livres, em um drama-monólogo que representa apenas no corpo-Antígona González o grito esgotado de todas as outras.

O grito-canção de Flaira Ferro, trazido no início deste escrito, também grita e rememora (por que não?) Antígonas ao dizer:

Mas é tanta raiva aqui dentro
Não dá pra ser acostumada
Herdei dos antigos e sei direitinho
A história que não foi contada
Não nasci pra ter sonho pequeno
Sou vanguarda na era do pós
Tenho a força do meu pensamento
E carrego a mudança que sou porta-voz (FERRO, 2019)

Assim, Ferro compõe também esse corpo-Antígona González enquanto eco dos seus gritos; eco necessário. Que os corpos-Antígonas de hoje, os corpos esgotados, se coloquem em marcha furiosa, a fim de reescrever narrativas outras, nas quais corpos desaparecidos importam. Dessa forma, tal como Sara Uribe encerra sua obra, terminamos este texto não com um ponto final, mas com um grito, que pretende porque precisa ecoar: “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” (URIBE, 2012, p. 101). Enfurecidos e enfurecidas dizemos sim ao pedido de Antígona Gonzalez.

GUIDA, A.
FRANCO, B.
*A fúria poética
de Antígona
Gonzáles:
o que pode um
corpo esgotado?*

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero*. Revista do Departamento de Psicologia – UFF, Niterói, v. 18, n. 1, p. 11-28, jan./jun. 2006.

AGUILUZ, Maya. Memória, lugares y cuerpos. In *Revista de Pensamiento e Investigación social*. Número 6, outono de 2004. Disponível em: <<https://atheneadigital.net/article/view/n6-aguiluz>>. Acesso em: 24 nov 2020.

BUTLER, Judith. Release Antígona Gonzalez, 2020. Disponível em: <http://lesfigues.com/book/antigona-gonzalez/>. Acesso em: 24 nov 2020.

BUTLER, Judith. *El grito de Antígona*. San Gabriel: El Roure Editorial, 2001.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. In. MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

FERRO, Flaira. Faminta. *Álbum Virada na Jiraya*. São Paulo: Tratore, 2019. 191
261 min.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel. GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RIVERA-GARZA, Cristina. Release Antígona Gonzalez, 2020. Disponível em: <http://lesfigues.com/book/antigona-gonzalez/>. Acesso em: 24 nov 2020.

URIBE, Sara. Five questions for Sara Uribe & John Pluecker about Atígora Gonzalez, 13 jun 2016. Disponível em: <<https://queenmobs.com/2016/06/the-silence-is-our-most-unyielding-creon-five-questions-for-sara-uribe-john-pluecker-about-antigona-gonzalez/>> Acesso em 19 nov 2020.

TITÃS, Comida. Álbum. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. Rio de Janeiro: WEA, 1987, 37:24 min.

URIIBE, Sara. *Antígona González*. México: Sur+ ediciones, 2012.

Musa, Natura, Aventura: a vida e as vidas de Patrícia Galvão

*Muse, Natura, Adventure: the life and lives of
Patrícia Galvão*

Tiago Guilherme Pinheiro¹

RESUMO

Este artigo visa analisar como Patrícia Galvão (1910-1962), em textos assinados com diferentes nomes, estabelece uma relação entre os *topoi* literários estudados por E. R. Curtius, a colonização da América e figuras femininas como as Musas, Fortuna e Natura. Em contraposição ao regime óptico constituído nessa tripla articulação, a autora mobiliza as noções de “aventura” e “retórica transformada” como norteadoras de uma arte moderna emancipatória. Na busca pela elucidação desses conceitos, propõe-se uma leitura do *Álbum de Pagu* (1929), no qual se vislumbra polos de tensão que percorrem as diversas encarnações da escritora e militante.

Palavras-chave: *Patrícia Galvão; topoi; Aventura; Musa; colonização.*

ABSTRACT

The paper aims to analyze the way Patrícia Galvão (1910-1962), in texts signed under different names, establishes a relationship between the literary *topoi* studied by E. R. Curtius, the European colonization of the Americas and classical female figures like the Muses, Fortune and Nature. In opposition to the optical regime constituted by this triple articulation, the author proposes the notions of “adventure” and “transformed rhetoric” as guidelines for an emancipatory modern art. In the search for the elucidation of such concepts, the paper *presents an interpretation of Álbum de Pagu (1929), in which it is possible to identify the tension lines that run across the various incarnations of the Brazilian writer and activist.*

Keywords: *Patrícia Galvão; topoi; Adventure; Muse, colonialism.*

¹ Professor do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (2014)

Durante sua atuação no Suplemento do jornal *A Tribuna* (sediado em Santos, SP) entre 1954 e 1962, Patrícia Galvão (1910-1962) demonstrou em várias ocasiões seu entusiasmo pela filologia românica alemã e pela estilística desenvolvida na Espanha e Itália durante o Entreguerras e, além, atravessando o nazifascismo e confrontando-o. Não se achava sozinha nisso: durante o mesmo período, lado a lado dos seus múltiplos artigos e colunas escritos para o periódico,² encontravam-se referências aos estudos de Erich Auerbach, Dámaso Alonso, Benedetto Croce, Karl Vossler, Leo Spitzer e outros em textos de Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, Rui Mourão, Gustav Siebenmann e Geraldo Ferraz. Em outras paragens, Antonio Cândido lançava sua *Formação da literatura brasileira* (1957) enquanto Sérgio Buarque de Holanda terminava *Visão do Paraíso* (1959) – duas

2 A escritora atuava em diversas frentes no jornal *A Tribuna*, utilizando diferentes nomes. Como Patrícia Galvão, escrevia artigos e reportagens, elaborava traduções (de Kafka, Novalis, Octavio Paz, Brecht e outros), publicava poemas próprios e mantinha a coluna “Palcos e atores”. Sob o pseudônimo Gim, escrevia “Viu? Viu? Viu?”, seção de comentários sobre a programação televisiva. Já enquanto Mara Lobo – o mesmo com o qual assinara o romance proletário *Parque industrial* (1945) – mantinha a coluna “Literatura”. Voltaremos à questão dos nomes de Patrícia Galvão adiante.

obras de interpretação da cultura brasileira cujos métodos dialogam com os da filologia romântica.³ Outros nomes da crítica especializada, como Augusto Meyer, Afrânio Coutinho e Segismundo Spina, também poderiam ser citados para compor esse processo de recepção durante aqueles anos. Contudo, é preciso destacar a múltipla singularidade da abordagem de Patrícia Galvão. Mais que isso: seria necessário apontar como tal interesse crítico converge com um elemento importante e pouco discutido de certo projeto poético e político.

Dos textos que dão testemunho desse apreço, destacam-se duas resenhas voltadas à edição nacional de *Literatura europeia e Idade Média latina*, de E. R. Curtius, datadas de 28 de abril e 7 de julho de 1957, logo após a publicação do volume pelo Instituto Nacional do Livro. Ainda que o nome do humanista alemão já fosse citado nos cadernos culturais brasileiros pouco depois do lançamento de sua obra na Suíça, em 1948, é possível que os dois escritos de Patrícia Galvão tenham sidos os primeiros dedicados integralmente à apresentação da obra de Curtius ao público geral brasileiro. E não será a última vez que ela irá debatê-la.

Desde o início da coluna “Literatura” assinada como Mara Lobo, em 1957, a autora constitui um projeto de busca de possíveis roteiros para o leitor brasileiro “não especializado” e “interessado”. Menos que estabelecer um cânone, a colunista visa desarmar certa gramática imposta pelo “mal ensino da língua nas escolas” (“Aprendiz de leitura”, nº 165, 22 de maio de 1960. In: PAGU: VIDA-OBRA, 2014, p. 330)⁴ e mesmo pela perseverança de um fascismo imiscuído em instituições de ensino e pesquisa.⁵ Nesse sentido, esboça para o plano da recepção um gesto equivalente àquele que as vanguardas libertárias visaram para a produção estética. Não à toa, tal projeto não se abala com o acaso, incorporando dispersões e acidentes – frequentemente, a sequência de

³ Para um levantamento parcial das primeiras menções a Auerbach e Curtius na imprensa e na academia brasileiras nos anos 1940 a 1960, e da recepção desses autores por Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Cândido, cf. WAIZBORT (2007, p. 92-102). Sobre a repercussão de *Literatura europeia e Idade Média latina* na elaboração de *Visão do paraíso*, cf. o ensaio de Luiz Costa Lima (2002).

⁴ PAGU: vida-obra. Organização e edição de Augusto de Campos. [Ed. rev. e ampl.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Doravante, referido no texto como *PVO*.

⁵ Em um artigo publicado na própria *A Tribuna* em 1º de março de 1959, intitulado “Reacionário nazista na Universidade do Paraná”, Patrícia Galvão faz uma denúncia contra o então diretor da UFPR, que proibira e rasgara páginas de obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Émile Zola, Voltaire e outros na instituição. O sujeito em questão era Flávio Suplicy de Lacerda, futuro Ministro da Educação de Castelo Branco entre 1964 e 1966, que ampliaria a promoção de expurgos e queimas de obras em nível nacional, incluindo (além das já citadas) as de Eça de Queirós, Jean-Paul Sartre, Paulo Freire, Darcy Ribeiro, etc. Alerta, a escritora antecipou a resistência a uma outra ditadura que não chegaria a conhecer em vida. Algo semelhante poderia ser dito sobre a pertinência da postura da autora em nosso presente. Sobre o qualificativo “nazista” empregado no título: “Cabe o título porque é preciso denunciar, definir, tomar posição” (GALVÃO, 1959, p. 4). Sobre a figura de Flávio Suplicy, cf. HALLEWELL (2012, p. 575). Cabe lembrar ainda que Patrícia Galvão lançou vários manifestos contra a censura sofrida por Boris Pasternak na URSS stalinista e Henry Miller e Vladimir Nabokov nos EUA, para dar alguns exemplos. Essa busca por uma pedagogia literária antifascista também aproxima Patrícia Galvão de Curtius. Cf. JAUSS, 1994, p. 12-13.

textos era interrompida para tratar de alguma contingência do presente (o lançamento de um livro de Nathalie Sarraute, por exemplo) ou assuntos de outra ordem (a importância de Edgar Allan Poe para a poesia moderna). Uma ou duas colunas depois, contudo, o compromisso era retomado e renovado. Fazia parte inerente dessa “didática elementar” ou “aprendizagem de leitura” certa desorientação que impede listas, roteiros, percursos – e a própria figura do leitor – de se consolidarem de forma estática, normativa.

À obra de Curtius foi conferido um lugar particular nesse projeto. Seu esforço em rastrear “tópicas literárias” que atravessam e dispersam fronteiras nacionais, linguísticas, estilísticas e temporais são ressignificadas por Mara Lobo, dando a esse volume um papel estratégico. Há um claro intento de emancipar-se de um impulso compulsivo em direção à cultura clássica e medieval europeia, sem recair em um certo descaso ou ufanismo: “Felizmente, hoje, contamos com uma obra que supre sozinha, em 600 páginas, ‘todo conhecimento imprescindível’ da literatura europeia e da Idade Média latina” (“Ainda o leitor”, Suplemento de *A Tribuna*, nº 162, 5 de junho de 1960, p. 4). Além disso, há uma ênfase no atravessamento, na montagem (o livro de Curtius é tratado como uma espécie de antologia, modelo que ela desejava aplicar à sua própria coluna),⁶ e não no acúmulo erudito de um domínio específico dentro de certa ordem dos saberes.

Esse gesto não deve ser subestimado. Em um contexto como o brasileiro em que os discursos sobre a formação da literatura constituíam-se, desde o Romantismo, através de modelos esquemáticos de desenvolvimento cultural que tinham como base a Europa, a falta de fases correspondentes à “Antiguidade” e à “Idade Média” nas Américas era apontada frequentemente como barreira intransponível para a constituição da “cultura nacional” e/ou da “modernidade local”. Daí a relação muitas vezes sacralizante e compensatória que se estabeleceu na literatura e nas instituições de ensino brasileiras com a cultura helênica, latina e neolatina, no anseio por fazer parte de um certo Ocidente tido de antemão como inalcançável, algo que apenas reforçava um auto-retrato assimétrico em relação ao dito Ocidente. Mara Lobo trata o livro de Curtius como um compêndio que não só compacta essa produção como também dilui o esquema progressivo-desenvolvimentista das historiografias literárias tradicionais. De certo modo, pode-se dizer, a noção de “literatura europeia” proposta por Curtius, vista desde as margens ou fora do Ocidente, permitia, inversamente aos propósitos de seu autor, toma-la de maneira miniaturizada e portátil, menos monumental. Também possibilitava imaginar, inversa e complementarmente, uma chave de aproximação estratégica entre

6 O modelo de composição de antologias aparece mais de uma vez ao longo dos textos de Mara Lobo e da trajetória de Patrícia Galvão. Entre 1946 e 1950, por exemplo, dirigiu uma coluna intitulada “Antologia da literatura estrangeira”, no Suplemento do *Diário de São Paulo*. Para uma reflexão sobre o potencial histórico e crítico que o gênero antologia resguarda, cf. SILVA; PINHEIRO, 2020.

as culturas da América Latina, tal como Mara Lobo sugere em seu comentário sobre a noção de “Hispânia” – claramente inspirada na noção de “România” de Curtius – proposta por Dámaso Alonso no livro abordado no texto “Poesia e estilística”, publicado em 5 de fevereiro de 1961.

Tais proposições contidas no livro de Curtius também alimentarão o debate de Mara Lobo sobre a noção de modernidade artística. Aliás, o texto que inaugura uma série sobre a genealogia das vanguardas (“Origens da literatura moderna brasileira”, 4 de agosto de 1957) inicia-se com uma declaração que, em princípio, pareceria fora de lugar: “É tecnicamente um erro designar a expressão literária pejorativamente como ‘retórica’. Toda literatura é retórica, mas no melhor sentido, que cumpre ter em conta sempre que se trata de literatura” (*PVO*, p.319).⁷

Ainda que não desenvolva imediatamente as implicações dessa formulação, a identificação das literaturas do século XX como um momento particular da antiga instituição transnacional denominada Retórica aponta para uma concepção que, contrariando os discursos mais recorrentes sobre os movimentos vanguardistas, não visava frisar rupturas com o passado dentro de um esquema temporal linear, progressivo e acelerado. A ênfase de Mara Lobo recai não sobre o modo como os escritores modernos e posteriores desvincilham-se daquilo que os antecederam, preenchendo certa “falta” (no caso brasileiro), mas sobre a posição e as perspectivas que as obras adotam diante de imagens e palavras advindas de diferentes tempos que saturam o momento heterogêneo denominado “presente”. Do modo como a colunista coloca, a vanguarda consiste mais em uma postura do que um período histórico: “Insistiremos nessa afirmação [...]: só é escritor de vanguarda quem tenha ideais de vanguarda” (“Sobre a didática elementar: modernos e contemporâneos”, 25 de agosto de 1957, *PVO*, p. 322). Como fontes dessa atitude, cita uma série de autores – Freud, Bergson, Rilke, Einstein, Proust etc. – cuja radicalidade consiste justamente em adotar uma posição diferente diante do tempo. Uma lista semelhante de referências pode ser encontrada espalhada ao longo dos ensaios de Curtius, especialmente em momentos de formulações teóricas. Em *Literatura europeia e Idade Média latina*, estabelece-se uma analogia entre a teoria da memória e a função fabuladora de Bergson com o projeto de uma teoria da literatura de largas escalas, baseada nos *topoi*, exibindo dessa forma os anacronismos inerentes à modernidade (assim como a potencial modernidade dos próprios anacronismos):

Mas não estaremos propondo uma tarefa impraticável? Com toda a certeza o afirmarão os “guardas de Sião”: assim chamava Aby Warburg aos donos e fronteiros das ciências particulares [...].

⁷ Importante notar que Mara Lobo usa frequentemente as noções de “moderno”, “modernidade” e “vanguarda” de maneira porosa, sem estabelecer um contorno claro que as separe.

Quem quiser estudar literatura europeia terá mais facilidade que o filósofo bergsoniano. Basta-lhe somente familiarizar-se com os métodos e objetos das filologias clássicas, latina medieval e moderna. Empregará nisso o “tempo necessário”. E com isso aprenderá tanto que verá com outros olhos as modernas literaturas nacionais. (CURTIUS, 2013, p. 44-45).

Novamente, reinventando tais premissas desde as Américas, outras temporalidades não vislumbradas pelo estudo topológico de Curtius se colocam, sendo a mais notória aquela referente aos processos colonialistas europeus iniciados no século XIV. Não deixa de ser sintomático que a produção quinhentista e seiscentista ultramarina evidencie uma série de “entrelugares” e “entretempos”: nem antiga ou medieval e sequer propriamente moderna; nem estrangeira nem autóctone, sem deixar de ser fundamental para os discursos de construção e manutenção de fronteiras e limites. Excluir a seção colonialista do arquivo em que a instituição retórica teve tanta atuação (e através da qual sofreu grandes transformações, antes de se diluir) certamente faz pensar em como na obra de Curtius permanecem algumas barreiras dos “guardiões de Sião”, na medida em que busca certa unidade e continuidade da cultura do Ocidente, lá onde suas fronteiras perdem sentido, em contato com outros mundos.

É nesse ponto que a máxima “Para literatura, todo o passado é presente. Ou pode vir a ser” (CURTIUS, 2013, p.45) reverbera com mais intensidade quando comparada ao conjunto de escritos de Patrícia Galvão. Notemos que, para ela, a sobrevivência da Antiguidade e da Medievalidade europeias na Modernidade passa pelo modo como a instituição retórica opera e se transforma durante o expansionismo ultramarino europeu. Do mesmo modo, a noção de “literatura colonial-colonizada” que aparecerá em alguns de seus textos desde a *Vanguarda socialista*, nos anos 1940, não está limitada a uma condição anterior, ou mesmo como indicativo do insuperável “atraso” do presente brasileiro, mas como um dos polos de tensão que atravessam tanto as produções “atuais” quanto as “contemporâneas” – essa última, segundo Mara Lobo, confunde os “lugares-comuns” com o estabelecimento de terra firme, cerceamentos.

Não por acaso, as leituras de Curtius feitas por Mara Lobo podem servir como porta de entrada para uma interpretação transversal da poética que Patrícia Galvão vinha elaborando desde o final de 1920. Seu interesse por Curtius é um índice de uma dedicação mais geral a questões envolvendo voz e imagem, letras e quadros, que tiveram um papel fundamental na retórica colonialista e catequizadora das Américas (assim como de África e Ásia).

Nesse ponto, começam a ficar claras certas divergências entre Curtius e a autora da coluna “Literatura”. Para essa, retomar a retórica – e tomar a literatura como retórica – não implica buscar em outro lugar a estabilidade e

a totalidade que a historiografia e a geografia não foram capazes de oferecer. Nisso, *Literatura europeia e Idade Média latina* cede a um aspecto metafísico, não apenas por conta do desejo explícito de encontrar uma unidade cultural do continente, mas também pela tentativa de fixar o sentido dos *topoi* (e, com eles, da “natureza humana”) como se algo deles já estivessem dados de antemão, enraizados no inconsciente, como desenvolvimentos dos arquétipos junguianos.

Em contraste, Mara Lobo apontará para a necessidade de constituir algo distinto, sem apelo a totalidades e começos, na forma de uma “retórica transformada” lançada a um porvir:

Mas o trabalho de retórica transformada é ainda muito maior do que toda essa base de conhecimento do homem. A palavra entra numa retorta e a etimologia e a semântica passam a ser devolvidas em benefício da libertação do homem, que é o primeiro objetivo de toda a literatura que se considere de vanguarda (“Sobre a didática elementar: origem da literatura moderna nas ideias do século XX”, 11 de agosto de 1957, PVO, p. 322).

Além disso, em cada caso, a retomada dos *topoi* na primeira metade do século XX vem acompanhada por um questionamento sobre como se estabelecem espaços e a maneira pela qual esses são compreendidos. Em primeira instância, para Curtius, os lugares-comuns da antiga retórica, tal como floresceram na língua latina antes de se disseminarem pelas vulgares, servem como marcas topográficas do assentamento de uma memória coletiva. Era seu intento rastreá-las de modo a reivindicar a reconstituição de uma certa ideia de Europa humanista, oposta à desarticulação nacionalista e à apropriação nazifascista desse legado e desse território.

Uma passagem reveladora nesse sentido, em que Curtius descreve a técnica empregada no seu vasto estudo, aparece no Prefácio à segunda edição em língua alemã, de 1953. Nele, o autor se vale de uma bela analogia com as descobertas de arqueologia moderna que empregavam fotografias aéreas – em uma tentativa de estabelecer um negativo das imagens desses veículos como produtores de desastres durante as Guerras Mundiais.

Graças às fotografias aéreas, a arqueologia atual tem feito descobertas surpreendentes. Por meio dessa técnica, por exemplo, ela pôde perceber pela primeira vez o sistema defensivo da Roma antiga no Norte da África. Quem está na terra diante de uma profusão de escombros não consegue vislumbrar todo o conjunto que a fotografia aérea torna visível. Entretanto, essa foto deve ser ampliada e comparada com a carta geográfica oficial. Uma ana-

logia incontestável com esse método é a técnica que aplico neste livro em relação à pesquisa literária. (CURTIUS, 2013, p. 28)

Nesse sentido, fica claro o porquê da insistência de Curtius em frisar certa estabilidade dos *topoi* para além de suas variações – trata-se para ele de encontrar algo para além (ou mesmo aquém) da “carta geográfica oficial”, revelando uma base sem a qual ele não consegue ver a cultura pan-europeia se reconstituir a partir de suas ruínas.⁸

Assim, não são apenas os estudos das figuras da retórica antiga e da sua persistência nas elaborações ao longo do tempo (dando ênfase a um período, como o tardo-latino medieval, que o discurso acadêmico universitário nazista se esforçava para apagar) que está em jogo em *Literatura europeia e Idade Média latina*. É a própria concepção de tempo e lugar implicadas na constituição de uma determinada cultura (a Ocidental).

Já em Mara Lobo, nota-se algo próximo, porém distinto: a retórica precisa ser transformada e sua força colocada para além dos saberes humanísticos (representados pela categoria “homem”). É um arquivo que precisa ser reinventado e emancipado da função de estabelecer limites. Além disso, ao aludir aos processos colonialistas (e associá-los à busca por uma “ordem”), Mara Lobo leva em consideração o aspecto predatório que a instituição retórica teve no assentamento de terras e na destruição de modelos de espaço que prescindiriam de medida, lei e governo para vicejar. Ou seja, das outras concepções de lugar – de terra – que opera nesses mundos não europeus.

200

Desse modo, os *topoi* servem como lugar dos lugares, figuras no tempo e do próprio tempo. Porém, isso não será tudo. Porque essa tensão em torno do lugar em que os lugares-comuns da retórica tem lugar (e que buscam fazer dele um lugar próprio) é perturbado frequentemente por uma figura feminina que os atravessa e que ganhará vários nomes. Essa por vezes se confunde com uma certa paisagem de fundo, com a própria Natureza ou mesmo, como veremos em Pagu e Solange Sohl, com a Fortuna. Tal figura, entretanto, não deixará de resistir ao olhar que se lança a ela. A imagem e o lugar que para ela se projetam serão constantemente abalados, de modo que ela luta para não se deixar capturar, a despeito de quaisquer fantasias. Nisso, coloca-se uma dinâmica oposta à lógica do arquétipo.

Não por acaso, Mara Lobo escolhe como modelo da sua retórica transformada uma forma de dança desterritorializada, que se coloca para

8 Em outro contexto, Jacques Derrida (2015, p. 31-33) – que, desde *Gramatologia* e ao longo de toda a sua obra, faz frequentes alusões à *Literatura europeia e Idade Média latina* – também observa esse esforço de Curtius em desfazer nacionalismos sem deixar, por isso, de delimitar os contornos da Europa, seja pelos quatro cantos do antigo Império Romano, seja pela tradição “literária” que vai de Homero (o “primeiro herói”, segundo Curtius) a Goethe (o “último ator”) – muito antes e muito depois que as noções de “literatura” e de “Europa” tivessem lugar historicamente.

além do sagrado e do profano, capaz de reacender antigas formas (étimos) e germinar ou enxertar sentidos (semas), contornando fronteiras e identidades – não só nacionais. Trata-se daquela retorta mourisca (“a palavra entra numa retorta”) que se confunde com as metamorfoses de culturas, gêneros e vestimentas cujos ritmos e gestos não permitem identificar inícios e contornos com precisão.⁹

Para rastrear os passos desse ritmo híbrido, dessa figura das figuras que desafia o lugar dos lugares, começemos observando outras operações que atravessam os tempos, os textos e os corpos de Patrícia Galvão.

Aventurar-se

Fiel a uma visão da história das artes que privilegia a articulação entre tempos heterogêneos, Mara Lobo retoma, em sua caracterização dos modernos, outro termo que desempenha, de diferentes maneiras, um papel crucial a partir das narrativas medievais. Trata-se da aventura. Nas palavras dela, “O escritor moderno é uma aventura humana, e é precisamente como aventura que ele se lança ao processo do conhecimento que é a obra literária” (“Sobre didática elementar: modernos e contemporâneos”, 25 de agosto de 1957). Ela não é a única a fazer esse tipo de associação: André Breton (2001, p. 45), nos *Manifestos surrealistas* utiliza a noção de aventura para caracterizar o gesto de experimentação presente na obra de Edgar Allan Poe. Também Hegel, Georg Simmel, Marshall Berman e José Paulo Paes recorrem a esse conceito em suas tentativas de estabelecer o que seria o mundo dito “moderno”.¹⁰ Não se trata, entretanto, de recorrer à aventura como gênero de prosa enquanto ponto de virada para a modernidade literária (o romance de aventura representado por *Robinson Crusoé*, por exemplo). A imagem que Mara Lobo trabalha é a da escrita enquanto aventura, vendendo-a como um verdadeiro trabalho das formas, dotado de uma carga de eficácia diferencial

201

9 Sobre a retorta e outras formas de danças mouriscas medievais praticadas na Península Ibérica: “As mais antigas referências dos cronistas levam-nos a crer que ‘mouriscas’ e ‘judengas’ eram as danças que os mouros e os judeus, respectivamente, estavam autorizados a executar no fim do préstimo das grandes procissões de certas festividades cristãs como, por exemplo, a do Corpus Christi, de tanta pompa e tão grande solenidade na Idade Média. [...] Por ‘mouriscas’ e ‘mouriscadas’ são igualmente designadas as danças dramáticas que nos autos carolíngios e de cavalaria simulavam o combate entre mouros e cristãos. [...]

Como seriam, do ponto de vista musical e coreográfico, estas danças dos judeus e dos mouros portugueses da Idade Média e dos séculos XV e XVI não o sabemos. Do que não podemos duvidar é que umas e outras terão seguramente influenciado as danças populares portuguesas embora desconheçamos em que aspectos e pormenores – e, possivelmente, delas ainda haverá algumas reminiscências em algumas das nossas danças populares de hoje, reminiscências impossíveis de precisar” (RIBAS, 1982, p. 40-41).

10 Vide a seção “A aventura”, da parte II dos *Cursos de Estética* de Hegel; o livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*, de Marshall Berman e os ensaios “A aventura” de Georg Simmel e “As dimensões da aventura [sobre os romances de aventura]”, de José Paulo Paes.

que a faz transitar pelos séculos, passando por épicos renascentistas, ficção histórica romântica ou romances de viagem modernos.

A articulação entre escrita e aventura pode ser rastreada em diversas obras no alvorecer das línguas vulgares românicas, tais como as narrativas de cavalaria de Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach e diversos outros, anônimos, ou ainda na lírica provençal e algumas cantigas galego-portuguesas. A aventura desempenha também um papel importante na épica de Camões e nos tratados quinhentistas e seiscentistas de colonização das Américas, por exemplo. Nessas obras, a ideia de aventura contrasta enormemente com a aura de inocência e simplicidade com a qual ela foi revestida pelo senso comum contemporâneo. Misto de acaso e destino, a Aventura opera nos textos medievais e em seus protagonistas como um acontecimento decisivo, uma encruzilhada espiritual. Aventurar-se, em primeira instância, referia-se ao desejo de colocar-se à prova, para saber-se merecedor (ou não) da missão divina à qual havia sido predestinado, desde o nascimento. Para o cavaleiro, é poder tanto conquistar sua identidade quanto arriscar-se a perdê-la em absoluto. É medir o seu caráter moral através de saídas pelo mundo, de forma a questionar o que, enquanto promessa divina, parecia garantido de antemão.

Assim, na definição de Paul Zumthor,

[...] a aventura é uma provação, situada em uma série de provações (não existem aventuras isoladas), que permite a um herói progredir em direção a um estado de perfeição exemplar tal que, por si só, reestabelecerá a ordem comum. A palavra parece dotada de certa motivação etimológica: a do futuro de *advenire*. A aventura não é concebível se não em relação a uma série de eventos projetados em um tempo mensurável, em uma historicidade fictícia, porém análoga àquela da experiência vivida e à qual lembranças particulares possam talvez se integrar sem rupturas. A aventura se desdobra, gera seu próprio volume dentro das três dimensões que são o tempo (a história), o espaço (a viagem ou a demanda) e a consciência (ZUMTHOR, 1972, p. 361-362).

Enquanto mecanismo narrativo, a aventura funciona como impulso para a ação dos protagonistas ao mesmo tempo em que proporciona continuidade ao trabalho de escrita. Desse modo, em torno de tal dispositivo se organizam os episódios vividos por cada cavaleiro, os quais eram compilados em unidades maiores, compondo demandas ou buscas (*quêtes*). Nos romances de cavalaria pertencentes à chamada “matéria de Bretanha”, por exemplo, as aventuras se orientam em direção a um objeto de busca, representado pela figura do Graal – item que se confunde com a própria salvação da alma do cavaleiro.

A aventura então não serve apenas como um dispositivo retórico-narrativo. Há, nessa noção, um substrato ontológico-messiânico que se traduz em uma concepção de temporalidade complexa e escatológica, que se projeta para muito além dos limites materiais do livro de cavalaria. Mais uma vez, é Zumthor que esclarece esse dispositivo:

O texto se identifica, tipologicamente, à história. Mas o sistema oferece ainda outras possibilidades. O cavaleiro que sai em uma demanda acaba geralmente se perdendo dos demais. Partamos, portanto, em sua busca: entrelaçamento de demandas, das quais existem numerosos exemplos. Encontramos várias narrativas nas quais tal ausência não será liquidada se não no porvir, no além-texto. [...] toda demanda, no romance, é fundamentalmente escatológica. A descoberta e a conquista do objeto procurado realizam uma ação já anteriormente empreendida; não esgotam o destino do “herói”, as virtualidades do agente. O fim da demanda, o fim mesmo do romance (se eles coincidem), representam um passo, uma etapa, uma interrupção. Daí a propensão do romance à proliferação em conjunto, constituindo não tanto ciclos, como se diz habitualmente, mas *somas*, totalização “histórica”, acumulativa e redentora [...] (ZUMTHOR, 1972, p. 357-358).

Não por acaso, o desfecho prometido por esse encontro com o objeto de busca é continuamente postergado. E mesmo quando ocorre (como acontece com boa parte das narrativas protagonizadas por Lancelot ou Galaaz, por exemplo), o Graal imediatamente migra uma vez mais, e outra demanda se inicia pelos cavaleiros, permeada por novas aventuras, que virtualmente nunca findam, ficando a narrativa simplesmente em suspenso.

Apesar disso, a aventura consiste em um protesto contra essa postergação pela promessa, pois visa constituir no presente imediato da narrativa, por meio da realização de ações nobres e heroicas, a consagração da profecia sobre o destino do cavaleiro realizada em um tempo anterior – anúncio esse que, em princípio, referir-se-ia somente a um futuro remoto, para além mesmo do texto que ali se apresenta. Pode-se dizer que, em cada aventura, o sujeito busca concretizar em seu agora, através de ações ou experiências de maravilhas, a fusão figurativa entre promessa e devir, entre um evento passado e um futuro. Dessa forma, essa operação torce a noção de figura praticada pela hermenêutica bíblica, em que o Antigo e o Novo Testamentos se espelham no plano do divino, tal como mostra Erich Auerbach (1997).¹¹ Entre a escatologia messiânica e a provação aventureira,

11 A relação figural “estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no

poderíamos arriscar, entrevê-se uma das faces do conflito e do entrelaçamento entre cristianismo e paganismo que marcam os romances de cavalaria.

Postas dessa maneira, as ressonâncias sugeridas por Mara Lobo entre as aventuras dos cavaleiros medievais e as dos escritores de vanguardas se tornam mais evidentes, já que esses também buscavam ao seu modo instaurar o futuro no presente, de maneira emergencial e revolucionária, testando limites conceituais, formais e institucionais – tanto da arte como também das formas de vida no geral.¹² Porém, enquanto que o desfio ontológico-temporal da aventura cavaleiresca visava à restauração de uma certa ordem (de teor teológico, tal como observa Zumthor no primeiro trecho citado), o escritor moderno opõe aventura e ordem de forma definitiva, segundo a percepção de Mara Lobo:

Chegaremos, então, a essa classificação final: aventura e ordem (sendo a ordem algo que ela relaciona a um certo tipo de temporalidade: “contemporaneidade satisfeita”).

O escritor da aventura não teme a aprovação ou a reprovação dos leitores. É-lhe indiferente que haja ou não da parte dos críticos uma compreensão suficiente. O que lhe importa é abrir novos caminhos à arte, é enriquecer a literatura com germens que, à semelhança dos “germens” descritos por Novalis, venham talvez a fecundar a literatura dos próximos cem anos.

Essa aventura é a de Lautréamont e de Rimbaud na poesia francesa — como é a dos escritores modernos da Semana de Arte Moderna no Brasil, e insiste hoje nas pesquisas de uma Clarice Lispector, na prosa de ficção, ou na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo e Murilo Mendes [...]

Entre a aventura e a ordem não há ligações [...] (“Sobre a didática elementar: modernos e contemporâneos”, PVO, p. 323-324).

tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda” (AUERBACH, 1997, p. 46). Exemplo clássico é o modo como a cena do sacrifício de Isaac por Abraão no Antigo Testamento prefigura a crucificação de Jesus nos Evangelhos.

12 Cf. BADIOU, 2005, p. 205. O modo como Mara Lobo contrapõe o escritor de aventura, moderno e vanguardista, que dissemina o futuro no presente, ao autor meramente “contemporâneo” (PVO, p. 323) também remete à essa insurreição temporal. Para Patrícia Galvão, o maior exemplo dessa literatura contemporânea não moderna estaria representado por certos rumos que a arte tomou a partir de 1930, especialmente os de tendência regionalista. Para além da validade desse juízo, interessa-nos os argumentos empregados pela autora: segundo ela, tratava-se de um “neonaturalismo”, uma tentativa de capturar a imagem da paisagem como coisa estática e determinista. Note-se que em textos como “Contornos e desvão de um panorama sumário” (PVO, 265-267) ou “Linha do determinismo histórico-literário do Ano Novo” (PVO, p. 184), fica explícita a associação entre o empuxo “colonial-colonizado”, a atitude “ordenatória” frente ao mundo e à natureza e o abandono da aventura pelos assim chamados “contemporâneos”.

O que Mara Lobo/Patrícia Galvão caracteriza como “ordem” é algo que deveremos investigar. Por ora, importa notar como para ela a aventura moderna carrega a vitalidade de uma semente, uma energia de fecundação vegetal que faz de sua existência forma e experimentação – um apelo a uma força selvagem que não se submete aos domínios de perspectiva que torna o mundo imóvel, colonizado, morto.

Rituais de batismo

Muito antes do diálogo de Mara Lobo com o livro de Curtius, surge o *Álbum de Pagu* (PVO, p. 95-109), datado de 1929, no qual já é possível vislumbrar o gesto de aventura que visava atravessar um enorme arquivo de imagens e tópicas da arte antiga e moderna. Trata-se de um possível ponto de partida na tentativa de constituição de uma obra (ou, quem sabe, de antiobra) que perpassa as várias vidas de Patrícia Galvão. Por um lado, esse texto pode ser lido como uma declaração, uma tomada de posição, sobre o lugar conferido a essa “Pagu” – entre o visível e o invisível – na construção da paisagem modernista brasileira. Por outro, como confrontação de uma repetida encenação da captura de uma figura feminina como parte dos rituais de fundação de certas tópicas territoriais, históricas e simbólicas, tal como aparecem na imaginação do Ocidente e de sua extensão colonialista. Ao fim e ao cabo, esses dois processos aparecem entrelaçados, cúmplices um do outro.

No *Álbum de Pagu*, deparamo-nos com uma narrativa em versos de natureza quimérica. Misto de coleção de imagens e livro de poesia, memórias pessoais e testemunho místico, esse caderno manuscrito é constituído por 28 páginas ilustradas, além da capa, que leva o nome Pagu e seu autorretrato com uma gata (que será uma importante companheira em parte do seu percurso). O álbum se divide em “psalmos” intitulados “Nascimento”, “Vida”, “Paixão” e “Morte”, cada qual designado por um número (respectivamente, 1, 7, 13, 1001). Tal modo de composição do texto ecoa aquelas xilogravuras populares no século XV que resumiam, em uma sequência de cenas legendadas, vidas de santos ou episódios bíblicos e que hoje são frequentemente colocadas como precursoras das histórias em quadrinhos¹³ – gênero esse que a própria Pagu praticará nas páginas de *O homem do povo*, com as tiras *Malakabeça*, *Faniaka e Kabeluda*.

A essa moldura de hagiografia popular, contrapõe-se uma narrativa que abre com a recém-nascida Pagu, filha do sol e da lua, com seus ares de heroína ameríndia. Tal relato, que evoca um tempo mítico, prévio às diferenciações ontológicas, articula o surgimento da voz poética feminina no mundo como se esse coincidisse com a própria concepção da arte moderna – uma espécie de

13 Vide o livro de Rogério de Campos (2015).

cena primordial segundo as primeiras vanguardas, especialmente brasileiras. Nas primeiras linhas, por exemplo, sobrepõe-se esse tempo além do tempo, saturado de anacronismo, próprio dos mitos, combinando a “fundação” indianista romântica do Brasil e os prodígios da arquitetura paulistana dos anos 1920, simbolizada pelo arranha-céu Martinelli.

De fato, os versos e os desenhos presentes na seção “Nascimento” são mutações de um compilado de mutações: de *Iracema*, de Alencar (um recuo significativo ao Romantismo brasileiro, que funciona como exceção fundadora do conjunto), o poema “Coco de Pagu”, de Raul Bopp, além de “O cacto”, de Manuel Bandeira.

<p>“Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema”.</p> <p>(ALENCAR, 2010, p. 99)</p>	<p>“Além... muito além do Marti- nelli... ...martinellamente escancara as cento e cinquenta e quatro guelas...”</p> <p>(p. IV do original)</p>
<p>“Pagu tem olhos moles Olhos de não sei o que”</p> <p>(BOPP, 2014, s/p)</p>	<p>“E Pagú nasceu... de olhos terrivelmente molen- gos”</p> <p>(p. V do original)</p>
<p>“ - Era belo, áspido, intratável”.</p> <p>(BANDEIRA, 1982, p.96)</p>	<p>“Pagú era selvagem inteligente E besta...”</p> <p>(p. V do original)</p>

Mesmo o batismo pela ingestão da mandioca braba (página V) remete ao banho na gamela cheia de caldo envenenado que faz de Macunaíma “homem taludo” com “carinha pequena de piá”, na rapsódia de Mário de Andrade. Ou ainda à “literatura de mandioca, aborígena, precabrélica” – fórmula utilizada por Alceu Amoroso Lima (1966) no texto “Literatura suicida” de 1925 em tom de ataque à *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade.¹⁴ Isso sem falar da divisão do poema em quatro estações, que remete às “Quatro gares”, do *Primeiro caderno da poesia do aluno Oswald de Andrade* (1927). Pagu faz-se pela devoração das vanguardas – e “fez mal”, tal como a macaxeira amarga faz (“Mandioca braba faz mal/[...]/Comeu da mandioca amarga.../ E fez mal”).

Assim, Pagu gera e ao mesmo tempo é gerada e gerida no seio do imaginário das obras vanguardistas (incluindo o imaginário vanguardista

¹⁴ Haveria que se fazer uma leitura do papel das metáforas alimentícias na conceituação da cultura brasileira, na qual a mandioca teria certamente lugar de destaque. Lembremos que a conceituação de Alceu Amoroso Lima reverbera as formulações de Monteiro Lobato no texto “Urupês”, no qual se relaciona a imobilidade do caipira-caboclo às supostas facilidades que a mandioca (“pão já amassado pela natureza”) confere a vida desse “tipo

sobre outros imaginários, como os ameríndios e o romântico), estabelecendo um vínculo não só entre a figura feminina e o entorno da cena, mas com o seu fundo, seu suporte, e mesmo, seu contexto de produção.

Os desenhos também trabalham nessa atmosfera da mistura e da transformação. Na seção “Vida”, vislumbra-se uma imagem (página VII) que ecoa certos quadros de De Chirico, com estranhas estatuárias colocadas em amplos campos vazios cujos horizontes aparecem dominados por grandes estruturas arquitetônicas, como em *A musa inquieta* (1918), *Os enigmas e as alegrias de uma hora estranha* (1913) ou *A incerteza do poeta* (1913). Em outros lugares (página XVIII), a silhueta de Pagu aproxima-se das senhoritas em trajes orientalistas pintadas por Monet (em, por exemplo, *A japonesa*, 1876). Na ilustração da página XI, o rabo de sua gata, enrolado em uma palmeira, estabelece uma rima visual com *Urutu* (1928), também conhecido como *O ovo*, de Tarsila do Amaral (a quem o volume é dedicado) – elemento reforçado pelos versos “o luxo da minha gata é o rabo/ ela pensa que é serpente...” (página XI). As próprias cenas de martírio aproximam a voz poética da legenda de Joana D’Arc (e, talvez, diretamente do filme *Le passion de Jeanne D’Arc*, de Carl Theodor Dreyer, lançado em 1928). Certamente, uma leitura mais esmiuçada é capaz de encontrar uma série de outras séries, que fazem com que esse caderno necessite ser lido com um método semelhante ao qual a psicanálise se propunha a interpretar sonhos: não tanto pelo seu conteúdo expresso, mas pelas operações de deslocamento e deformação, vendo as imagens oníricas como sintomas.

Esse processo de elaboração do *Álbum* é reencenado dentro da sequência de ilustrações, na página XVI, em que a protagonista aparece desenhando diante de uma galeria de quadros – de modo a reforçar que, enquanto figura, era força de transfiguração e não mero objeto de olhar. Não se trata, portanto, de um exercício de autorrepresentação nem de homenagens em forma de citações ou pastiches, mas de uma experiência que, reivindicando sobre si a frente de uma nova estética, ou de uma certa história das artes, visa interrogar focos de perspectiva que permaneceram intocados, estáticos, até então. Assim, enquanto encarnação da arte moderna e modernista – e, se assim acreditarmos, da própria Aventura, tal como proporá Mara Lobo –, a jornada de Pagu funciona como um pôr-se à prova, um experimento sobre as subjetividades postas pelo próprio Modernismo.

E é justamente nesse ponto que Pagu esbarra com uma espécie de condicionalidade de longa data que interrompe e enquadra esse movimento de criação e transmutação das artes, de si mesma e do mundo – um processo

brasileiro”, deixando-o permanentemente de cócoras. A genealogia dessa interpretação – de caráter determinista e racista – possui um antecedente em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, mas poderia ser retratada até a carta de Caminha, de mãos dadas com a visão da “terra que tudo dá”, sob o signo do *topoi* edênicos nas descrições do Novo Mundo. De um modo ou de outro, trata-se de um esforço de atarraxar ao chão a imagem daquilo que era visto como “bárbaro” e do “selvagem”.

radical aventureesco que está no seio do projeto de uma retórica transformada. Algo que se projeta sobre seu corpo e seu olhar e ainda se coloca como uma espécie de ordenação e destino.

Em uma instância mais imediata, é possível ler esse gesto como uma resposta ao modo como o próprio nome Pagu – juntamente com a iconografia que lhe parece indissociável – surge no interior dos testemunhos modernistas, assim como o lugar que ele parece implicar na configuração dessa paisagem literária. Até então o surgimento e a existência pública de Pagu se davam em um plano estético forjado por discursos alheios: não se reconhecia tanto uma Pagu-artista e sim uma Pagu-testemunho ou Pagu-retrato. Tal tensão está apresentada no *Álbum*, no desencontro constante entre imagem e olhar, entre voz e texto, entre figura e fundo, entre assinatura e autoria, e mesmo entre corpo e suporte – nesse nó conflitual, Pagu encena-se como um subjetil (DERRIDA, 1998), ao estilo do seu tão estimado Antonin Artaud.

Segundo a lenda mais conhecida, o apelido teria sido conferido a Patrícia Galvão por Raul Bopp em finais dos anos 1920 ao confundir o nome dela com “Patrícia Goulart”. Pouco depois, o poeta publicaria o poema “Coco Pagu” (acompanhado da ilustração de Di Cavalcanti) em uma edição da revista *Para todos* de 1928, como uma forma de homenagem.

A citação direta aos versos de Bopp no *Álbum* explicita a confrontação com essa cena de nomeação: seus olhos não são apenas “moles”, como escrevera o autor de *Cobra Norato*, e sim terríveis, “terrivelmente moles”. Esse acréscimo de teor desafiador, entretanto, acaba reverberando de modo muito mais amplo com o passar das décadas, como se o texto anteviesse e respondesse previamente a seu próprio destino – ou melhor, o destino que lhe foi anunciado como próprio e o qual ela refuta. Assim, pipocam nos discursos sobre a criação e o lugar de Pagu na cena artístico-literária brasileira – daquele e de outros momentos – epítetos como “musa modernista”, “musa antropófaga”, “o anúncio luminoso da antropofagia”, “o último produto de São Paulo”, “musa trágica da revolução”, “musa-mártir”, entre outros, inventados por Carlos Drummond de Andrade, Álvaro Moreyra, Décio Pignatari, jornalistas diversos, e que se acumulam até hoje.

Some-se a isso, ainda, o fato de que Pagu era constantemente apresentada e descrita como “recitalista”, “divulgadora” ou “declamadora” (PVO, p. 422-424) de Oswald de Andrade e de Raul Bopp, e não como artista ou poeta independente.

Para resumir esse lugar oferecido a ela dentro da paisagem modernista:

[...] o que ela era, mesmo, aos olhos de todos, era a ‘musa antropófaga’, a inspiradora do poema ‘Coco’, de Raul Bopp, a primeira mulher nova a surgir das hostes modernistas sob a tutela de Oswald e Tarsila (esta, bem mais velha, faria 43 anos em 1929).

O próprio Augusto de Campos, na introdução à nova edição de *Pagu: vida-obra* de 2014, manifesta desconforto com essa “museisação”, acusando-a de impedir que a autora ganhasse “existência literária” e não apenas “anedótica” (PVO, p. 15). De fato, essas cenas de batismo tão frequentes na história brasileira – basta lembrar os rituais de nomeação destas terras nos tratados portugueses do século XV e XVI ou mesmo das “bençãos paternas” que Alencar concedia aos seus livros – têm tanta força que se tornam uma verdadeira tópica, cujas pretensões não são outras que a de fundar um lugar. Seus ecos são sentidos a tal ponto nas narrativas do surgimento de Pagu que foram inclusive norteando parte das edições dos textos de Patrícia Galvão e a maneira com a qual elas foram apresentadas.¹⁵

Nesse ponto, é importante ter em conta que o próprio *Álbum de Pagu* nunca foi publicado de maneira autônoma e só foi recuperado e publicado de maneira fac-similar na revista baiana *Código* nº 2 em 1975. O próprio Augusto de Campos, nos diversos textos de suporte que compõem o livro por ele editado (e do qual consta como autor único no frontispício e na ficha catalográfica), aponta uma série de paradoxos, que se tornam mais evidentes quanto mais recentes são suas declarações. De fato, nota-se como a noção de vida-obra é constantemente perturbada pela percepção de que Patrícia Galvão não possui (ou não lhe foi dada a oportunidade de possuir) uma obra, mas sim uma “quase-obra” ou um “ragbag”: “não terá deixado obras imperecíveis, mas quase- obras, esboços, fragmentos, projetos de obras. [...] eu preferi definir sua participação e sua ‘presença’ por uma palavra composta: VIDA-OBRA” (CAMPOS, 1982, p. 1). Se tomarmos esse fenômeno não como um infortúnio e sim como um desafio textual às concepções de produção literária (do lugar da obra e da obra como lugar), poderíamos rememorar ainda certas ausências anunciadas, tais como *Sessenta poemas censurados*, que Pagu propagandeava como seu primeiro livro inédito (junto ao *Álbum*), e que talvez não passasse de uma provocação a partir de um texto inexistente, impossível de existir por intercessão prévia destacada no próprio título – título esse que é a única coisa que lhe resta.

15 Haveria muito a se dizer sobre como o lugar que foi se construindo para a figura de Pagu ainda repercute na forma de apresentação e circulação de seus textos ainda hoje. Não deixa de ser sintomático que os livros que hoje disponibilizam parte importante de seus escritos não sejam assinados por ela ou por Patrícia Galvão. Seu nome parece constantemente legado ao título – *Pagu: vida-obra, Paixão Pagu* – e não tanto como nome-de-obra. Assunto mais que agência. Isso parece replicar uma espécie de ambiguidade presente já no texto que analisamos aqui: na capa (ou em qualquer outro lugar, na verdade), não é possível identificar de “Pagu” refere-se ao título ou a autoria, ou nenhum dos dois. Olhando desde o presente para esse histórico, o *Álbum de Pagu* parece adiantar ou responder previamente os caminhos que foram abrindo diante de si até chegar ao seu público.

De modo que a “vida” ou “quase-vida” – e esse termo aqui parece incluir ou mesmo se confundir com sua iconografia e o modo como foi retratada por outros – parece ser colocada constantemente ao longo de sua existência editorial enquanto um complemento dessa obra arruinada na tentativa de soldá-la e salvá-la. Como se sua atuação performática político-estética e sua figura capturada através do olhar de um outro estivessem no mesmo plano e funcionassem de maneira sólida e harmônica. Ou ainda: como se a obra (com sua necessidade de coerência e totalidade) fosse um horizonte mandatório que, no caso disseminador e dispersivo das várias vidas de Patrícia Galvão, só poderia ser estabilizado pelo registro da imagem da pessoa física, da fixação de sua identidade pelo seu retrato – quando não pelas suas relações com figuras masculinas, como Oswald de Andrade e Geraldo Ferraz, mesmo ou justamente no instante do reconhecimento em que se quer apontar a autonomia de sua figura.¹⁶ Contra essas possibilidades, a figura de Pagu se debate, dança.

Assim, é possível notar o modo como o lugar posto para Pagu está sempre oscilando entre polaridades assimétricas como agência/objeto, autoria/título, imagem/iconografia, privado/público. Esse aparente destino – entre Musa e Eco, ou, ao menos, entre as versões domésticas dessas figuras – é dramatizado no *Álbum*: caberia encará-lo como uma primeira rebelião contra essa iconologia estática, que a coloca sempre para um Outro (seja como imagem ou voz). Desse modo, as silhuetas da protagonista do *Álbum*, assim como algumas das obras retomadas para a estrutura de composição (como as de De Chirico, por exemplo), incorporam as imagens que foram projetadas, injetando-lhes um teor de tensão e inquietude – de modo a tirar-lhes do lugar de estabilidade que lhes foi aferido por certos olhares. Os versos “e o guerreiro branco cantou/ E Freud desejou...”(página V) também permitem essa leitura. Seu caso certamente não é único: não só busca podar um modo assentado de conceber a autoria e a obra femininas, como também abre uma série dentro da poesia feminina brasileira que responde ao modo como esses dispositivos foram armados.¹⁷

16 “Por isso, mais do que ‘musa’ ou ‘inspiradora’, ela parece configurar o protótipo da mulher nova que emerge da visão transformadora de Modernismo, em seu sentido mais autêntico. Mulher de dois antropófagos, Oswald e Geraldo, até na vida pessoal ela parece ter sido basicamente fiel ao projeto de renovação em que se engajou aos 18 anos de idade” (CAMPOS, 1982, p. 1). A rejeição de Patrícia Galvão a esse lugar tem um teor de resistência muito mais amplo do que pode parecer à primeira vista: basta ler a carta à Geraldo Ferraz compilada sob o nome *Paixão Pagu* para se ter noção do mal-estar e da violência sentida com objeto do olhar alheio dentro do círculo masculino das vanguardas.

17 Uma série possível pode ser rastreada a partir dessa estrutura de versos narrativos acompanhados de desenhos, de teor mítico-fabuloso e apresentados de forma manuscrita, reforçando a tensão entre a enunciação pública e privada, entre a autoria e a publicação – encontra sequência em textos como aquele sem título (iniciado com “Era uma vez o conde Del Mar”) que abre o *Inéditos e dispersos*, de Ana Cristina César, e *Da morte. Odes mínimas* (1980), de Hilda Hilst, entre outras.

Em resumo, a produção de Pagu luta contra um imperativo iconográfico, em que seu destino é posto como dar voz ou corpo – lugar – à obra de um outro. Esse conflito é declarado pela encenação da perspectiva que se instaura no *Álbum*. Note-se como, de várias formas, indica-se a recusa dos olhos de Pagu: por vezes desviados, encoberto pelas pálpebras ou pelos cabelos ou, ainda, simplesmente ausentes do rosto. Ainda assim, ela não deixa de encarar seu leitor anônimo, ainda que em alguns momentos ele ganhe nome ou rosto.

Se, diante das imagens, uma postura não coercitiva implica em aceitar que aquilo que vemos também nos olha (para usar a formulação que fornece a tônica de DIDI-HUBERMAN, 2010), então o que as imagens do *Álbum* nos devolvem é o pontocego do nosso regime hegemônico de visibilidade. Nas imagens da Pagu, sobre Pagu, a perspectiva dela só se coloca como elipse. Entretanto, esses desenhos não operam apenas pela ausência dos olhos, mas como jogo tenso de embates, declarado mais abertamente na página XX – justamente entre a Vida e a Paixão de Pagu. Nesse ponto de maior resistência, Pagu se coloca em uma encruzilhada – em um encontro entre mundos – cobrindo seus olhos com um poste de luz. Sua voz, disjuntada com o desenho, declara: “Vae ver si estou na esquina” (página XX).

Essa peculiar expressão linguística, em que se denega a presença para dispensar esse outro que lhe interpela, explora aqui toda uma série de paradoxos imagéticos e enunciativos. Afinal, a presença dessa voz descarnada ordena que só poderemosvê-la em outro lugar, em um efeito de paralaxe. O desenho mudo, por sua vez, que se oferece ao olhar, recusa-se a corresponder à visão que dela se projeta – sua perspectiva se coloca enquanto um jogo de ver e não ver.

A questão da assinatura – desse dispositivo da autoria que se coloca como imperativo para a constituição de uma obra – está articulada com esse cisma óptico. As estruturas de apagamento específicas que operam por meio do dispositivo da autoria feminina sem dúvida perpassam os escritos de Pagu. Entretanto, seria preciso ler a multiplicação dos nomes que ela encarna, assim como a disseminação de subjetividades que eles disparam, não só como um contorno dessa lei que rege o lugar e a posse dos textos, como também enquanto provocação que faz pensar um outro regime de discursos que não esteja norteado pela propriedade, pela identidade e pela totalidade. Nisso, Patrícia Galvão, com suas inúmeras encarnações, faz da falta de condições a condições necessárias para o trabalho de escrita. Diante disso, é preciso se colocar criticamente diante do uso difundido do nome Pagu como metonímia que dá conta sozinha da somatória dos textos (e das vidas) de Solange Sohl, Ariel, Gim, Mara Lobo, Pat, Pt, Patsy, Cobra, King Shelter, Leonnie, Peste e tantos outros, cada qual dialogando e confrontando contextos de enunciação específicos.¹⁸

18 Nesse sentido, haveria de se fazer uma crítica ao uso insistente e metonímico do nome

Seria necessário pensar que sua militância acontece também contra essa estrutura óptica, sem se desviar dela – dando ênfase a esse (não-)olhar que ela devolve a quem a observa. Isso é válido tanto para algumas fotografias de juventude quanto para o retrato dela feito por Portinari. Momento maior, porém, pode ser entrevisto no gesto de resistência composto pela fúria dos olhos que confrontam a câmera dos registros de sua prisão, em 1936. Haveria de se pensar nesse imenso repertório museológico – que se tornou de alguma forma obrigatório nos livros que reúnem seus escritos – como extensões dessa iconoclastia de si que pode ser vista no *Álbum de Pagu*, na linha talvez do que propõem Gonzalo Aguilar e Mario Câmara (2017) com os conceitos de máscara e pose.

Esse jogo de olhos – lugar de perspectivas sobrepostas, defletidas, ruidosas – ecoa uma série de visões inquietantes da ou sobre a literatura brasileira. Mais que os olhos negros de Iracema, os “olhos terrivelmente moles” de Pagu ecoam a “chama nos olhos azuis” de Madalena (em *S. Bernardo*) ou os “olhos de ressaca”, dissimulados, de Capitu (em *D. Casmurro*). Não por acaso, tanto Paulo Honório quanto Bentinho – os protagonistas que se revelam nesses olhares devolvidos sobre suas “musas-mártires” – também se colocam como patriarcas que pretendem fundar a historiografia de seus territórios. Sem esse passar a limpo com as figuras femininas que os assombram, esses latifundiários não acreditam ser possível escrever suas *Histórias dos subúrbios* ou seu projeto de contribuição para o desenvolvimento das letras nacionais.¹⁹

Em certo sentido, Pagu encarna o movimento da arte, sem se entregar a ele, colocando sua vida sob a ponta do lápis. Pode-se dizer que fazer-se Aventura é uma tentativa de se opor à captura da Musa prevista por certo olhar. E, mesmo enquanto aventura, permanecerá constantemente inquieta e combativa diante das tentativas de conquista.

Pagu para englobar toda a produção dos diversos nomes de Patrícia Galvão na tentativa de impor-lhe uma obra. Essa decisão editorial e crítica ignora o gesto de abandono dessa persona em meados dos anos 1930 para reforçar uma filiação e uma chave de leitura de seus escritos e de sua imagem com o grupo antropófago e com o núcleo consagrado do Modernismo daquele período. Não se quer com essa observação anular essa parte da trajetória. Contudo, trata-se, novamente, de um artifício de imobilização, que subestima a dinâmica das diversas produções de Patrícia Galvão e a particularidade de seus embates literários e políticos dos anos 1940 em diante.

19 É significativa a trajetória de usos que a palavra “aventura” sob a pena de Bentinho ao longo de seu relato. Inicialmente, o termo nomeia os sonhos de liberdade que a jovem Capitu compartilha com o seu futuro esposo, nos quais subiam ao Corcovado pelo ar e dançavam na Lua (Capítulo XII). Passa depois a designar a proposta da menina de Matacavalos para que ambos fujam para a Europa para se livrar do jugo de D. Glória e da promessa de mandá-lo ao seminário (Capítulo XVIII). Muito mais adiante, o termo se degrada para nomear o rumor de um suposto comportamento adúltero de Escobar (Capítulo CIV). Por fim, nomeia os relacionamentos que “Dom Casmurro” travaria com suas “jovens amigas” (Capítulo CXIII). Da possibilidade de emancipação e da possibilidade de Capitu em sair do lugar que lhe foi destinado, a aventura converte-se, na boca do narrador, em vocábulo de desprezo, de ações paranoicas, violentas, que servem, ao fim e ao cabo, para manter seu lugar como senhor de suas posses.

Contudo, o que está em jogo não é apenas seu destino, seu olhar, mas a chance de abertura para outros cosmos. Na ânsia de estabilizar o mundo para fazer dele um lugar próprio, toda aventura declina em processo de violência e conquista.

Cenas de sacrifício

Entretanto, o que se nota nessa dramatização do lugar de visibilidade e de enunciabilidade de Pagu dentro da cena das artes modernas – no estatuto tenso em efetivar seu potencial emancipador, encarnando a própria Aventura (e não mais como Musa) – é que tal confronto ressoa em um amplo regime de tempo e espaço. Nesse ponto toca-se mais intimamente na questão dos *topoi* e do papel da instituição retórica europeia na constituição e propagação não apenas de uma máquina imperialista como também de uma racionalidade colonizadora.

Para entender como esse processo se desdobra no *Álbum de Pagu*, pode-se tomar como ponto divisório a página discutida anteriormente (“Vae ver si estou na esquina”), comparando as seções dedicadas ao Nascimento e Vida com as da Paixão e Morte. Se, nas primeiras partes, a figura feminina dança em entretempos, atravessa transversalmente imagens e páginas, operando metamorfoses constantes ao seu redor, um bloqueio se coloca nas cenas finais, em que Pagu acaba se vendo capturada por um certo enquadramento – instaurado por um regime de perspectivas alheias. As estações da vida de Pagu correspondem a uma passagem de um mundo em constante mutação – anterior às diferenciações, infantil e prenhe de vida – a um território convertido – regulado, catequisado, sacrificial.

Cabe notar que não é outra a função dos *topoi* dentro das Letras coloniais ibéricas na América. Como Sérgio Buarque de Holanda (2010) recorda constantemente em *Visão do paraíso*, o Novo Mundo era visto como um mundo instável, que feria as regras da Física aristotélica clássica, devido à constante metamorfose de seres de uma espécie em outras (borboletas em pássaros, gotas de água em mosquitos). Os dispositivos retóricos eram utilizados justamente para organizar e apaziguar essa confusão, dividindo, classificando e ordenando – isto é, o extremo oposto daquilo que Mara Lobo chamaria de “retórica transformada”.

Não por acaso, essa transição dentro do *Álbum* coincide com a aparição de semblantes masculinos, que visam simultaneamente transformar Pagu em objeto de devoção e apreensão. O primeiro deles porta uma espécie de chicote na mão, enquanto a protagonista é confinada em um espaço privado, um quarto, apartada inclusive de sua gata (e de todo “mundo natural”, que

desaparece a partir desse ponto), com o recordatório “Dentro da lei...nha...”²⁰ Em uma outra cena, Pagu – que até então surgia sempre nua e geralmente em movimento – é mostrada sentada em um banco de praça ao lado de um “diógenes espalhafatoso” (página XXIV), vestida com roupas luxuosas, desenhada em traços mais definidos, com algo de charge da burguesia de finais dos anos 1920, contrastando com o restante do álbum. Mais adiante, arranja um galã que a leva ao cemitério, no qual se dispõe uma lápide escrita “Vítima da sífilis” – algo que remete a Baudelaire e ao Simbolismo.

Entre essas paixões, Pagu acende várias velas – uma para cada dia da semana, e mais uma, “de gorjeta” – sem, no entanto, completar o rito da novena. Ao fim, a paixão e o culto levam-na à morte, a um auto-de-fé: “Quando eu morrer, não quero que chorem minha morte. Deixarei o meu corpo pra vocês...” (página XXVIII). No desenho, o detalhe de figura angelical aponta para a possibilidade de uma sobrevivência fantasmática, diante das ruínas da história. A jornada de Pagu ganha um estatuto ambivalente, com o mítico terminando em culto, martírio e sacralização. Sua imagem, entretanto, não deixará de se bater contra esse processo – que em alguns pontos traça pontes entre o período colonial e o aburguesamento da sociedade brasileira, que será o principal objeto de cólera de Pagu nas páginas de *A mulher do povo* e de Mara Lobo em *Parque industrial*, mas que também o extrapola.

Aqui vale novamente retomarmos a genealogia da aventura, atentando para alguns aspectos que de uma forma ou de outra permanecem recalados no imaginário contemporâneo. Cabe mostrar como a identificação entre a figura de Pagu e as produções de arte moderna – como regente dessas, mas também como objeto de representação delas – remete ao modo como as aventuras, nos romances medievais, eram anunciamadas por figuras femininas. A versão anônima portuguesa d’*A Demanda do Santo Graal*, preparada por Heitor Megale, está repleta de exemplos. Essa narrativa tem início quando uma donzela anônima interpela Lancelot para que ele conheça Galaaz e o consagre cavaleiro, abrindo todo o conjunto de “maravilhas e aventuras” ligado ao seu nome. Ao vislumbre da figura feminina, Lancelot imediatamente interroga qual ventura a trouxe até ali (A DEMANDA do Santo Graal, 1989, p. 25). Esse tipo de cena se repetirá diversas vezes ao longo do livro, com diferentes cavaleiros. De fato, o anúncio da aventura é performativo: basta que a dama profira a aventura para que ela tenha início.

Esse fazer-se da aventura é mais complexo do que aparenta à primeira vista, já que a dama não só a gera a partir de um ato de enunciação, mas frequentemente passa, ela mesma, a se chamar Aventura. Se para o cavaleiro, esse acontecimento é da ordem da Fortuna, para a dama ele é

20 Pode-se imaginar que o jogo feito nesse verso opera entre “lei” e “linha”. Curiosamente, alguns dicionários fazem menção à palavra “leinha” como diminutivo de “leia”, uma corda que servia como instrumento de degola.

vivido na tensão entre fazer-se ou ser feita, provocar a ação ou ser tomada como objeto no qual a ação se inscreve.²¹

Além disso, como Giorgio Agamben (2018) aponta, além de um recurso que movimenta os romances de cavalaria, a Aventura é a alegoria da própria narrativa, constituída à medida em que ela vai se desdobrando e o cavaleiro vai percorrendo seus caminhos. Ela representaria o aspecto (em princípio) indiscernível entre o evento e a palavra, entre o que acontece e o gesto de contar o que aconteceu, entre sair em busca de aventura e encontrar a palavra certa para a trova que a canta, transformando-a em obra e em memória. De certo modo, representa a impossibilidade de controle sobre a narrativa, que luta continuamente contra as determinações do autor que a assina.

Como exemplo, o filósofo italiano retoma uma passagem da obra de Wolfram von Eschebach em que Percival está diante de uma mulher adormecida que trazia “a arma do amor:/uma boca vermelha cintilante, tormento para o cavaleiro”. Assim,

O fato singular é que o termo “aventura”, que aparece nesse momento, se refere não à experiência que Parzival está vivendo, mas a própria mulher adormecida: “Assim repousava a maravilhosa aventura” [...]. Se Wolfram pode chamar a mulher de “aventura”, é porque o seu corpo é a cifra tanto da aventura que Parzival está vivendo quanto da narrativa que o poeta está narrando. Encontrando Jeschûte – este é o nome da mulher –, Parzival encontrou a própria história. (AGAMBEN, 2018, p. 36).

215

Ora, tal como está contada, essa relação entre aventura, escritura e corpo feminino foi se construindo no tempo de modo a estabelecer uma sobreposição quase indistinta. No entanto, como é possível rastrear no *Álbum de Pagu*, o duplo viés estabelecido entre a escrita da aventura e o pôr-se à prova (perder identidades, metamorfosear-se) na aventura, fazer-se e ser feito, é substituído por relação de apropriação e conversão dos corpos, de uma divisão de trabalho (artístico) dos gêneros.

Se a ideia de Aventura aponta para um jogo de via dupla entre vozes e olhares, de uma colaboração que promove transformações mútuas nas instâncias implicadas no acontecimento (no cavaleiro tanto quanto na dama, na narrativa assim como no escritor), não é raro que essa cooperação

21 Apesar de anunciar e mesmo encarnar a Aventura, as damas dos romances de cavalaria são explicitamente interditadas de participarem das *quêtes*. Na versão portuguesa d'*A demanda*, Nascião, o ermitão surge pouco antes da partida dos cavaleiros apenas para dizer que nenhum deles deve levar donzela consigo (p. 47). Sintomaticamente, esse veto mante-se vivo no ensaio de Simmel (1998), para quem a aventura é uma experiência exclusivamente masculina. O “enquadramento” da mulher no romance aventureiro seria exclusivamente passivo, de “concessão não constrangida” diante da força conquistadora do homem.

se quebre de modo assimétrico, sendo substituída por uma reafirmação da demanda por ordem e identidade. Não é preciso ir longe para observar essa desvirtuação da aventura. Se seguirmos a leitura do *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, a partir do ponto em que Agamben se detém, encontraremos a seguinte passagem, na tradução do filólogo espanhol Antonio Regales:

El hermoso joven saltó de la alfombra a la cama. Cuando estaba en los brazos de ella, la bella y casta dama se incorporó del susto y se despertó. Pudorosa y nada contenta, la noble y bien educada dama dijo: «¿Quién me ha deshonrado? Joven noble, es demasiado. Dejadme en paz».

Aunque la dama se puso a dar grandes gritos, él no se preocupó de lo que decía, sino que acercó por la fuerza la boca de ella a la suya. Después la atrajo hacia sí enseguida y le robó también el anillo. Cuando vio en su camisa un broche, se lo arrancó asimismo violentamente. La mujer se defendió como lo hacen las mujeres, pero él era como todo un ejército para ella. Y, sin embargo, siguieron luchando denodadamente. Después el joven se quejó de que tenía hambre (ESCHENBACH, 1999, p.81-82).

A chamada da aventura, pela Aventura (cujo nome também é Jeschûte), reverte-se nesse caso em um ato de dominação e violência sobre o corpo feminino. Parzival, até então anônimo e ensandecido, “rapaz tolo”, ganha a partir de então seu nome, seu papel e seu destino. O ato de desonra de Jeschûte não é tratado como pecado – o episódio é narrado com um tom humorístico-erótico –, tanto mais por se explicar como fruto da “ingenuidade” de Parzival, que permanecera isolado na floresta durante os primeiros 15 anos.²² Toda a cena, aliás, é tratada como parte de sua maturação espiritual e sua conversão em um cavaleiro esclarecido, e não o impede de vislumbrar o Graal.

Essa não será a última vez que o impulso para a Aventura se converte em violência dominadora na conquista de um lugar e uma identidade. De fato, o controle do corpo feminino tornar-se-á uma ramificação predominante da tópica da aventura e central para o gênero que se constitui em torno dessa operação – que ao invés de uma negociação com o destino converte-se em um esforço para submetê-lo – especialmente nas narrativas coloniais e fundadoras de nações modernas.

Exemplo maior é não outro que *Os Lusíadas* de Camões. No épico português, essa noção é amplamente reinventada para descrever a viagem de Vasco da Gama e seus companheiros, representando todos os portugueses

²² Para uma análise detida do vocabulário empregado nessa cena de agressão sexual, levando em conta as regras de decoro e as convenções eróticas e humorísticas da época, cf. THOMAS, 1999, p. 125-126.

– esse povo que “aventura às penas do Profundo” (CAMÕES, 2000, p. 178). Não por acaso a jornada até às Índias se sagra com o episódio da Ilha dos Amores, em que tem lugar a captura enamorada pelos marinheiros das ninfas enviadas por Tétis como forma de recompensar toda a esquadra lusitana. Com todo o seu colorido, a descrição dessas perseguições – um dos ápices do engenho renascentista de Camões – repercute longamente como uma espécie de tópica em que o processo colonial e de conquista da Natureza é colocado em termos semelhantes ao de um estupro coletivo, em que o corpo feminino e o da terra se sobrepõem (SPIVAK, 2010, p. 110). Não por acaso, o episódio da captura de Efíre por Leonardo²³ possui um espelhamento com a apresentação da Máquina do Mundo a Vasco da Gama por Tétis no Canto IX. Assim, pode-se ler *Os Lusíadas* como o cantar do processo de conquista técnica do mundo (nos ambientes da terra, do ar e do mar), sintetizado na alegoria da transformação da Aventura nas ninfas capturadas pelos conquistadores (e da Musa pelo poeta).

Essa captura da aventura não está ausente do *Álbum de Pagu* – ela acontece pelo enquadramento do olhar implícito de quem a observa. Note-se como Pagu se coloca como parte de uma série de personagens femininas cujos gestos são apagados ou apropriados por rituais de sacrifício que funcionaram como mitos fundacionais de identidades nacionais, raciais, religiosas e/ou literárias. A alusão à *Iracema* deve ser entendida também desse modo. A indígena – cujo nome e corpo são alegorias da América a ser conquistada por portugueses – é aquela que deverá, segundo a mitologia romântico-nacionalista forjada por Alencar, sacrificar-se/ser sacrificada (prefigurando a extinção do seu povo) para que Moacir, seu filho, possa se alimentar e dar início ao povo brasileiro e à sua história. Apesar do que afirma Bosi (1992, p. 176-177), não há aí qualquer paradoxo interno: o sacrifício da figura feminina em boa parte dos romances alencarianos é visto como necessidade para a fundação da nação – e para a fundação de uma literatura brasileira, da qual o autor seria o “gestor”, oferecendo sua “benção paterna”. De fato, o texto de Pagu lança uma suspeita sobre a consonância entre essas cenas de batismo e paternidade no Romantismo e no Modernismo.

Não é exagero dizer que tanto Iracema quanto Joana d’Arc (e seu papel na construção da instituição teológica-estatal da França) possuem papéis comparáveis ao do túmulo do soldado desconhecido, que Benedict Anderson (2008, p. 35-36) aponta como símbolo exemplar de como uma nação se constitui. Ao invés, contudo, da celebração daquele que deu heroicamente a vida por seu país salvando toda a coletividade, o que temos é um feminicídio

²³ Entre as estâncias 76 e 82, em que se narra o episódio de Leonardo, a palavra “ventura” aparece com especial intensidade. Eis um dos trechos sintomáticos para o argumento aqui apresentado: “Quis aqui sua ventura que corria/ Após Efíre, exemplo de beleza,/ Que mais caro que as outras dar queria/O que deu, pera dar-se, a natureza” (CAMÕES, 2000, p. 406).

sacralizado que coloca a exploração da terra e o paternalismo como forças regimentares do modelo de nação e território.

Cabe notar que, entre Iracema e Joana D'Arc, opera-se uma série de inversões e interpenetrações. Apesar de, como vimos, existir na narrativa de Pagu uma passagem entre um período mítico – em constante metamorfose – e um período de conversão – de identidades e autos-de-fé –, faz-se necessário notar que tal distinção está longe de ser absoluta. Por um lado, nas origens do Nascimento e da Vida se lança a sombra do sacrifício feminino, a partir dos ecos da lenda romântica de *Iracema*. Inversamente, no auto-de-fé que reencena a morte de Joana D'Arc, persiste um ato de transformação, no qual a imagem fantasmática indica a sobrevivência dessa figura feminina encarnada por Pagu. Pode-se ver ainda na própria metamorfose de Iracema em Pagu, Pagu em Joana D'Arc, Joana D'Arc em Iracema (e vice-e-versa), uma persistência em mutação, uma forma de resistência que não se deixa dominar (e não um arquétipo feminino). Há também um caráter cristão, convertido, no sacrifício da personagem pagã do romance de Alencar, assim como uma dimensão paradoxalmente herética no martírio de Joana D'Arc.

Note-se que, tanto em um caso como no outro, o feminicídio aparece como necessidade para a fundação das instituições nacionais, estatais, religiosas e literárias, e, portanto, para o estabelecimento de ordens e identidades. De fato, ao encarnar esses processos em sua aventura – ao querer testar o que foi feito da aventura ao longo do tempo – Pagu realiza uma espécie de travessia fantasmal, na qual ela assume parcialmente esse objeto de desejo projetada como Musa ou como mito sacrificial para romper com certa fantasia inerte e impor uma demanda por uma subjetividade experimental baseada em gestos, metamorfoses e riscos.²⁴ Não por acaso, a última figura feminina à qual ela se refere é aquela que luta a todo o custo contra o sacrifício – não só de si, mas de toda as mulheres de uma nação – por meio da dança e da poesia, encarando de frente seu algoz: Sherazade, das *Mil e uma noites*, aludida na seção Morte – o “*Psalmo 1.001*” do *Álbum* (página XXVII).

Assentamento, desrecalque e metamorfose

Cabe agora comparar esse procedimento ao movimento de Curtius ao elaborar uma espécie de metateoria para seus estudos das tópicas da retórica latina. Sua fundamentação antropológica se inicia pela identificação de uma série de figuras femininas representadas simultaneamente como jovens e

²⁴ Ainda que pareça existir um laço genealógico entre a Musa e a Aventura, é preciso, como aponta Agamben, frisar certas diferenças fundamentais entre uma e outra: “*Àventiure* aparece no meio da história porque ela não é, como a Musa, a potência numiosa que pré-existe à narrativa e dá ao poeta a palavra: ao contrário, ela é a narrativa e vive apenas nela e através dela. A mulher não é, aqui, aquela que dá a palavra: é o próprio evento de palavra – não é o dom da narrativa, mas a própria narrativa”. (AGAMBEN, 2018, p. 37)

velhas, habitantes de novos e antigos tempos, ao longo da história europeia, em obras diversas, de Boécio a Balzac. Segundo o romanista alemão, essas seriam manifestações sobreviventes de um tempo anterior, originário. Retraçando suas genealogias, Curtius acaba associando-as à deusa latina Natura (a quem dará maior destaque) e suas irmãs, especialmente Fama e Fortuna. Mais que isso, tais figuras seriam manifestações sobreviventes de um estágio anterior da existência, sendo exemplos privilegiados do grupo das “imagens originais do inconsciente coletivo”, que deitam “raiz nas camadas profundas da alma” (CURTIUS, 2013, p. 149). Não à toa, Curtius dedica todo um capítulo ao papel da divina Natureza, entre aqueles sobre “Tópica” e “Metaforismo”. Nele, aponta a persistência dessa divindade pagã dentro da doutrina católica medieval, estabelecendo um paralelo entre o papel mítico que ela adquire como entidade mediadora entre a divindade cristã e os homens e o lugar histórico de sua figura como moderadora das “relações entre a mentalidade arcaica e a tópica literária” (CURTIUS, 2013, p. 150).²⁵

A partir disso, Curtius estabelece um jogo de espelhos entre a concepção de certas personagens ou metáforas femininas nas obras latino-medievais e o próprio surgimento da instituição retórica latina e da cultura europeia. Há uma estranha ambivalência nessas páginas. De início, Natura é descrita como uma potência criadora e metamórfica do mundo. Com igual plasticidade, sua figura se instaura no interior do pensamento medieval europeu, enxertando a teologia da Igreja com fragmentos do imaginário pagão, convertidas em atributos do espírito divino. Porém, ainda que Curtius celebre essa vitalidade das encarnações femininas da Natura e sua resistência à mera subordinação à divindade masculina cristã, é somente com a sua domesticação – enquanto “recatada donzela” a serviço de deus (CURTIUS, 2013, p. 165) – que a retórica e as tópicas parecem conquistar certas condições de possibilidade (e como possibilidade da ideia de Europa, segundo o romanista). Nessas circunstâncias, a sobrevida da Natureza só parece ocorrer de modo neutralizado. De potência selvagem transmórfica, ela passa à força ordenatória na cosmologia da Idade Média latina e Ocidental.

Estranhamente, é nesse ponto que se salta de uma conclusão histórica para outra, transcendental, no qual Curtius situa a Natura que subsiste no

25 Em seus estudos sobre musas e ninfas, Aby Warburg (2013) já reflete sobre a centralidade das cenas de captura e violência contra o corpo feminino, de modo a destacar a tensão permanente entre a sobrevivência e o que podemos chamar de sobrevida das imagens. Isso não significa que tais figuras não apareçam revidando essa brutalidade dita civilizatória, o que abre possibilidades para analisar cenas que derivam ou extrapolam o “luto orgiástico” identificado em obras como a *Crucificação* (1485) de Bertoldo di Giovanni (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226). Há imagens da fúria feminina (em confronto com a ordem e a lei dos homens) que não podem ser colocadas nessa polaridade entre êxtase/melancolia ou desejo/lamento sem que se incida em certo tipo de violência. O próprio caso das Erínias (que Warburg sempre cita como uma sombra e com o qual sofreu diversos delírios de perseguição) exigiria uma outra história (ou contra-história) das artes. Seria preciso evitar a tendência de converter tais figuras em iconografia, ignorando a tensão destrutiva (tanto plástica como exterminadora) que cada qual, a sua maneira, carrega.

deus cristão como uma simbolização do arquétipo feminino presente no inconsciente masculino, manifestação da *alma* junguiana representada pelos casais de deuses (sizígias) que estariam presentes nos panteões das mais diversas tradições religiosas, e que seriam “tão universais como a presença do homem e da mulher” (JUNG apud CURTIUS, 2013, p. 169).

Por mais que reconheça a dimensão histórica dos *topoi*, Curtius procura, em certas passagens, tomá-los como pontos cardeais seguros que ligariam a cultura ocidental às verdades atemporais humanas. Nesse sentido, adota a pretensa universalidade desses binarismos assimétricos coordenados (homem/mulher, Deus/Natura, cultura/natureza, ativo/passivo) como uma espécie de proto-topoi – um jardim originário no qual a retórica floresce e tem lugar. Há um desejo por estabilidade, por chão firme, ao qual o filólogo não é capaz de renunciar em seu projeto pan-europeu.

Ainda assim, há passagens em que Curtius reconhece o custo dessa instituição, sobre o qual poderíamos identificar como recalcamientos. Aqui vale recuperar o sentido arquitetônico desse termo, de onde a psicanálise o tomou por empréstimo: trata-se do adensamento do solo provocado pelo peso de edifícios, que acabam com a base rebaixada, gerando fissuras em suas estruturas. Exemplo desse fenômeno é a construção clássica (e fálica) da Torre inclinada de Pisa.

Nesse sentido, Curtius aponta que tais figurações femininas da Natura consistem em expressões do inconsciente coletivo – a tradução brasileira utiliza oportunamente a palavra *sintoma* – que não podem se manifestar “se não daquele modo”, constituindo, portanto, um referencial importante para “nosso conhecimento da história da alma do Ocidente” (p. 123).

Lá onde Curtius busca estabelecer os *topoi* como uma gramática constante e com fundações profundas na história europeia, Pagu experiencia sua narrativa como combate não pela expressão inevitável de algo que a precede (uma manifestação que não poderia acontecer se não de certo modo, daquele modo), mas como a possibilidade de se colocar – e colocar o mundo ao seu redor – inevitavelmente em questão. Para isso, ela prefere tomar as potências da Aventura/ Fortuna para lançar nova luz à Natureza, exibindo seu incontornável caráter plástico, instável, dançante, principalmente quando se manifesta enquanto sintoma, combatendo sua sistematização patológica em nome de uma dinâmica corporal da revolta.

Retrospectivamente, é como se Pagu propusesse outro sentido a uma das fórmulas que Antonio Cândido (2008) utiliza para descrever o Modernismo brasileiro. Para o crítico, um projeto de “desrecalque localista” apontava para o afastamento do imperativo da representação exotizante da natureza americana calcada na produção europeia, de modo a possibilitar a base para uma identidade nacional autônoma e original. Já para Pagu, poderíamos dizer, é o próprio imperativo de captura da Natura (e suas irmãs, Fortuna e Fama) em uma imagem estável e assentada – como a própria

imagem daquilo que é estável e assentado, diante da cultura do homem – que fundamenta todo os demais recalques e demais formas de violência. Nisso consistiria a retórica transformada: responder aos *topoi* enquanto dispositivos de domesticação do tempo e do espaço (especialmente os coloniais) para abrir a outras possibilidades de existência. Nesse sentido, faz-se uma ponte entre a invenção estética, a revolução política e a mutação cosmética (na acepção grega, referente à concepção do cosmos).

A aventura de Patrícia Galvão ainda continuará ao longo de todas as suas vidas. De fato, em outros textos, a remissão a sua linhagem entre Musa, Aventura, Fama, Fortuna e Natura será constante, sem se deter em nenhuma delas propriamente. Em momentos mais drásticos, ela adicionará mais uma figura do feminino, em busca de uma justiça que está para além da Lei e do Direito. Trata-se das Fúrias, as quais Patrícia Galvão jamais deixou de fazer apelo. Uma antiga figura terrenal que desconhece a lei dos homens, que se opõe a mera ira e que concentra toda uma revolta contra a imagem sob a qual foi soterrada. Mais que uma força contra o recalque, a fúria é um verdadeiro tremor da terra e do mar – algo que ela abordará em outra encarnação, como Solange Sohl, cujas complexidades deverão ser abordadas em um próximo artigo.

Referências

A DEMANDA do Santo Graal. Edição de Heitor Megale. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Trad. Claudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2018.

AGUILAR, Gonzalo; CÂMARA, Mario. *A máquina performática: A literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALENCAR, José de. *Iracema*: lenda do Ceará. Cotia: Ateliê, 2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo, SP: Ática, 1997.

BADIOU, Alain. *Le siècle*. Paris: Seuil, 2005.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

222

BOPP, Raul. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. (ebook)

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/Instituto Camões, 2000.

CAMPOS, Augusto de. Para Augusto, o protótipo de uma nova mulher [Entrevista sobre os 20 anos da morte de Patrícia Galvão]. *A Tribuna*, 12 de dezembro de 1982. p. 1.

CAMPOS, Rogério de. *Imageria*: o nascimento das histórias em quadrinhos. São Paulo: Veneta, 2015.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 117-145.

PINHEIRO, T. G.
Musa, Natura, Aventura: a vida e as vidas de Patrícia Galvão
CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo, SP: Hucitec: Edusp, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Demorar*: Maurice Blanchot. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: EDUFSC, 2015.

_____. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Lena Berstein. São Paulo: UNESP/Ateliê, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ESCHEBACH, Wolfram von. *Parzival*. Trad. Antonio Regales. Madrid: Siruela, 1989.

GALVÃO, Patrícia [Mara Lobo]. Ainda o leitor. *Suplemento de A Tribuna*, 5 de junho de 1960, p. 4.

_____. Poesia e estilística. *Suplemento de A Tribuna*, 5 de fevereiro de 1961, p. 4.

223

GALVÃO, Patrícia. Reacionário nazista na Universidade do Paraná. *Suplemento de A Tribuna*. Santos, 1º de março de 1959, p. 4.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lolio Lourenço de Oliveira, Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*: os motivos edênicos no descobrimento e colonização de Brasil. São Paulo: Brasiliense/ Publifolha, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. São Paulo, SP: Ática, 1994.

LIMA, Alceu Amoroso. Literatura suicida. In: *Estudos literários*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. p. 914-928.

LIMA, Luiz Costa. Sérgio Buarque de Holanda: Visão do paraíso. *Revista*

PAGU: vida-obra. Edição de Augusto de Campos. [Ed. rev. e ampl.]. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

RIBAS, Tomaz. *Danças populares portuguesas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

SILVA, Gabriela Soares da; PINHEIRO, Tiago Guilherme. Convergências da poesia russa moderna na América Latina dos anos 1960: Nicanor Parra, Boris Schnaiderman, Haroldo e Augusto de Campos. *El jardín de los poetas: revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, nº 10, 2020. P. 154-192.

SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB. 1998. p. 171-187.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

THOMAS, Neil. Wolfram von Eschenbach: Modes of Narrative Presentation. In: HASTY, Will (ed.). *A Companion to Wolfram's Parzival*. Columbia (SC): Camden House, 1999. p. 124-139.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo, SP: CosacNaify, 2007.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/ Museu de Arte do Rio, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

O espectro de Eurídice: uma torção político-especulativa do mito órfico

The spectre of Eurydice: a political-speculative twist of the Orphic myth

Maurício Fernando Pitta¹

RESUMO

O que seria do mito de Orfeu se ele fosse contado do ponto de vista da outra do mito, o espectro de Eurídice? Partindo do poema “Eurídice – para Orfeu”, da poeta russa Marina Tsvetáeva, e passando por autores como Le Guin, Ludueña Romandini, Kopenawa, Haraway e Viveiros de Castro, este ensaio, mais do que discutir o contexto ou as motivações da poeta, pretende abordar a torção perspectivista que a imagem espectral de seu poema proporciona sobre o mito de Orfeu e, consequentemente, sobre seu herói: o que ocorre com o eu-lírico quando o “objeto” se rebela contra o sujeito, quando a imagem ganha voz e o espectro perde sua fantasmagoria?

Palavras-chave: *Marina Tsvetáeva; Orfeu; Perspectivism.*

ABSTRACT

What would become of the Orpheus myth if it were told from the point of view of the other of the myth, the spectre of Eurydice? Beginning from the poem “Eurydice - for Orpheus”, by the Russian poet Marina Tsvetáeva, and passing through authors such as Le Guin, Ludueña Romandini, Kopenawa, Haraway and Viveiros de Castro, this essay, rather than discussing the context or the poet’s motivations, intends to approach the perspectival twist that the spectral image of her poem provides on the myth of Orpheus, and consequently, the question of its hero: what happens to the lyrical self when the “object” rebels against the subject, when the image gains a voice and the specter loses its phantasmagoria?

Keywords: *Marina Tsvetáeva; Orpheus; Perspectivism;*

1 Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação strictu sensu em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná. Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (PPGFIL/UEL), com financiamento CAPES/DPG-POSDOC.

*before I am lost,
hell must open like a red rose
for the dead to pass.*

H.D., “Eurydice”

O mito de Orfeu dificilmente poderia ser narrado hoje sem referência ao espectro euridiceano, musa, ninfa e esposa falecida do poeta que fez dos hinos órficos, ainda quando inauditos, temas de condução da tradição poética ocidental. “Para a situação da literatura”, afirma Peter Sloterdijk, “não se pode ver imagem mais poderosa que a do cantor Orfeu atravessando sem paciência a zona da morte com uma morta quase viva em suas costas” (2006, p. 29)². Versões mais canônicas, como de Virgílio (2006, IV 455-527) e Ovídio (2017, X 1-85, XI 1-66), apresentam narrativas de um amor não realizado e irrealizável, cujo vértice é a dupla morte de Eurídice e cuja consumação ocorre com o esquartejamento do protagonista pelas ba-

2 Traduziremos as citações em língua estrangeira, salvo quando utilizarmos de traduções em português.

cantes. Em versões como essas, o Poeta perde a esposa e *deve* resgatá-la para repossuí-la; Eurídice é, aqui, uma espécie de “objeto-valor” (VEIGA, 2011, p. 54), posse perdida cuja restituição é meta central do mito.

Até certo ponto, o mito órfico pode ser tomado como exemplo do “Monomito do Herói” proposto por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (2008). Tomado como narrativa heroica, o mito seria uma espécie de paradigma não só de toda a poesia do Ocidente, mas de suas narrativas heroicas. O mito, no entanto, parece terminar antes de completar os estágios do Monomito exigidos por Campbell: Orfeu, a princípio, não se tornaria “Senhor dos Dois Mundos”, pois termina por descumprir o acordo feito com Hades e Perséfone: crente de que assegurava a ressurreição da esposa, Orfeu tornou o rosto, mas viu apenas seu espetro evanescendo e retornando ao submundo. Com isso, o poeta não desfrutaria do último estágio, a “Liberdade para Viver”, fadado a cantar à esposa morta pelo resto de seus dias, vivos e mortos.

A despeito do insucesso do Herói, Eurídice, enquanto “objeto-valor”, pode ser substituída e reconstruída a bel-prazer do lirismo órfico. O heroísmo de Orfeu *depende* da tragédia da perda de Eurídice, dado que, para Campbell, “o último ato na biografia do herói é o da morte ou da partida”, enquanto que “a primeira condição” para o heroísmo, “é a reconciliação com o túmulo” (2008, p. 329). Em outras palavras, a narrativa órfica é heroica por ser *fundamentalmente* trágica — conexão defendida por Le Guin, ao abordar a relação entre ficção científica e tecnociência moderna:

227

Se a ficção científica é a mitologia da tecnologia moderna, então seu mito é *trágico*. A “tecnologia”, ou a “ciência moderna” [...], é um empreendimento *heroico*, hercúleo, prometeico, concebido como triunfo, *logo, em última instância, trágico*. A ficção que incorpora este mito será, sempre, *triunfante* (o Homem conquista a terra, o espaço, *aliens*, a morte, o futuro etc.) e *trágica* (apocalipse, holocausto, antes e hoje) (LE GUIN, 1990, p. 152-153, grifos nossos).

A dupla morte de Eurídice não representa, para Orfeu, o fim que impede o heroísmo, mas sua confirmação. Por isso, a dupla morte termina por *realizar* o arco narrativo do Monomito, pois a vitória do Herói *não precisa estar subordinada a nada que seja exterior a ele próprio*. No limite, todo seu heroísmo se compõe como uma vitória sobre uma situação, vitória que acrescenta algo *ao protagonista, e apenas a ele*. “Eurídice”, segundo Sloterdijk, “oferece a Orfeu sua singular liberdade: graças à sua retirada, ele pode dedicar à sua antiga companheira sua *eterna infidelidade*” (1998, p. 421, grifo nosso). Em outras palavras, a vitória de Orfeu está totalmente atrelada à sua própria

tragédia afetiva: é *pela morte de Eurídice* que Orfeu pode, então, conquistar sua própria liberdade, aquela de um Herói que não tem de constranger seu desígnio a mais nada, podendo dedicar a Eurídice sua eterna infidelidade através de réplicas poéticas dela produzidas por sua própria canção — liberdade um tanto paradoxal, já que não é mais que obsessão em transferir Eurídice para outros, como um Édipo com saudade do útero.

Se é assim, o Poeta não seria apenas “senhor dos dois mundos”, mas de múltiplos, arquiteto livre de canções inesgotáveis em substituição a Eurídice. “O sujeito sempre em não-conjunção”, acossado eternamente pela morte e infelicidade, é, por isso, um sujeito livre para constituir suas próprias relações — embora repetindo sempre o mesmo fado. Morto como homem concreto, o Herói renasce, assim, como “homem eterno — homem *aperfeiçoado inespecífico, universal*” (CAMPBELL, 2008, p. 18, grifos nossos). Neste sentido, o *monólogo de Orfeu* seria nada menos que o mito do sumo assenhoramento do mundo pela canção infinita de sua cabeça degolada, constituindo, após a morte de sua amada e de si, espaços cada vez maiores de domesticação até se impor como o Universal.

O contra-olhar espectral

O Monomito do Herói, que ganharia com *este* Orfeu seu acabamento mais util, não é, contudo, o único tipo de narrativa possível — nem mesmo para o próprio mito órfico. A poesia de Rainer Maria Rilke é um exemplo ilustrativo disso. A despeito de ser autor dos hoje clássicos *Sonetos a Orfeu* e um dos grandes representantes da filiação órfica, o poeta praguense também escreveu, em 1907, o poema “Orfeu, Eurídice, Hermes”, no qual explorou o olhar da *outra* do mito. Ao final, Rilke retrata a falha de Eurídice em reconhecer o antigo amante quando captada por seu olhar e precavida por Hermes, que os acompanhava vigilante pelo Aqueronte:

E quando enfim o deus
a deteve e, com voz cheia de dor,
disse as palavras: “Ele se voltou.” —
ela não compreendeu e disse: “Quem?”
(RILKE & CAMPOS, 2015, p. 179-181).

Mas seria a poeta Marina Tsvetáeva, contemporânea e amiga de Rilke, quem iria mais longe quando, em “Eurídice – para Orfeu”, de 1923, escreveu os seguintes versos:

Para quem esgotou os últimos farrapos
Da carne (não há lábios nem faces!...)
Não será um abuso dos direitos
Orfeu descer ao Hades?

Para quem rejeitou os últimos elos
Terrestres... Quem no leito dos leitos
Recusa a mentira da contemplação
E olha para dentro — o encontro é faca.

Porque — todas as rosas do sangue
São a paga desta capa folgada
Da imortalidade...
Tu, que me amaste
Até ao nascer do Letes, dá-me a paz

Da memória apagada... porque nesta casa
Assombrada — o fantasma és *tu*, vivo,
E eu, morta, o real... Que mais te direi senão:
“Esquece e dá-me a paz!”

Não me darás vida! Não me seduzo!
Já não tenho mãos! Nem lábios para neles
Colares os lábios! A paixão da mulher acaba
Com a picada da víbora da imortalidade.

229
Porque está tudo pago — lembra-te dos meus gritos! —
Por esta derradeira vastidão.
Não vale a pena Orfeu descer a Eurídice
Nem irmãos inquietarem irmãs.
(TSVETÁEVA, 2011, p. 167).

“Não será um abuso dos direitos Orfeu descer ao Hades?”, questiona, altiva, Eurídice. Na visão da outra espectral, o eu órfico é, *ele*, um fantasma, giro de perspectiva impensado pela filiação órfica tradicional. Para Kempinska, “o audacioso poema de Tsvetáeva abusa da intertextualidade e da reflexividade para *subverter* a cena do olhar melancólico” (KEMPINSKA, 2016, p. 294, grifo nosso): é Eurídice quem castiga Orfeu, forçando seu olhar para trás. Nota-se — *subverter*: o olhar espectral de Eurídice não devém, ele mesmo, melancólico, mas furioso e ativo, olhar perscrutador que busca retirar Orfeu do papel do protagonista trágico-heroico para evidenciar sua circunstancialidade e sua fantasmagoria: tu me tens como um fantasma, mas sou eu, Eurídice, um espetro, *real*, e *tu*, de *meu* ponto de vista, tornou-se fantasmático — uma fantasia, uma irrealdade.

O poema de Tsvetáeva faz referência invertida aos casos mal resolvidos com seu ex-marido Serguei Efron, por um lado, e, por outro, com o poeta Boris Pasternak (cf. KEMPINSKA, 2016, p. 294), filho de um amigo pessoal de Rilke — quem, por sua vez, também trocou cartas e admiração mútua com Tsvetáeva, e que também estava envolvido no contexto do triângulo (cf. DINEGA, 2001, p. 129-130)³. Em uma das correspondências de Tsvetáeva a Pasternak, fazendo referência ao reenvio, sentido por Pasternak como uma “renúncia” silenciosa da poeta ao diálogo, de uma carta de Rilke que ela o havia feito anteriormente, a poeta explicita uma das conexões entre o caso e o poema:

Eu amo tanto o seu nome que, para mim, mais uma vez, ao acompanhar a carta de Rilke, foi uma verdadeira privação, uma renúncia. O mesmo que não chamar mais uma vez da janela quando alguém vai embora (e, com ele, durante os dez minutos seguintes, *tudo* se vai. O quarto onde mesmo você não está. Só a tristeza se espalhou).

Boris, fiz isso conscientemente. Para não enfraquecer o golpe de alegria de Rilke. Não quebrá-lo em dois. Não misturar duas águas. Não transformar SEU ACONTECIMENTO em uma ocorrência particular. Não ser menor do que eu mesma. Conseguir não ser.

(Até Orfeu eu conseguia persuadir Orfeu [sic]: não olhe para trás!) A virada para trás de Orfeu é obra das mãos de Eurídice. (“Mãos” — atravessando todo o corredor do Hades!) A virada para trás de Orfeu é cegueira do amor dela, ausência de posse sobre ela (mais rápido! mais rápido!) ou então — ah, Boris, é terrível — [...] a *ordem* de voltar-se — e perder. Tudo o que nela ainda amava — a última esperança, a sombra do corpo, uma ilha no coração ainda não tocada pelo veneno da imortalidade, lembra? [...] tudo o que nela ainda respondia a um nome feminino — foi atrás dele, ela não podia ir, ainda que talvez já não quisesse ir. [...] E para terminar com minha ausência na carta (era assim que eu queria: estar ausente de forma *clara*, ativa) — Boris, a mera educação não é nada simples, ou não é sempre simples. — É assim. — (TSVETÁEVA apud ROSAS, 2018, p. 211-212).

Trata-se de uma forma de subversão que, talvez a risco de perder o amado, renuncia à relação como alguém que se despede na soleira e se esforça para não dizer mais um “adeus”, salvando tanto a si, quanto aquele que parte (Pasternak) e aquele que, tal como o Hermes silencioso que acompanha

3 Especialmente em relação às cartas de amor trocadas entre Tsvetáeva e Pasternak, bem como referente à relação cruzada entre ambos e Rilke, cf. ROSAS, 2018.

Orfeu e Eurídice no Aqueronte e o véu hermético que veda a Orfeu a mirada ao espectro, é posto no lugar da que renuncia (Rilke). De forma retorcida, e com grande esforço, Tsvetáeva se coloca no lugar de Orfeu no mesmo movimento em que, também transformada em Eurídice, transfere-se ao posto de protagonista do caso: por ti, Pasternak, evito o erro de Orfeu para não te reduzir ao estado de fantasma; por mim, renuncio a ti, por Rilke, para que se salvem os três.

Apesar de focado em Eurídice, o poema rilkeano ainda a concebe como “sombra esvaziada de qualquer *alteridade positiva*, reduzida a um mero reflexo da sombra do próprio Orfeu” (KEMPINSKA, 2016, p. 293). Algo semelhante, aliás, pode ser dito de outro tipo de relação cara a Rilke: a relação entre o homem e o animal. Na oitava das *Elegias de Duíno* (RILKE, 1989), o animal se assemelha a um *bon sauvage* que, ainda não deturpado pela “cultura”, possui acesso privilegiado à mais “natural” das purezas:

Com todos os olhos a criatura
vê o Aberto. Só os nossos olhos,
como que invertidos, são armadilhas postas
à volta de sua livre saída.
O que há fora, nós o sabemos apenas
pelo semblante do animal; desde pequenina,
obrigamos a criança a voltar-se e ver, atrás,
só o Aparente, não o Aberto, que
na cara do animal é tão profundo. Isento de morte.
Não vemos senão esta; o livre animal
tem o seu ocaso sempre atrás de si
e à frente Deus; quando avança,
avança, Eternidade adentro, como as fontes que correm.
(RILKE, 1989, p. 185).

231

Juliana Fausto explica que o poema rilkeano põe em jogo a maneira pela qual “o homem consegue se posicionar fora do mundo, algo que as ‘criaturas’ seriam incapazes, paradoxalmente *presas no aberto* para todo o sempre” (2020, p. 218). Os humanos, proibidos de voltar ao Éden, teriam a vantagem de enxergar o mundo *em sua totalidade*, não absortos na estreita mirada que o mergulho no Aberto explicita; ao consumir o fruto do conhecimento, perderam a inocência e, por isso, ganharam posse do mundo. “Só os humanos”, continua, “habitam essa espécie de dobra ou viragem [...] que os torna ‘espectadores’, isto é, sujeitos e juízes” (*ibid.*). De posse e aparte do mundo, podem julgá-lo, formatá-lo e subjugá-lo segundo seus caprichos.

Em outra das figurações dos animais de Rilke, “A pantera”, observamos um grande felino que circunda incessantemente o interior de uma jaula

como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança da força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.
(RILKE & DE CAMPOS, 2015, p. 121).

O poema “poderia ser lido [...] como a descrição de um animal preso, no sentido de que *todos os animais o são*” (FAUSTO, 2020, p. 218, grifo nosso), aprisionados no Aberto rilkeano, “grande totalidade de tudo aquilo que não está restrito” pelas representações e “rede de feixes da conexão pura” (HEIDEGGER, 1977, p. 262) que relega os animais a uma alegre e pura desinibição inconsciente.

Por outro lado, é no “O jaguar” de Ted Hughes que Fausto, seguindo J.M. Coetzee, encontra a alteridade positiva que Kempinska percebe na Eurídice de Tsvetáeva:

Num curto pavio feroz. Sem fastio —
Os olhos contentes no seu fogo cegante,
Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue —
Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula.
(HUGHES, 2010, p. 40; apud FAUSTO, 2017, p. 221).

232

Sobre este poema, Fausto assinala que, “diferentemente da pantera, cujas imagens que se mostram em seus olhos são a exceção e logo morrem, o jaguar força, com seu olhar de broca, de um fogo cegante, a sua *perspectiva* no mundo, dissolve as barras e os espectadores: ‘no chão de sua cela se derramam os horizontes.’” (2020, p. 222, grifo nosso). Enquanto, em Rilke, o pontos de vista da pantera chega às portas da emergência, mas sevê barrado pelo paradoxalmente aberto “espaço interior do coração” (HEIDEGGER, 1977, p. 306), nos versos de Hughes, por sua vez, o animal *afirma* suas perspectiva, prenhe de um mundo próprio e singular: “enquanto a pantera *talvez* não esteja ainda derrotada, a possibilidade da derrota ou da entrega *não existe* para o jaguar” (FAUSTO, 2020, p. 222, grifos nossos).

O mesmo pode ser dito da Eurídice tsvetáevana, em relação à rilkeana: espetro que habita no entremundo das duas pontas do Aqueronte, Eurídice passa da condição de fantasma-representação arrastado pelos cantos de Orfeu, em Rilke e em grande parte da tradição órfica, à condição de espetro vivo, autônomo, atuante, acossante e ameaçador, diante de um poeta tornado *phantasmata* irreal e presa secundária de um contra-olhar.

Fabián Ludueña Romandini define o *espectro* “pela propriedade de construir, de modo epifenomênico, o sujeito sob a forma do acesso” (2018b, p. 186). Enquanto “ente” que está para além do campo de percepção subjetivo e, aliás, para além do campo da “natureza” ou do “real”, o espectro é matriz de toda e qualquer subjetividade: “a subjetividade é tão somente um efeito residual da regionalidade para-ontológica do espectro. [...] *uma subjetividade é apenas uma integral constituída pelas agências espetrais que lhe são constitutivamente extra-humanas*” (*ibid.*, p. 121, grifo nosso). Nesse sentido, o “acesso”, enquanto agência espectral, constitui de início o sujeito a partir de uma disjunção fundamental, na qual este não surge como “uma entidade indivisa, a não ser como efeito *après coup* de uma sutura ontológica” (2018a, p. 597)⁴. Em outras palavras, todo sujeito nasce sempre fraturado, disjunto, mais sob a forma de um conjunto heteronômico, heterogêneo e instável de “subjetividades” espetrais entrelaçadas, extra-subjetivas e extra-humanas, que de uma unidade fundante e substancial.

Disposto além do “natural”, o espectro é da ordem da *Sobrenatureza* — “a forma do Outro como sujeito, implicando a objetivação do eu humano como um *tu* para este Outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 397). Eurídice é sobrenatural em sentido duplo: enquanto um Tu que devolve a Orfeu o estatuto fantasmático; e enquanto a Outra por excelência, *horizonte de sobrenatureza como tal*, dando, de fora, *forma* ao mito ao constituir seus personagens e fraturar, por dentro, o mito (e Orfeu) numa miríade de espetros luminosos.

Enquanto a Eurídice de Rilke ganhava apenas uma confusa e reativa voz ao final do poema, o espectro, em Tsvetáeva, já de início possui a consistência de um sujeito-Outro, “sujeito” que vê e que age, que irrompe previamente à continuidade do sujeito órfico, fundando-o como já fraturado, disjunto. É Eurídice quem “funda” Orfeu, não mais o contrário — *mito de Eurídice*, não só “mito de Orfeu” —, e ela não o funda como uma personagem postada inteiramente a serviço da protagonista, pano de fundo narrativo, mas como aquela que, afirmando-se como, também, protagonista de sua própria estória, extrusa Orfeu como um *Outro* para ela.

Na medida, porém, em que se é recusada absolutamente a Outro a possibilidade de atuar como um “eu” em vista de um “tu”, este Outro pode ser relegado à condição de não existente — física ou metafisicamente —, momento em que a “comunidade dos espetros” passa a ser tida como *phantasmata*, um conjunto de “exilado[s] da ontologia, [...] ser[es] inexistente[s]” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2018b, p. 20), fabulações meramente fictícias do Sujeito soberano da modernidade.

4 Por se tratar de um e-book sem paginação, referenciamos as posições exibidas pelo leitor de e-books. Para todos os e-books deste tipo, referenciados dessa forma na bibliografia, utilizaremos deste mesmo expediente, exceto quando o e-book apresentar uma paginação padrão.

Orfeu, diante do espectro, atua como o Sujeito moderno que busca, em vão, ocupar o lugar de centro panóptico transcendente, antes colmatado por Deus, impondo-se como uma espécie de antiperspectiva ou não perspectiva que reduz tudo aos limites de sua percepção — inclusive, o espectro sobre o qual ele próprio se funda. Segundo Sloterdijk, para quem o navegante ibérico do séc. XVI seria o protótipo da subjetividade, “o sujeito [...] se coloca em face das imagens fornecidas e se retira para a fronteira do mundo das imagens, vendo tudo sem ser visto e inventariando tudo sem ser ele próprio designado, senão pelo ‘ponto de vista’ anônimo” (2005, p. 154).

Para Donna J. Haraway, esse é justamente o *white male gaze*, olhar colonizador branco, patriarcal e “conquistador que não vem de lugar nenhum” (1991, p. 188). Este tipo de olhar se constrói sobre a pretensão de ocupar essa posição paradoxal de um olhar do não olhar, de um corpo fora do mundo ou de um lugar do não lugar, se arrogando o direito de ser critério normativo de todos os demais pontos de vista:

Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que faz com que a categoria não marcada reivindique o poder de ver e não ser vista, de representar enquanto escapa à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco, uma das várias tonalidades asquerosas que a palavra *objetividade* tem para os ouvidos feministas das sociedades científicas e tecnológicas, industriais tardias, militarizadas, racistas e dominadas pelos homens [...] (HARAWAY, 1991, p. 188).

Essa posição não marcada e não situada, que permite com que a captura irrestrita do globo seja equivalente à construção de uma verdade “objetiva”, é a posição do sujeito cartesiano, que opera uma *epokhé* sobre o mundo e se coloca como único ponto inconcusso do real, ponto de ancoragem de um universo sem cais e senhorio que se vê legitimado ontologicamente a capturar a terra, a Terra e seus habitantes como objetos de conquista, especiarias disponíveis ou Velocinos de Ouro — conquista que, na verdade, é um rapto forçado. Essa é a posição padrão do “Rosto”, que “é o próprio *Homem branco*, com suas grandes bochechas brancas e o buraco negro dos olhos” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 238, grifo nosso).

“A meu ver”, diz o xamã yanomami Davi Kopenawa Yanomami, “só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75). É assim que Kopenawa explicita a impossibilidade e a inaceitabilidade de domesticação, lembrando, aqui, o conceito deleuze-guattariano de “devir”, mas por via de uma *dupla torção*, na qual o “virar-branco” não é mero termo reverso de um devir

cruzado, mas é limite expresso sob a forma da *renúncia*, dado que supõe a condição imprescindível e improvável de que o branco abdique de seu ensejo colonizatório. Isso porque virar branco quando o branco vira índio é virar *outro* que branco e que índio:

Torna-se índio, não para de se tornar, talvez “para que” o índio, que é índio, se torne ele mesmo *outra coisa* e possa escapar a sua agonia. Pensamos e escrevemos para os animais. Tornamo-nos animal, para que o animal também se torne *outra coisa*. [...] O devir é sempre duplo, e é este duplo devir que *constitui o povo por vir e a nova terra* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 132, grifos nossos).

A questão de Eurídice, a “Anti-Orfeu” de Orfeu, é também uma questão de devir, enquanto “superposição intensiva de estados heterogêneos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 323) na qual a escolha entre um Orfeu carregando afetos euridiceanos ou uma Eurídice carregando afetos órficos se torna “indecidível” (*ibid.*), porque uma alternativa tende a *outra* (mas não “à outra”), justamente a fim de que se realizem ambas caminhos, “povos” e “terrás” inexistentes. A torção perspectiva, torção de olhares que faz de Orfeu um espectro para o espectro de Eurídice, é, assim, não só uma questão especulativo-mítica, como uma questão diretamente política, isto é, *espectropolítica*.

Ao subverter a unidirecionalidade do *male gaze* heroico-trágico de Orfeu, Tsvetáeva nada mais faz que explicitar que é necessário, mais que tudo, *imaginar* alternativas — alternativas ao Narciso-patriarca que “acha feio o que não é espelho”, como diz o Poeta, alternativas ao humano que enjaula seus animais, alternativa ao colonizador que escraviza e extermina o diferente e ao sujeito que exorciza espectros. Nesse sentido, não basta que Orfeu transite entre territórios alheios, carregando o mesmo totem euridiceano como objeto de conquista ou de reminiscência; é preciso que Orfeu mesmo se torne outro, devenha outro Orfeu, devenha-Eurídice, para que Eurídice se torne, também, outra, a outra do outro como Outra.

235

Dupla torção: da imagética anti-órfica

Não é por acaso que citamos há pouco Kopenawa: o termo “espectro” se aproxima do conceito yanomami de *utupë*, “imagem”, “conceito de conceito” (VALENTIM, 2018, p. 232), conceito-multiplicidade e conceito-proteiforme, que acomoda os sentidos etnográficos de espírito e de espectro (cf. *ibid.*, p. 233). Como afirma Marco A. Valentim, a “espectralidade não é [...] o atributo exclusivo de uma pessoa ou povo, mas o *potencial metamórfico constitutivo*

de todo agente cósmico, o seu ser-imagem” (ibid., p. 229). Em outros termos, o espectral possui um caráter constitutivamente “imagético”, como se antevê por seu radical *specere* — o mesmo de “perspectiva” (“ver através”). Isto porque cada imagem traz consigo todo um espectro tonal-modal, isto é, uma multiplicidade intensiva, “ondulatória”, característica de um “domínio cósmico de transdutividade” ou “um campo anímico basal dentro do qual” os diversos personagens de dada cosmologia “seriam apenas diferentes vibrações ou modulações intensivas e contínuas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 327).

Utupë são “imagens”, mas imagens de um tipo paradoxal: não são reflexos falsos decalcados de um modelo-essência, como as imagens (*eidolon*) dos poetas criticados por Platão, cópias de cópias que participam de forma imperfeita da mesma forma (*eidos*); antes, as *utupë* compõem o próprio “potencial de alteração’ pelo qual sujeitos (humanos, por exemplo) se formam sob a perspectiva de outros sujeitos radicalmente diferentes (extra-humanos)” (VALENTIM, 2018, p. 220). Ao invés de cópias, as *utupë* são *condições de possibilidade das perspectivas e do próprio campo imaginal como um todo*: só é possível ver e ser visto, ser sujeito ou objeto de perspectiva, porque há, antes, *utupë*, enquanto horizonte virtual de espectralidade que constitui a diferença entre perspectivas através da disjunção que opera quando irrompe entre, no meio e por meio delas.

Imagens múltiplas e infinitas, as *utupë* são como reflexos em abismo (*mise en abyme*) diante de espelhos, tal como nos espelhos que Kopenawa via enquanto viajava pelas cidades dos *napë*. “Eu estava sozinho diante deles mas, ao mesmo tempo, tinha muitas imagens idênticas espalhadas neles” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 117). “Espectro” se diz em pluralidade, legião; o mesmo vale para as *utupë*: “[...] quando se diz o nome de um *xapiri*, não é apenas um espírito que se nomeia, é uma multidão de imagens semelhantes” (ibid., p. 116). Ao invés de uma substância com infinitos atributos (“nomes”), como o Deus judaico que inspirou o Deus espinosano, trata-se de infinitas imagens com um só nome, em “uma espécie de nominalismo exorbitante, que submete a unidade do nome à multiplicidade da imagem. Um nome está para as imagens que designa como alguém, ‘sozinho’, diante de seus reflexos em espelhos justapostos ao infinito...” (VALENTIM, 2018, p. 224).

Por fim, as *utupë* não são “coisas” destacadas da própria dinâmica entre perspectivas, sendo elas mesmas atualizadas como pessoas ou “agência espectral” que “se apresentam aos xamãs [...] como espíritos ou sujeitos sobrenaturais [espíritos *xapiri*]” (VALENTIM, 2018, p. 220, 216-217). Estes sujeitos sobrenaturais, expressões xamânicas das *utupë*, “em sendo imagens, são por isso mesmo sujeitos/pessoas. [...] a condição fundamental para ser humano ou gente, *thè pë* [...] é ter/ser imagem (ser visto/ver)” (ibid., p. 227). *Utupë* são, portanto, imagens ativas, imagens que veem, ou melhor, que

imaginam, e não só imagens vistas: “índices que nos interpretam antes que as interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325).

Esfinges canibais: para que sejam decifradas, isto é, para que se atualizem ou se expressem como *xapiri pë*, decifram as pessoas, “capturando” suas imagens para fazê-los sonhar e fazendo de seu peito, sua morada, numa espécie estranha de devoração que, ao dilacerar e recompor monstruosamente “sua imagem [...] para o conserto do seu corpo-pensamento” (VALENTIM, 2018, p. 234), faz a pessoa “vira[r] fantasma” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 90), “gente espírito” (*xapiri thë pë*) (ibid., p. 615) — ou seja, devir outro. Tratam-se, no fim, de imagens que olham: “o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. [...] Inelutável paradoxo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Como diz Maurice Blanchot, referindo-se ao olhar de Orfeu sobre Eurídice na saída do Aqueronte: “tudo está em jogo na decisão do olhar” (1981, p. 104) — mas o olhar de Orfeu é contraefetuado pelo olhar de Eurídice, dado que, se o olhar é alienante, como afirma Jean-Paul Sartre, é porque ele é sempre *alienígena*: “reconheço que sou como o outro me vê” (2003, p. 276). Só se pode ser sujeito porque, antes, sou imagem, imagem de imagens que me olham e me cesuram. Orfeu, o sujeito do mito, olha Eurídice e se espanta com o olhar ausente — mas ainda olhar, já que “enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254).

Assim, seria de se supor que Orfeu finalmente se reconhecesse como *imago*, como espectro de outro espectro, tal como os duplos que nos fazem sonhar. O mesmo, mas em sentido oposto, pode ser pensado da Eurídice de Tsvetáeva: vislumbrada pelo olhar órfico, Eurídice então se vê não mais como *phantasmata* das fantasias órficas de retorno ao *status quo*, mas espectro ativo, real, vivo, tanto quanto o fantasma que a mira, também evanescento para o mundo dos Gregos.

Retomemos agora a questão do “Anti-Orfeu”. Tsvetáeva, numa atitude de *renúncia*, se fractaliza em dois no mesmo movimento em que Orfeu é substituído por Eurídice no posto de protagonista. Com isso, a poeta salvaguarda Eurídice e Orfeu:

Ah, talvez o prolongado “não tema” seja *minha resposta* — a Eurídice e Orfeu. Ah, está claro: Orfeu veio buscá-la — para viver, o outro veio buscar a minha — para não viver. Por isso ela (eu) lançou-se daquele jeito. Como se fosse Eurídice, teria... vergonha — para trás! (TSVETÁEVA apud ROSAS, 2018, p. 212).

Tsvetáeva salvaguarda Eurídice, porque a resgata de sua condição fantasmática. Mas salvaguarda também a Orfeu, que ela sempre considerou ser, por si mesmo, uma verdadeira “constelação de imagens” (HASTY, 1996, p. 9). Afinal, Orfeu é tanto o poeta que domesticava unilateralmente mares,

animais, monstros e fantasmas, quanto o cultor das transformações, das devorações, da iatromância, da catábase e dos mistérios báquicos. Ele é ambos, e simultaneamente às avessas: Orfeu é também companheiro e comensal dos animais, aquele que, como diz Apolodoro, “movia pedras e árvores” (1921, 1.3.1) por reconhecer nelas o pendor anímico às Musas; mas é também aquele que continuamente refaz o ato titânico de Krónos e deglute todo Outro para dentro de si, cooptando o mundo a seu desígnio egóico. Para Blanchot, Orfeu é o próprio “ato de metamorfoses” (1955, p. 146), transmutações produtivas, como destrutivas, mas é também seu contrário: agente da estabilidade que guarda a vida, mas que pode asfixiá-la por fechamento e obsessão.

Como já sabia Tsvetáeva, nada no mito de Orfeu é simples — por isso, antes que uma unidade, ele também seria uma legião espectral que só se antevê *per speculum in œnigmate*, “por espelhos, em enigmas” — para usar de uma famosa passagem da Primeira Epístola aos Coríntios, favorita dos esoteristas. O Poeta perfaz, em sua própria figura plural, o atributo intrínseco ao *múthos* como tal, a saber: sua abertura, resistência ao fechamento e à sedimentação que a Tradição e a História continuamente lhe impõem.

Em Tsvetáeva, como em Rilke, observamos tanto a afirmação dos limites do Orfeu “maior”, quanto as potencialidades dessa legião de subarmônicos órficos que nele habitam, em parentesco abissal com eurídices, cérberos, perséfones e o Egeu. Encontramos esta miríade de orfeus menores em Ovídio, com seu “Orfeu bissexual” (MAKOWSKI, 1996), cuja trágica “fórmula emotiva” (WARBURG, 1999, p. 555) resistiu subterraneamente até a pintura *A morte de Orfeu*, de Albrecht Dürer, que apresenta um “Orfeu pederasta”; também no Orfeu apodrecido e luminoso “de asa e de vermes” de Hilda Hilst (2002, p. 107), cuja lira produz à poeta “um tom dissonante” (SANTOS, 2010, p. 20); ou ainda no Orfeu espectral de Le Guin (2018, s/p), cujo vulto “se reteve um tempo perplexo [*bewildered*]”, como num torpor selvagem, “junto à porta apenumbrada” do submundo.

Se há tantos orfeus, por que o “ataque” tão feroz a Orfeu? Talvez o que queria a Eurídice tsvetáevana fosse fazer como Deleuze e Guattari frente ao Édipo: libertar o Édipo das garras de uma (certa) psicanálise demasiado neurótica, demasiado identitária e familiar; retirar Édipo do triângulo. Renunciar ao laço matrimonial que impunha, no caso de Orfeu, um tipo estanque de amor, um tipo opressor de relação — que oprimia tanto a Eurídice, quanto a Orfeu; tanto a Pasternak, quanto a Tsvetáeva. O “veneno da imortalidade” que a serpente inoculou em Eurídice talvez possa ser encarado como uma espécie de vacina “anti-órfica” para estancar “tudo o que nela ainda respondia a um nome feminino” (TSVETÁEVA apud ROSAS, 2018, p. 212) — não seu “ser-mulher”, mas *certo modelo* de feminilidade que o olhar de Orfeu impunha em vista de suas próprias lembranças e fantasias.

O veneno que acomete a Eurídice, ela o regurgita a Orfeu com sua recusa para exortá-lo a esquecê-la — e para que possa, de fato, libertar-se. Todos os demais casos menores de Orfeu desaparecem quando a canção da domesticação unilateral do todo se impõe sobre eles, sugados pelo mesmo vértice que condena o próprio poeta. São esses casos que o prefixo “anti-” do contra-olhar de Eurídice viria resgatar. Não se trata de fazer uma oposição simples a Orfeu, algo como sua “negação” — como se se tratasse de um gesto platônico de expulsão de Orfeu da pólis. O “anti-” visa não negar Orfeu, mas apontar para algo similar à *abertura ao infinitesimal* sinalizada pelo expoente negativo ao fim da “fórmula canônica do mito”, de Claude Lévi-Strauss, momento de sua “dupla torção”: “ $Fx(a) : Fy(b) \approx Fx(b) : Fa^{-1}(y)$ ” (2017, p. 229).

A dupla torção é, precisamente, o momento de transformação estrutural de um mito, quando ocorre a inversão de termos (a e b) e funções ou relações (x e y). Para que isto se suceda, a fórmula deve cumprir duas condições: “1. que um dos termos seja substituído pelo seu contrário [...] e 2. que uma inversão correlativa se produza entre o *valor da função* e o *valor de termo* de dois elementos [...]” (ibid., p. 229). A fórmula não serve como esquematização matemática ou lógica de dada narrativa, mas como método para explicitar de que forma o mito nunca se resolve numa síntese final e autorreferente, estando sempre aberto ao devir histórico — ao impensado e ao inesperado — que o transforma em outro mito, sem origem, nem término.

Pode-se ilustrar esta dinâmica com o conjunto de mitos sobre o pássaro engole-vento explorado por Lévi-Strauss em *A oleira ciumenta*. Neste conjunto, a maria-de-barro, fêmea do pássaro oleiro joão-de-barro, aparece como *função inversa* do pássaro engole-vento — “ $F_{Engolevento}^{-1}$ (Oleira)” (ALMEIDA, 2013, p. 184) —, já que este não faz ninho, colocando seus ovos sobre serrapilheiras. Não desempenhando “o papel do termo por não figurar enquanto tal nos mitos do Engolevento” (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 78), a maria-de-barro fornece a *relação ou estrutura virtual não atualizada* desse conjunto de mitos, suprindo lacunas e contradições que se explicitam na comparação entre os mitos do interior do conjunto. A dupla torção, “transformação estrutural por excelência” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 124), é o que permite pensar a relação entre mitos como uma dinâmica em “perpétuo desequilíbrio” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 212), na qual “todo mito é uma versão de outro, toda versão abre para um outro mito, e os mitos todos não exprimem uma origem nem apontam um destino: não têm referência” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 124).

Mas por que a exponenciação negativa? Quando elevamos um número qualquer maior que 1 a um expoente negativo — lembremos que o mito não é unidade, mas legião —, nada temos senão frações infinitesimais maiores que 0 e menores que 1: $2^{-1} = \frac{1}{2}$, $3^{-1} = \frac{1}{3}$, $9^{-1} = \frac{1}{9}$ etc. Como ressalta Eduardo

Viveiros de Castro, em diálogo com José A. Kelly, o procedimento de torção da fórmula guarda estrita relação com as organizações duais da etnografia dos Bororo feita por Lévi-Strauss, onde a raiz quadrada do dualismo ($\sqrt{2}$) — que nada mais é do que próprio dualismo elevado à metade da unidade ($2\frac{1}{2}$), ou seja, 2 elevado a 2^{-1} — perfaz uma “expansão decimal infinita i.e. um número que é internamente ‘infinito’ em uma infinidade de modos possíveis” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 123): 1,4142135623730950...

$\sqrt{2}$ é um número tal que seu inverso multiplicativo é igual à sua metade i.e.: $1/\sqrt{2} = \sqrt{2}/2$. O inverso da razão entre os dois termos é igual à metade da razão. Isto significaria que cada metade de uma organização dualista é a inversa da metade opositora, e não sua “negativa”. Cada metade vê a outra como sua inversa, como a divisão do todo = 1 por si mesmo. Isto faz com que a relação entre as metades não seja de adição (do tipo $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 1$), mas de multiplicação, uma repetição de si mesma pela outra, fazendo de cada metade, uma função da outra. Como observou Kelly, *esta relação de equivalência guarda uma profunda relação com a fórmula canônica do mito* (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 123).

Do mesmo modo, e dado que Orfeu, como todo mito, é sempre uma *complicatio*, isto é, um entreamado de mitos menores, dobrados em indiscernibilidade, que se “explicam” de modo determinado a cada vez que se conta um mito, operar um $Orfeu^{-1}$ (“o Anti-Orfeu”) implica não em anular Orfeu, expulsá-lo da *pólis*; afinal, não se trata de subtração, mas de divisão, isto é, de multiplicação, já que toda divisão não é senão a inversão de uma multiplicação. Operar um $Orfeu^{-1}$ implica, então, em fazer o fractal irromper sobre o corpo unário do mito; libertar Orfeu do posto de controle, que sufoca a si e ao espectro — através da emancipação do espectro de Eurídice. Abrir as imagens infinitesimais que habitam Orfeu, guardando uma infinidade de personagens silenciados pela lira e escondidas sob seu olhar controlador, como Eurídice e a legião de espectros e bestas.

Se, ao dizer que os Yanomami só poderão se tornar brancos quando os brancos se tornarem Yanomami, Kopenawa sinalizava uma forma ativa de resistência ao “virar branco” por conta de suas consequências desastrosas, e se, com isso, propunha a própria *impossibilidade* da operação e a *renúncia* ao desejo de cambiar de lado que tão comumente afeta indígenas quando confrontados com as falsas benesses que o modo de vida citadino oferece (normalmente, em contextos de genocídio perpetrado por ação predatória de garimpo, desmatamento e outros), a mesma fala pode ser interpretada também como a proposição de um *outro tipo de possibilidade*, a saber: de que os brancos possam, sim, se tornar *de certo modo* Yanomami a fim de que “devir-branco” não seja mais sinônimo de “devir-genocida”.

Mas se trata, aqui, de um *outro tipo de Yanomami, um outro Outro dos Yanomami* — um *napé pë* em sentido não destrutivo (se isso for, de fato, possível), que, no contexto sociopolítico yanomami, não representa o fim do devir, mas mais um agente compositivo da dinâmica cosmopolítica da floresta: *napé pë* como simples “estrangeiro”, “inimigo potencial”, “não-yanomami” (KELLY, 2016, p. 48) que, contudo, é também Yanomami em relação aos *napé yai, napé* “de verdade” (ibid., p. 50)⁵, povo “cuja epítome é a relação entre o cidadão e o Estado, o verdadeiro inverso do parentesco” (ibid., p. 61). Virar branco quando o branco deixa de ser branco já não é mais virar branco.

Orfeu, para fugir ao destino trágico, *deve* se transformar em um de seus duplos órficos silenciados pela lira domesticadora, um *outro* inaudito como uma das virtualidades infinitesimais presentes na exponenciação negativa de Lévi-Strauss, cuja indeterminação é *constitutiva* dele próprio. Orfeu, inclusive, talvez se torne um outro *perigoso* — mas com o perigo, é possível lidar, desde que o perigo se dê ao modo da inconstância e da variação provisória e precária, deixando de ser protagonista exclusivo de um solilóquio monomítico para, enfim, participar de mitos mais complexos.

Talvez, em sua correspondência algo enigmática com Pasternak, que reflete a própria complexidade da relação entre eles, Rilke e Efron, Tsvetáeva estivesse sinalizando algo semelhante, comparando-se com Eurídice e, às avessas, com o próprio Orfeu: diante da recusa do opressor ao silêncio, é preciso às vezes renunciar *não* à possibilidade de contar seu próprio mito, e sim à condição fantasmática de um outro subalterno; é preciso às vezes renunciar a *Orfeu*, recusar vê-lo e ser visto por ele, recusar ouvir seus cantos e, sobretudo, recusar nele tornar-se, para que ele próprio aprenda a também renunciar e evitar seu destino trágico: ser devorado por bacantes que só queriam retirá-lo de sua própria agonia.

5 “[...] a categoria *napé* é complementar à categoria *Yanomami* que, de maneira correspondente, é igualmente contextualmente variável. Em relação aos próprios Yanomami, os vizinhos Yekuana podem ser vistos como *napé*. Quando o contexto envolve pessoas não-indígenas, todos os índios podem ser ditos *Yanomami*” (KELLY, 2016, p. 50, grifos nossos).

Referências

- ALMEIDA, Mauro. A fórmula canônica do mito. In: QUEIROZ, Ruben C.; NOBRE, Renarde F. [org.]. *Lévi-Strauss: Leituras brasileiras*. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 161-199.
- APOLODORO. *The Library*. v.1. Trad. de J. Frazer. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1921.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. *The gaze of Orpheus and other literary essays*. Trad. de P. Adams. Tarrytown: Station Hill, 1981.
- CAMPBELL, Joseph. *The hero of a thousand faces*. v.17, ed. comemorativa. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2008. (Col. “Bollingen Series”)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. (Col. “Critique”)
- _____. *O que é a Filosofia?*. Trad. de B. Prado Jr. e A.A. Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Coleção “TRANS”)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2.ed. Trad. de P. Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Col. “TRANS”)
- 242
- DINEGA, Alyssa W. *A Russian psyche: the poetic mind of Marina Tsvetaeva*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.
- FAUSTO, Juliana. *A cosmopolítica dos animais*. São Paulo: n-1 edições, 2020
- HARAWAY, Donna J. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Abingdon: Routledge; Taylor & Francis, 1991.
- HASTY, Olga P. *Tsvetaeva's Orphic journeys in the world of the word*. Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*. v.5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. (Col. “Gesamtausgabe”)
- HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

PITTA, M. F.
O espectro de Eurídice: uma torção político-especulativa do mito órfico

KELLY, José A. *Sobre a antimestiçagem*. Trad. de N. Soares, L. Pereira e M.A. Matos. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.

KEMPINSKA, Olga. A cena, o olhar: Orfeu e Eurídice em H.D., Rilke, Tsvetáeva, Bachmann e Miłosz. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v.12, n.1, 2016, p. 285-301. <http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v12i1.5783>

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. de B. Perrone-Moisés; prefácio de E. Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the edge of the world: thoughts on worlds, women, places*. New York: Harper Perennial, 1990.

_____. *So Far So Good: Final Poems: 2014-2018*. Port Townsend: Copper Canyon, 2018. [e-book]

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu, 2017.

_____. *A oleira ciumenta*. Trad. de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *História de Lince*. Trad. de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *Arcana Imperii: Tratado metafísico-político – La comunidad de los espectros III*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2018a. [e-book]

_____. *Princípios de espectrologia: A comunidade dos espectros II*. Trad. de L. D'Avila e M.A. Valentim. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018b.

MAKOWSKI, John F. Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid. *The Classical Journal*, v.92, n.1, p. 25-38, 1996.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. de D.L. Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017.

RILKE, Rainer M. Sonetos a Orfeu; Elegias de Duíno. Ed. bilíngue, trad. de E.C. Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

243

RILKE, Rainer M.; CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. 2.ed. bilíngue, trad. de A. de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Col. “Signos”)

ROSAS, Cecília. *O fio longo dos espaços: a correspondência entre Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak (1922-1926)*. 2018. 354 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SANTOS, Marcos L.F. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. 2010. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. de P. Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SLOTERDIJK, Peter. *Im Weltinnenraum des Kapitals: für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

_____. *Sphären I (Mikrosphärologie): Blasen*. v.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

_____. *Venir al mundo, venir al lenguaje: lecciones de Frankfurt*. Trad. de G. Cano. Valencia: Pre-textos, 2006.

244

TSVETÁEVA, Marina. *Depois da Rússia 1922–1925*. Trad. de N. Guerra e F. Guerra. Lisboa: Relógio d’Água, 2011.

VALENTIM, Marco A. *Extramundanidade e sobrenatureza: ensaios de ontologia infundamental*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018b. (Col. “species”)

VEIGA, Paulo E.B. *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu: um estudo sobre a poética da expressão, seguido de tradução e notas*. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2011.

VIRGÍLIO. *Georgics*. Trad. de P. Fallon. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. *Cadernos de campo*, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

PITTA, M. F.
O espetro de Eurídice: uma torção político-especulativa do mito órfico

_____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Radical Dualism: A Meta-Fantasy on the Square Root of Dual Organizations, or a Savage Homage to Lévi-Strauss*. Ed. bilíngue. Trad. de C. Brandt e I. Marter. Kassel: Hatje Cantz, 2012.

_____. “Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica”. In: QUEIROZ, Ruben C.; NOBRE, Renarde F. [org.]. *Lévi-Strauss: Leituras brasileiras*. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 87-135.

WARBURG, Aby. “Dürer and Italian Antiquity”. In: WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Trad. de D. Britt. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999, p. 553-558.

Ninfa em transe: fúria, vingança e morte de Diadorim

Nymph in trance: rage, revenge and Diadorim's death

Maura Voltarelli Roque¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo aproximar a figura de Diadorim daquela da Ninfa, tal como pensada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. Mais especificamente, a partir do trágico enlace de desejo, violência e morte, aproximamos Diadorim daquela que Georges Didi-Huberman chamou em recente estudo a *Ninfa dolorosa*, pensando nas imagens de lamento e imprecação, de dor e revolta, e mesmo na justa vingança que, ao lado da memória, move a constelação de imagens que tece a narração de Riobaldo. A partir dessa aproximação que existe como dobra de uma figura na outra, buscamos pensar o *Grande Sertão: Veredas* como um livro nínfico, ou seja, um livro cuja natureza (demoníaca) é de Ninf, e a configuração na obra daquilo que chamamos uma “poética da imagem” que não conhece fim ou início, apenas o fluxo infinito da travessia.

Palavras-chave: *Diadorim; Ninf; Imagem*.

ABSTRACT

This article aims to bring the figure of Diadorim closer to that of the Nymph, as thought by the German art historian Aby Warburg. More specifically, from the tragic connection of desire, violence and death, we approach Diadorim with that which Georges Didi-Huberman called in a recent study the *Ninfa dolorosa*, thinking of the images of lamentation and imprecation, of pain and revolt, and even of just revenge that, beside memory, moves the constellation of images that weaves Riobaldo's story. From this approach that exists as a fold from one figure to another, we seek to think of the *Grande Sertão: Veredas* as a nymphic book, that is, a book which nature (demonic) is of Nymph, and the configuration in the work of what we call a “poetic of the image” that knows no end or beginning, only the infinite flow of the crossing.

Keywords: *Diadorim; Nymph; Image*.

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2019). Pós-doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Bolsista Fapesp.

“Quando sentir faltar-me a força, pararei.”

247

Sófocles, *Antígona*

“mas Diadorim é a minha neblina”¹

Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, poderia ser descrito, sob diversos aspectos, em suas nuances, texturas e levezas, como um livro nínfico, isto é, um livro cuja natureza é de ninfa, essas criaturas mitológicas intervalares, fluidas e ambíguas, cuja potência de fascinação e errância esconde os mais belos paraísos e os mais sombrios infernos. “Aproximar-se de uma ninfa significa ser arrebatado, possuído por algo, mergulhar num elemento macio e flexível que pode revelar-se, com igual probabilidade, excitante ou funesto”². Fábio Camilletti, em *Leopardi's Nymphs*,

1 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 40

2 CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 28

lembra a constelação de significados do termo grego para ninfa: νύμφη quer dizer “divindade menor”, “nascente”, “moça em idade de se casar”, “boneca”, “crisálida – jovem abelha ou vespa no estágio de pupa”, “botão de rosa” e também “os pequenos lábios da vagina”³. Nessa multiplicidade, a Ninfa, fatalmente, escapa.

Diadorim, personagem chave no vasto mundo lírico, sem fim, do *Grande Sertão*, mostra-se, não por acaso, sempre se furtando. A bela imagem com que abrimos este artigo, em certa medida ensaístico, é, ela mesma, toda uma teoria da imagem no que essa última possui de sintomático, algo que irrompe onde não deveria estar⁴ – “Sertão é quando menos se espera”⁵ – emerge como perturbação, colocando em funcionamento um jogo que se prolonga ao infinito entre ausência e presença, falso e verdadeiro, sensível e inteligível, o próximo e o distante, a transparência e a opacidade. A neblina, como um véu na paisagem, deixa ver, escondendo; mais do que clarear, ela turva, embaça a visão, lançando-nos no abismo onde ver é perder, “no meio de sozinha travessia”⁶, “a meio do caminho desta vida”⁷.

Próxima da neblina, encontramos, no *Grande Sertão*, uma recorrência de imagens de nuvem. “Vi muitas nuvens”⁸, diz o narrador-jagunço Riobaldo, tecendo com o *fil rouge* do seu relato uma série de alegorias de opacidade, de estados fantasmáticos que aparecem desaparecendo, a esculpir um Diadorim tão impossível, metamórfico, etéreo feito nuvem. O mesmo se dá com a fumaça, os vapores que brotam da terra quente desse sertão vulcânico, de um chão que arde como uma “fogueira de paradoxos”⁹, um campo de forças onde tudo é, e não é. “Esclaro”.

248

3 Cada uma das múltiplas definições para o mesmo termo contém o estágio intermediário em que se suspende a Ninfa. Ela é uma divindade menor, não é nem mulher nem deusa; é uma jovem moça em idade de se casar, portanto, ainda não é uma mulher, mas também não é mais uma menina; ela é a crisálida, a fase intermediária pela qual passa o desenvolvimento de alguns insetos, como a borboleta e as abelhas, ela é o botão de rosa, fase intermediária entre a ausência da flor e o seu desabrochar; ela é também os pequenos lábios da vagina, lugar intermediário entre o exterior e o interior do corpo, localizado na abertura que é também o limiar de entrada e fonte de prazer.

4 Como escreve Freud ao falar sobre o inquietante, trata-se daquilo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. “Bem...com eles tenho a impressão que teria com uma fonte enterrada ou um lago secado. Não se pode passar por ali sem achar que a água poderia novamente aparecer” (FREUD, 2010, p. 335). Um jorro d’água, uma fonte enterrada ou um jato de sangue. “Sangue...Sangue é coisa para restar sempre em entranhas escondida, a espécie para nunca se ver” (ROSA, 2001, p. 530).

5 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 302

6 Ibidem, p. 200

7 DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia; integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins*. 4.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 101

8 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 28

9 Ao falar sobre as histéricas, espécie de corpo endemoniado que se apresenta sob mil formas e não pode ser apreendido sob nenhuma, Georges Didi-Huberman escreve: “É uma fogueira de paradoxos, paradoxos de todas as qualidades: as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes e convulsivas, dadas a síncope e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. Etc.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 110).

No centro mesmo desse paradoxo, somos, num átimo, arrastados pelo gesto duplo e oscilante do sertão entregue ao movimento de tudo e à metamorfose. “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”¹⁰.

A instabilidade do sertão deixa ver a própria instabilidade de tudo, em particular, dos sentimentos, dos desejos repartidos, “acho que o sentir da gente volteia [...] O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos?”¹¹. É nesse sentido que o estranhamento e desintegração do sujeito que percebemos no *Grande Sertão* vem do próprio amor impossível de Riobaldo por Diadorim: “Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos. Eu não era eu”¹².

No curso dessas perturbações, ao sossego dos dias claros, Diadorim acrescenta a chama dos fins de tarde que ardem como um desejo e as trevas escuras da noite que giram demoníacas. Se o *Grande Sertão* pode ser visto como um livro nírfico, isso se deve não apenas ao fato deste se apresentar como um “narrar-constelação” que, em sua potência inventiva, tece-se como uma fascinante rede de imagens¹³, mas também, e principalmente, pelo fato de toda obra girar, obsessivamente, em torno da imagem do diabo. “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” – “Diadorim, no Cererê-Velho, no meio da chuva”¹⁴. A figura demoníaca encarna o enigma, “a coisa que não se resolve”¹⁵, diria Drummond. “Você sabe, hem, sabe. Os grandes segredos...”¹⁶. Como não lembrar, a propósito, de uma das mais fulgurantes aparições da ninfa na modernidade em que justamente a sua natureza demoníaca vem à tona.

249

Entre um limite de idade que vai dos nove aos catorze anos, existem raparigas que, diante de certos viajantes enfeitiçados, revelam sua verdadeira natureza, que não é humana, mas “ní-

10 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 39

11 Ibidem, p. 248

12 Ibidem, p. 341

13 Entre as tantas imaginações de linguagem a dançar pelo *Grande Sertão*, destacamos: “nas cabeceiras da noite”, “sobrelégios”, “visagens”, “luzluziu”, “vastança”, “verdolências”, “truvisco”, “rio em turvação”, “relume das brasas”, “brisbrisa”, “ianso do vento”, “meio-dia com orvalhos”, “alvorocós de doçura”, “tudo turbulindo”, “meu amor inchou”, “o sombrio das coisas”, “esclaro”, “mel de melhor”, “incertas saudades”, “sonhação”, “minudências”, “estar-estâncias”, “sonhejando”, “somentemente”, “tresfim”, “amormente”, “lavarinto”, “trestriste”, “rebuliz”, “mermar d’alva”, “madrugança”, “desdormido”, “fuscava”, “despresenciei”, “prosapeavam”, “trastêgo”, “sossegação”, “luava”, “ventainhava”, “tresfuriavam”, “nuveava”, “desjustiça”, “sofismei”, “sempremente”, “tresvariava”, “neblim”, “desvoejar”.

14 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 588

15 Emprestamos tal formulação do poema “O enigma”, dos *Novos poemas*, onde está dito: “Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura” (DRUMMOND, 1973, p. 232).

16 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 258

fica” (isto é, demoníaca), e a essas dadas criaturas proponho designar como *nymphets*¹⁷.

Em sua natureza demoníaca, a ninfa se mostra “terrível bonita”¹⁸; “esta vida é grande”, exclama Riobaldo, antes de bramar, “desengulindo”, “Lúcifer! Lúcifer!...”¹⁹. Tal natureza, que já estava dada nas narrativas mitológicas de Ovídio, ganha uma particular intensidade quando a ninfa é transformada, pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, em uma *fórmula plástica em redemoinho*, ela própria endemoniada, isto é, trazendo o movimento no corpo “como um vivo demais de fogo e vento”²⁰.

Ao pensar essa proximidade entre a ninfa e o demônio, é sugestiva a Prancha 6 do atlas *Mnemosyne*, denominada “O Rapto Sacrifical”, na qual Warburg buscou estabelecer conexões entre fórmulas gestuais que expressam aspectos opostos do sacrifício. Aparecem montadas juntas “imagens ativas

17 NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 21

18 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 438

19 As aproximações entre a ninfa e o diabo também surgem quando lembramos que a estrela da manhã ou Vênus, “a rainha das ninfas” (Agamben, 2012), que aparece por toda obra de Manuel Bandeira e que, não por acaso, também emite seu brilho na travessia do *Grande Sertão*, mostrando-se ora como “estrela d’alva”, ora como “mermar da d’alva”, é também um outro nome para Lúcifer, o anjo caído, tal como ele é descrito e referido em algumas passagens do texto bíblico em latim, e que passou, posteriormente, a ser identificado com o próprio demônio. No *Grande Sertão*, as recorrentes imagens de estrelas igualmente servem para dizer de um desejo “em tão grandes distâncias” (ROSA, 2001, p. 432), de uma ausência. A estrela encarna, no relato de Riobaldo, a impossibilidade que se insinua no centro da experiência amorosa. “Arte que espiei arriba, levei os olhos. Aquelas estrelas sem cair. As Três-Marias, o Carretão, o Cruzeiro, o Rabo-de-Tatú, o Carreito-de-São-Tiago. Aquilo me criou desejos” (ROSA, 2001, p. 577).

20 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 326. A transposição da ninfa de simples personagem mitológico para uma fórmula plástica é obra do historiador da arte alemão Aby Warburg que fez da Ninfa, antes de tudo, um *personagem teórico* que encarna alguns de seus conceitos fundamentais. Entre eles, estão a ideia de *Pathosformel* (“fórmula de pathos”) e a de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, pensada por Warburg a partir da sobrevivência dos gestos da antiguidade ao longo da cultura ocidental e expressa em um dos seus projetos principais, o atlas de imagens *Mnemosyne*. Foi ao ver uma figura feminina em movimento em um dos afrescos de Domenico Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista* (1486-1490), na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, que Warburg reconheceu naquele tecido esvoaçante cujas dobras se alongavam, perdiam-se e giravam em pleno ar, a sobrevivência das ménades dançantes esculpidas nos vasos, sarcófagos e baixos-relevos da antiguidade pagã. Em *Ninfa fiorentina* (2012), texto que se apresenta como uma correspondência com o linguista André Jolles, esse último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela bela aparição. “pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais” (WARBURG, 2012, p. 03). Com a entrada dessa que Warburg chamou uma “deusa pagã no exílio” (WARBURG *apud* AGAMBEN, 2012, p. 49), um outro tempo se infiltra na imagem, escapa pelas suas bordas, fraturando toda suposta unidade da cena. Ao encarnar o conceito de *Nachleben*, sendo a “imagem sobrevivente” por excelência, a Ninfa não cessa de fluir e refluir, atravessando os tempos e assumindo múltiplas identidades (serva florentina, Salomé mortífera, anjo protetor, ménade delirante, Vitória romana, Vênus impassível) em um gesto de lembrança e estranhamento. Qualquer que seja o seu disfarce, no entanto, a Ninfa é sempre uma espécie de incêndio, esse vento-tempestade a um só tempo de desejo e morte que Warburg poeticamente chamou *brise imaginaire*, uma forma em convulsão que atormenta e se mostra, ela mesma, atormentada.

do carrasco” e “imagens da vítima passiva”. Na prancha, vemos o *Laocoonte*, ocupando a posição central, enquanto uma imagem da vítima passiva em todo seu *páthos* trágico. Logo ao lado, encontramos um baixo-relevo antigo, “Mênade dançante”, onde vemos uma figura feminina que dança, envolvida pelas pregas abundantes do seu vestido. Ela estaria no grupo das imagens ativas que impõem o sacrifício. A prancha é dedicada às danças rituais e *formas serpentinas*, ou seja, formas que se movem como as serpentes, em ondas, em curvas sinuosas.

Ao olhar mais atentamente o vestido da mênade esculpido no mármore antigo, não nos surpreendemos quando, de repente, suas dobras mais se parecem com serpentes agitadas do que com simples marcas formadas pelo leve tecido. A mênade surge, então, vestida de serpentes, fazendo-se, nesse *gesto de travestimento*, divina e demoníaca. Suas vestes que “enfolipavam em dobrados”²¹ funcionam como índices de um desejo em fúria, extático, um turbilhão, essa “agitação rítmica da matéria”²² que nada contém: “a briga de ventos”²³.

O movimento arquetípico da água é a espiral. Se a água que corre no leito de um rio encontrar um obstáculo, [...] será gerado, em correspondência com esse ponto, um movimento em espiral que, se estabilizado, assume a forma e a consistência de um *vórtice*. A mesma coisa pode ocorrer se o encontro for de duas correntes de água de temperaturas ou velocidades diferentes: aqui também veremos formar-se *redemoinhos*, que parecem permanecer imóveis no fluxo das ondas ou das correntezas. Mas também a voluta que se forma na crista das ondas é um vórtice, que, por efeito da força da gravidade, arrebenta, formando a *espuma*²⁴.

Diadorim, todo ele caprichoso, como um outro Hermafrodita²⁵ que se suspende no limiar, borrando as fronteiras entre os gêneros, existindo para

21 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 132

22 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 117

23 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 261

24 AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices” in: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 83 Grifo nosso

25 Pensamos aqui no belo mármore restaurado por Bernini, de um anônimo romano, cópia de um original grego do século II A.C., que pode ser visto no Museu do Louvre, em Paris. Vale lembrar do vínculo entre a figura do hermafrodita e aquela da ninfa, que encontramos nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Como narra Ovídio, o formoso filho de Hermes e Afrodite, atraído pela fonte de água transparente da bela ninfa Sálmacis, termina por se transformar em uma figura dupla, após a ninfa ter sido atendida pelos deuses em seu desejo de jamais se separar de seu amado indiferente. As águas límpidas da ninfa se convertem, ao final, em meio de constante turvação, já que aquele que nelas entrar não poderá mais se reconhecer, ao sair, como sendo apenas um, será sempre dois, indefinido, ambíguo. A ambiguidade passa a morar, então, nas águas nímficas.

“A prece encontra deuses a seu favor. Pois os corpos dos dois

além de suas divisões simplistas e redutoras, resta como o enigma, como a arrasadora tempestade do *Grande Sertão*. “E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!”²⁶.

Em Diadorim, reencontramos tudo aquilo que é próprio ao mundo das ninfas. Além da natureza ambígua, intervalar e fugidia, a recorrência das imagens de água, ou, melhor dizendo, o fato do narrador se valer de imagens de água para falar de Diadorim²⁷, do seu amor por Diadorim, por ele descrito como um “amar em água”, já seria suficiente para construir esse deslizamento, essa dobra de uma figura na outra.

Poderíamos lembrar também a recorrência na obra de substâncias²⁸, seres, superfícies fluidas e instáveis como o mel, “mel se sente é todo lambente”, as borboletas, “que’s borboletas!”, a lua, “Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar”, as diversas “estrelas remexidas”²⁹ que povoam os noturnos silenciosos do sertão em sua progressão trágica.

misturam-se e soldam-se, fundindo-se numa só figura.
Tal como se alguém une ramos com a casca de um tronco,
quando crescem, se vê unirem-se e desenvolverem juntos,
assim, quando pelo sólido abraço os corpos se uniram,
já não são dois, mas uma figura dupla; nem se pode dizer
se é homem ou mulher: não parece nenhum, mas os dois” (OVÍDIO, 2007, p. 116).

26 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 159

27 Interessante notar que as aparições de Diadorim sempre são atravessadas no *Grande Sertão* pelas muitas águas e rios que recortam a travessia. “Demorei bom estado, sozinho, em *beira d’água*, escutei o fife dum pássaro: sabiá ou sací. De repente, dei fé, e avistei: era Diadorim que chegando, ele já parava perto de mim” (ROSA, 2001, p. 253 grifo nosso). Em outros momentos, a aparição “preciosa” de Diadorim é precedida, além do correr da água, por um soprar de vento. “Dormi, nos ventos. Quando acordei, não cri [...] Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava” (ROSA, 2001, p. 304). Podemos talvez dizer que Guimarães Rosa, assim como João Cabral, e também Drummond, veem a mulher como um ser fluido, como também a viu, a propósito, Victor Hugo. “Por alguns instantes, a duquesa se deslocava languidamente sobre a cama, e tinha os vagos movimentos de um vapor no azul, mudando de atitude como a nuvem muda de forma. Ela ondulava, compondo e decompondo as curvas charmosas. *Todas as variações da água, a mulher as tem*. Como a água, a duquesa tinha não sei o que de esquivo. Coisa estranha de dizer, ela estava lá, a carne visível, e ela restava como um sonho. Palpável, ela parecia distante. Gwynplaine, assombrado e pálido, contemplava. Ele escutava seu peito palpitar e acreditava ouvir uma respiração de fantasma. Ele estava atraído, ele se debatia. Que fazer contra ela?” (HUGO apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 18).

28 Talvez possamos dizer a partir de todas as “cores do mundo” que são convocadas no *Grande Sertão* que, se há um mistério no livro, ele não parece existir sozinho. Diante da exuberância ornamental de todo um mundo físico, mais especificamente da fauna e da flora da região, desdobrada nas mais inusitadas espécies de pássaros, plantas e flores, a narrativa parece encenar uma tensão entre tudo que os olhos podem ver e tudo que a eles se furta, de maneira que o salto no desconhecido, a vertigem, “tonteei de alturas”, parece se dar a partir da experiência sensível do que se conhece em intimidade, em memória.

29 O próprio Diadorim, em algumas passagens da narrativa é, metaforicamente e metonimicamente, uma estrela, uma luz que se recorta contra a noite escura. Assim, conta, por imagens, Riobaldo: “Vigiei Diadorim; ele levantou a cara. Vi como é que olhos podem. Diadorim tinha uma luz. Reponho: em tanto já estava noitinha, escurecendo; aquela escuridão queria mandar os outros embora. O que Diadorim reslumbrava, me lembro de heide me lembrar” (ROSA, 2001, p. 423 e 424).

Diadorim acendeu um fogoquinho, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. [...] Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembra, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. [...] Sempre mediante mais longe. [...] eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidaçāo, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz³⁰.

Em diversos momentos do *Grande Sertão*, Riobaldo opõe, tensivamente, o amor demoníaco, “que avessava a ordem das coisas”, amor em febre que viria de Diadorim como uma loucura que vem das ninfas³¹, feito um rio em sua “aguagem bruta, traiçoeira”; e o amor que viria de Otacília, “criatura toda exata transparente”, em seus “conjuntos suaves”.

O amor³², ou “uma sombra de um amor”, sintomático, porque não deveria existir, mas existe, que Riobaldo sente por Diadorim, é “todo tormento”, “como um feitiço?”, quase uma maldição, gostar “dum jeito condenado”, algo que simplesmente jorra, “matéria vertente”, como joram insurgentes, cheias de infância, as imagens “do sonho de minhas noites”. “Mas, não. Era não. Era, era que eu gostava dele. Gostava dele quando eu fechava os olhos”³³. O amor

30 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 45. O esquecimento íntimo da alegria, tal como ele aparece nesse trecho de bela prosa poética, é também o detonador de uma das mais belas passagens do Grande Sertão, onde o amor impossível, repelido, cerrado a todo custo por Riobaldo, simplesmente escapa: “Deixeí meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. [...] E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra, [...] E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei: – ...Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos... – ; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso” (ROSA, 2001, p. 592 e 593). E o esquecimento, outro lado da memória, termina por surgir também como o lugar do poema nos seus gestos de prolongamento em lembrança (enjambement), mas também nos seus cortes em susto e silêncio (cesura), onde escapa a imagem e o pensamento é, num átimo, também esquecimento.

31 CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008

32 A respeito do tema do amor no *Grande Sertão: Veredas*, ver o estudo de Benedito Nunes, “O amor na obra de Guimarães Rosa” in: *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013

33 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 165

de Riobaldo por Diadorim é da ordem do inconsciente, dos rios subterrâneos que correm pelo sertão, como as imagens pelo tempo.

Se há um “amar em água” no *Grande Sertão*, talvez também pudéssemos falar em um “pensar em água”, um pensamento nírfico atento aos movimentos fluidos, às singularidades, às nuances, sempre tensivo ao dialetizar as oposições, que guarda afinidades com um *pensamento do sertão*, um pensar errante, “num vagar, vago”, ambíguo, composto de acidentes, impreciso. “Pelejar por exato, dá erro contra a gente”³⁴. Esse pensar em desvio se deixa ver na própria descontinuidade narrativa do livro, que é também uma descontinuidade temporal, de maneira que a história contada por Riobaldo é ela mesma atravessada por anacronismos e sobrevivências, onde o mais recuado no tempo surge, de repente, tão próximo, e o próximo se faz distante, abrindo-nos para “a astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares”³⁵. É como se as perturbações do tempo cronológico deixassem ver as próprias perturbações e hesitações do sujeito e da narrativa. “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data”³⁶. Estamos diante de uma outra temporalidade, a da memória – essa força que move o livro todo – uma temporalidade accidental, sintomática, de intensidade (*kairós*). O “sirgo fio dessas recordações”³⁷ a costurar o arabesco de imagens do *Grande Sertão* é, antes de tudo, um fio desfiado que recorda a dramaturgia de sobrevivências e anacronismos em obra, no pensamento de Aby Warburg, a explosão de continuidades que transforma a linha homogênea da história em um emaranhado, um redemoinho de tempos e lugares.

Entre tantos “lembrares e substâncias”, reluz “o existir de Diadorim”. Um existir que, por mudar incessantemente, nunca acaba. Um existir rio, infatigável e insone, *in media res*. “Como os rios não dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo”³⁸. Um existir fundo, antigo, é também o existir de Diadorim a transbordar seu ímpeto de vida, a força das coisas que continuam. Do mesmo modo, feito “água de rio que arrasta” tudo que encontra pelo caminho, feito outros “olhos de ressaca”³⁹, estamos diante dos olhos antigos de Diadorim⁴⁰, verdes de mar, verdes de matas.

34 Ibidem, p. 101

35 Ibidem, p. 200

36 Ibidem, p. 115

37 Ibidem, p. 533

38 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 450

39 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro. Estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d

40 Ao descrever os olhos de Diadorim, “olhos verdes tão em sonhos”, Riobaldo faz deles olhos inconstantes, metamórficos, sombrios, e dotados de uma antiguidade, como se o olhar que deles salta viesse de muito longe, tivesse algo de imemorial. Não temos, de repente, a impressão de estarmos diante de olhos nírficos que, de sua irremediável distância, nos olham, diante dos quais sentimos, como diziam os versos de Bandeira endereçados à Vênus, vontade de morrer? “Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço,

Esse olhar arqueológico trai sua fascinação de morte, “a escuridão puxada aos movimentos”⁴¹, sua natureza não apenas movediça, mas essencialmente trágica, à qual se liga um clamor por justiça, um dever imperativo de vingança (*vendetta*), um “ódio com paciência”, uma “fúria firme” que sucede o lamento, muito particular no caso de certas personagens femininas, seja na literatura, seja nas artes visuais, em que a dor não pode ser separada do desejo, e em que o desejo é, antes de tudo, desejo de revolta, de desobediência.

Desobedecer, veja um verbo que rima tão bem com desejar. Desobedecer é tão antigo, frequentemente tão urgente, quanto desejar [...] E como não convocar, uma vez mais, as mitologias do Atlas ou de Prometeu? Ou a história de Eva? [...] Desobedecer: essa seria a recusa em ato e, ao mesmo tempo, a afirmação de um desejo enquanto algo irredutível⁴²

Na história das mulheres que desobedecem⁴³, além de Eva, Georges Didi-Huberman lembra as heroínas trágicas Antígona e Lisístrata. A primeira, que desobedece a lei da cidade na tragédia de Sófocles, pelo direito imemorial de enterrar o corpo de seu irmão. A segunda, que desafia a lei do exército na comédia de Aristófanes, liderando as mulheres em uma greve de sexo.

Diadorim, como as personagens das tragédias gregas, nasce marcado por um destino, que é trágico porque não pode ser mudado, porque todos os caminhos que porventura se tome para retardá-lo, ou evitá-lo, apenas levam até ele. Uma personagem edipiana, enredada em “trevas tramadas”⁴⁴, e, sobretudo, uma personagem transgressora, uma outra Antígona que desafia

tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre” (ROSA, 2001, p. 305). Ainda em outro momento, fica sugerida a antiguidade e a força de Diadorim: “Diadorim vindo do meu lado, rosável mocinho antigo, sofrido de tudo mas firme, duro de temporal, naquelas constâncias. Sei que amava, não amava?” (ROSA, 2001, p. 407).

41 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 225

42 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)”. In: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 358

43 Em uma particular abordagem daquelas que poderíamos pensar como as figuras femininas das sublevações, Didi-Huberman recupera tanto no seu projeto expositivo (*Soulèvements*), quanto nos textos teóricos em que vem desdobrando o pensamento sobre os gestos de insubordinação e revolta, a fotografia *Femme avec drapeau* (1928), de Tina Modotti, que traz uma figura feminina levando uma bandeira. As dobras do pano, enrugado pelo vento, lembram as ondas do mar, em uma dialética das turbulências do desejo (tormentos) e das turbulências atmosféricas (tormentas), e o passo da mulher em movimento, ligeiramente deslocado, recorda o passo dançante da Ninfa, que agora não mais transporta um prato com frutos, ou um jarro d’água, mas uma bandeira de luta. E se a passante baudelairiana irrompia em meio ao frenético movimento da multidão, a ninfa das sublevações assume, na fotografia *Cali* (1978), de Ever Astudillo Delgado, a identidade de uma mulher que passa apressada em frente a um muro no qual estão fixados diversos cartazes, uma multidão de palavras entre as quais se lê “fire”.

44 BAUDELAIRE, Charles. “A cabeleira” in: *As Flores do Mal*. Tradução e organização de Júlio Castaño Guimarães. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 91

as leis do sertão e as próprias “leis de gênero” para vingar a morte do pai. “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; [...]⁴⁵.

Diante da onipresença da vingança, a beleza de Diadorim mostra-se, antes de tudo, impura e trágica, recortada por uma violência fundamental, por uma dor que se instala no centro do seu nome⁴⁶ – “no meio ouvi um uivo dôido de Diadorim”⁴⁷ – esse nome que é apenas um entre tantos (Reinaldo, Maria Deodorina), indeciso entre ser falso e verdadeiro, o nome impossível, o gênero impossível, o impossível de um amor, de uma beleza. “Tudo o que é bonito é absurdo”⁴⁸.

A dor que, em sua dramaturgia visual, arremessa-nos ao chão, em um gesto de abandono, de desolação, diz de um deslizamento (*clinamen*), um tombar trágico, no qual as fronteiras com o delirar de desejo são muito tênues. “Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caíu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero”⁴⁹.

O próprio Riobaldo se vê dilacerar de dor diante da morte iminente de Diadorim. “Subi os abismos...”, ele diz, para se colocar em um lugar que é, antes de tudo, um não lugar, “eu estou depois das tempestades”, um experimentar a morte em vida, um gesto órfico, dantesco, um descer aos infernos e ainda viver. Riobaldo, nesse sentido, parece narrar a partir de um lugar de morte, ou de dentro da morte, e ouvir o seu relato é, por isso, também uma espécie de morte, é passar pela morte como se passa por um ritual de iniciação, é fazer, de antemão, o pacto. “O diabo na rua, no meio do redemunho... Sangue”⁵⁰.

No entanto à queda, segue-se o gesto de “se levantar contra”, o salto, ou o voo, feito da fúria e da força que move o corpo que se manifesta, o corpo em liberdade, na direção da justa vingança. “Não quis apôio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas.”⁵¹.

No lamento de Diadorim, entre sua tristeza e seu ódio, sobrevivem gestos muito antigos de imprecação e revolta que se expressam no corpo

45 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 46

46 Interessante notar que o nome de Riobaldo, por sua vez, traz dentro de si a palavra “rio”. Se Diadorim, ninfa, é ele mesmo um rio, como sugerem as várias metáforas da narrativa, é como se Riobaldo levasse dentro dele o seu amor, a sua obsessão amorosa, como se esse amor fizesse, desde sempre, parte dele, “assim como uma bala/ enterrada no corpo” – “qual uma faca íntima” – “de um homem que o tivesse,/ e sempre, dolorosa,/de homem que se ferisse/contra seus próprios ossos” (MELO NETO, 1997, p. 183 e 184).

47 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 311

48 Ibidem, p. 304

49 Ibidem, p. 311 e 312

50 Ibidem, id.

51 Ibidem, p. 312

enlouquecido de dor, a se debater em uma convulsão histérica que nada acalma ou controla, que simplesmente rebenta. “E aí o que vi foi Diadorim no chão, deitado debruços. Soluçava e mordia o capim do campo. A doideira”⁵².

Essa dor torrencial, que não pode ser separada de Diadorim, termina por aproximá-lo de certas figuras femininas que aparecem em algumas pranchas do atlas *Mnemosyne* dedicadas à figura paradigmática da Ninfa.

É um conjunto de imagens onde o motivo do feminino se aproxima perigosamente da negatividade violenta e mortífera [...] Das bacantes pagãs às pranteadeiras cristãs, passando pela kinah judia ou o lamento muçulmano, é todo um motivo – essencialmente trágico – de uma *Ninfa dolorosa* que Warburg perseguiu nas pranchas do seu atlas⁵³.

Em *Ninfa dolorosa*, Didi-Huberman pensa essa espécie de “feminino sublevado”, ou, se quisermos, um “feminino histérico”, aberto pela dor, pela violência do trágico. A dor que inquieta, implode e convulsiona as formas percorre a densa e vasta rede de imagens e escritos tecida pelo autor. “As formas são inquietadas pela dor que as envolve e que, em um sentido, as condiciona”⁵⁴. A partir de Ernesto de Martino e Aby Warburg, Didi-Huberman fala justamente da forma enquanto “destino da dor”, fazendo lembrar o que Benjamin escreveu no seu conhecido estudo sobre “A imagem de Proust” a respeito do sofrimento intenso e incessante que “estava destinado a encontrar seu lugar no grande processo da obra”⁵⁵. Em outras palavras, trata-se de uma obra que se constrói de dentro da dor, da arte como maneira de figurar a dor, como o lugar de uma *beleza nascida da dor*.

Ao se debruçar sobre a onipresença do motivo iconográfico da lamentação em diversas obras de arte, traçando o que ele chama uma “dramaturgia visual das lamentações”, ou, ainda, uma “dramaturgia do *pathos* doloroso”, Didi-Huberman ensaiia o gesto, fundamental a Aby Warburg, de construir a *durée* de uma imagem, expondo as insuspeitadas fontes pagãs de um motivo tipicamente cristão (modelo da Pietá) como a lamentação.

Nas migrações espaciais (*Wanderung*) e temporais (*Nachleben*), vemos como a dor perpassa a história dos objetos artísticos e das imagens, como ela se expressa na arte em gestos extremos, desmedidos, que atravessam o tempo. No caso do motivo da *Ninfa dolorosa*, trata-se de uma dramaticidade e de um profundo sentido do trágico, à medida que este implica uma intensidade, uma desmesura corporal e psíquica que toda morte traz consigo. Em suas

52 Ibidem, p. 315

53 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 21

54 Ibidem, p. 40

55 BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 49

metamorfoses, a *Ninfa dolorosa* encena um jogo fascinante e terrível no limiar entre o silêncio e o grito, a violência e o desejo, a beleza e o horror.

O grito (“uivo dôido”) das mulheres que se insurgem e reclamam justiça implode por dentro as estruturas, desloca a forma do seu lugar tradicional, e se deixa ver no exagero gestual, no drapeado tempestuoso, na cristação das mãos, dos cabelos, das expressões faciais, do olhar em chama, que acompanha as figurações de certas personagens femininas desde os afrescos, sarcófagos e baixos-relevos da Antiguidade, passando pelo Renascimento com suas formas *all'antica*, até os *Desastres* (1810-1815), de Goya, as tormentas ou turbulências atmosféricas – imagens das turbulências históricas e sociais – desenhadas ou descritas por Victor Hugo, os espasmos teatrais dos braços erguidos, das bocas abertas, das posturas delirantes que se amontoam em *Guernica* (1937), de Picasso, até chegar na impressionante fotografia de Georges Mérillon, *Vigília fúnebre no Kosovo* (1990), com os diversos tempos nela implicados, que inspirou a escultura de Pascal Convert, *Pietá do Kosovo* (1999-2000), uma das disparadoras do estudo de Didi-Huberman.

Dentro do “arco imenso dessa memória gestual”⁵⁶, estão ainda as fotografias de Letizia Battaglia que, por um constante exercício de proximidade ou intimidade, e implicação do artista, deixa ver de maneira a um só tempo delicada e violenta a irrupção de gestos muito antigos, que sobrevivem à sua própria desaparição, gestos de lamentação e imprecação, de melancolia e revolta, suspensos entre dor e desejo. “Gestos de luto, de dor, de desespero, que às vezes poderiam indicar matrizes milenares, quase fórmulas de *páthos* warburgianas comuns a todas as culturas do Mediterrâneo – revistas, por exemplo, em imagens recentes do Oriente Médio”⁵⁷. Tais gestos reaparecem, ainda uma vez, no jagunço Diadorim, em suas maneiras e posturas dramáticas, teatrais. “Diadorim se descabelou, bonitamente, o rosto dele se principiava dos olhos”⁵⁸.



Letizia Battaglia, *Geraci Siculo, 1980* (Fonte: Battaglia, Letizia. Palermo. Paolo Falcone. (Org.). São Paulo: IMS, 2018)

56 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 205

57 MAMÍ, Lorenzo. “No corpo da imagem” in: BATTAGLIA, Letizia. *Palermo. Paolo Falconi* (Org.). São Paulo: IMS, 2018, p. 22

58 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 597

As fotografias de Letizia Battaglia, de certa maneira, ao sinalizarem o seu significado “irremediavelmente rebelde”, como escreveu Lorenzo Mammí, reencenam o gesto trágico de Antígona e de Diadorim, inserindo-se elas próprias nessa linhagem das donzelas-indômitas⁵⁹ que “dão voz aos mortos, não os deixam sozinhos”⁶⁰.

Ao ver Diadorim como mais uma das múltiplas encarnações da *Ninfa dolorosa*, essa última emerge como a expressão de uma potência do feminino a nos lembrar que toda a vida das sublevações é atravessada constantemente pela morte, mas é essa mesma morte, paradoxalmente, que não cessa de reclamar vida e justiça.

O movimento por meio do qual a lamentação se faz imprecação, ou “um motivo sempre dialetizado”, como escreve Didi-Huberman, “um afeto direcionado à sua necessária transformação”, atravessa algumas cenas fundamentais do clássico *O Encouraçado Potemkin* (1926), de Serguei Eisenstein, filme que é, ele mesmo, um ato de sublevação, em que

os ‘corpos de dor’ e de ‘lamentação’ se verão animados de uma totalmente nova energia: o burguês se faz linchar, as mulheres urram de cólera, um tipo de alegria selvagem se apodera de toda a multidão em luto. Revolução, de fato: revolução nos afetos, nos gestos, nos corpos, nas decisões coletivas⁶¹.

Algo dessa alegria selvagem transborda da cena na qual Diadorim cumpre a sua vingança, cravando e sangrando o Hermógenes, em meio a gemidos de ódio e urros, quase como uma outra ménade em fúria despedaçando o corpo de Orfeu.

259

Diadorim foi nele...Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou...E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão...e só...E eu estava vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ...O diabo na rua, no meio do redemunho...Sangue.[...] porfiou para bem matar! [...] Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros...⁶².

59 Antígona é referida por Corifeu na tragédia de Sófocles como a donzela indômita, de pai indômito. SÓFOCLES. A trilogia tebana: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 220

60 MAMÍ, Lorenzo. *op.cit.*, p. 23

61 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 83

62 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 610 e 611

Nesse processo histórico de “inversão energética do *pathos*”⁶³, para falar com Warburg, a própria lamentação, assim como a *longue durée* das imagens, descreve um ritmo intermitente e anadiômeno “da morte e da sobrevivência, do ser perdido e do ser enlutado, do silêncio e do grito, da ausência e da invocação. Não há lamentação sem esse ritmo profundo”⁶⁴. O batimento incessante do que nos é tomado e trazido de volta, que marca a transformação da desolação em furor e cólera, do lamento fúnebre em um lamento de desejo, prevê igualmente um movimento no qual a lamentação enquanto gesto passivo, voltado para si mesmo, desloca-se, convertendo-se em um ato político que vai na direção do outro. “Deve-se compreender os rituais de lamentação como processos destinados a visualizar plasticamente, a gestualizar e mesmo a musicalizar, a poetizar essa relação complexa entre o acontecimento (drama), o afeto (*páthos*), e a construção simbólica de relações sociais (*éthos*)”⁶⁵.

Dentre as obras de arte que, como diz Didi-Huberman, “fazem aparecer os gestos” para dizer da perda, do luto, da morte violenta, talvez pudéssemos colocar também a narrativa de Guimarães Rosa na qual, tal como em uma sinfonia ou uma coreografia poética, montam-se “gestos para responder aos gestos dos mortos tal como eles ainda vivem na memória dos sobreviventes”⁶⁶. Como não lembrar que o próprio Diadorim é, antes de tudo, um morto que vive nas recordações de Riobaldo?

Ainda aqui, seguindo de perto a lição de Aby Warburg, as imagens, sejam elas plásticas ou poéticas, restituem aos gestos “a sua função de atos reminiscentes e de operadores de sobrevivência”⁶⁷, em um exercício dialético de repetição e singularidade que nos leva a confrontar a especificidade histórica de uma imagem com a sua própria *durée* antropológica. Não esqueçamos que o que migra e sobrevive o faz por meio de incessantes metamorfoses (crises sucessivas e inversões energéticas do *páthos*).

260
63 A Prancha 42, do atlas *Mnemosyne*, intitula-se justamente “O pathos da dor na sua inversão energética”, desenvolvendo o motivo da lamentação fúnebre, heroica, os cânticos de lamentação e a meditação fúnebre por meio do tema central da morte de Cristo. Além do célebre bronze de Bertoldo di Giovanni, *A Crucificação* (por volta de 1485), onde se figura a dor báquica de uma Maria Madalena que deixa traer sua natureza de ménade pagã, aparece na prancha um impressionante bronze de Donatello, *Sepultamento* (1447-1450), onde novamente encontramos, em uma espécie de zona histérica da imagem (ou “zona fluida”, para falar com Didi-Huberman quando este descreve a parte inferior da fotografia de Mérillon, na qual as formas perdem os seus contornos, surgem borradadas, inacabadas), a figura feminina marginal, quase não notada em meio às outras, mas denunciada pelo drapeado *all'antica* formado pelos fios de seus cabelos. É como se nas ondas agitadas dessa improvável cabeleira baudelairiana – acessório nínfico por excelência – e nos braços exageradamente esticados, estivesse indicada a intensidade da dor que arremessa a *Ninfa dolorosa* no buraco sombrio em que se converte a sua própria boca em abismo.

64 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 85

65 Ibidem, p. 100

66 Ibidem, p. 110

67 Ibidem, p. 115

É justamente uma sobrevivência que encontramos documentada na pergunta feita por Diadorim: “E enterraram o corpo?”⁶⁸, na qual ressoa e se prolonga o gesto rebelde, urgente e atual de Antígona, ambas as figuras marcadas pela “imemorialidade do lamento fúnebre”⁶⁹.

Ao expressar a potência do seu desejo e clamar por justiça, uma justiça que segue “normas divinas, não escritas, inevitáveis”⁷⁰, Antígona transforma sua dor em sublevação, em ato político, em uma sutil contaminação do íntimo e do público. “Pranto e lamentação seriam “fórmulas de *páthos*” de um processo fundamental onde o luto se torna desejo, onde o silêncio de cada um chama a insurreição de todos”⁷¹.

Aos poucos, desenham-se as passagens que comunicam o desejo, do qual a Ninfa é imagem, com o político, de modo que a *Ninfa dolorosa* – essa bela e pungente sublevação – parece ser uma imagem daquilo que chamamos um *estatuto político do desejo*. Trata-se, vale lembrar, de uma “potência específica da voz feminina neste exercício de lamentação [...] Potência sem poder [...] mas potência da mesma forma. Potência no cruzamento – no lugar ou no nó de uma conversão – de uma desolação mortífera e de uma extraordinária manifestação do desejo de viver”⁷².

O cruzamento, o nó de uma desolação mortífera e de uma extraordinária manifestação do desejo de viver. Não parece ser outro o lugar a partir do qual nos fala essa *imensa vida* que é o *Grande Sertão*, vida jamais idealizada, ou pacificada, porque parte, antes de tudo, de um lugar de morte, faz-se íntima das sombras e dos mistérios; mas, de dentro mesmo dessa irremediável mancha negra, tal vida persegue um impulso de felicidade, daí, talvez, sua comovente beleza.

Como uma figura tempestuosa que perfura a linearidade do tempo, o reduto dos estilos e das identidades, a Ninfa afirma, no próprio desejo indestrutível que a anima, a potência do feminino enquanto peça de fascinação e estranheza que desorganiza, destoa do conjunto, e rouba a cena ao irromper pelas bordas. Como não lembrar, aqui, da obsedante Gradiva, de Jensen e de Freud?

É nesse sentido que a *Ninfa dolorosa*, com o seu olhar sombrio, de “cólera negra”⁷³, “os olhos rajados de vermelho”⁷⁴, sua sedução de morte, faz ressoar todos os aspectos fundamentais à *Ninfa* de Warburg, “uma figura de graça e de juventude, mas sobretudo uma figura na qual a graça e a juventude,

68 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 314

69 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 226

70 SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 219

71 DIDI-HUBERMAN, Georges. *op.cit.*, p. 253

72 Ibidem, p. 206

73 Ibidem, p. 216

74 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 370

das bordas da representação, são capazes de fazer irrupção ou ‘sintoma’, logo de ‘desfazer’ localmente a economia geral de uma imagem”⁷⁵. Uma imagem ao avesso, uma *imagem do avesso*, trata-se, como bem lembra Didi-Huberman, de “um grande vento crítico, logo uma tempestade metodológica destinada a revolucionar nossa aproximação, histórica e filosófica, das imagens e dos gestos”⁷⁶.

Ao descrever a figura de Aferdita na fotografia de Mérillon, a perturbadora jovem que encara o espectador das bordas da imagem, velando o corpo morto do irmão como uma Antígona moderna, Didi-Huberman distingue o *páthos* específico que se desprende dessa figura de ninfa daquele da célebre *Mater dolorosa*. No caso dessas belas jovens que surgem marginais, sempre desviantes, uma outra dor está em questão, uma *dor báquica*, da qual não está ausente o prazer ou a sedução erótica, o que termina por fazer com que um outro desejo também esteja em questão, um desejo maculado, rasgado pela dor, “exatamente como, nas cenas cristãs da Pietá, Maria Madalena, a Ninfa dolorosa, gesticula um *páthos* que é impossível de identificar até o fim com aquele da *Mater dolorosa* e das ‘Marias’ em geral”⁷⁷.

De Maria Madalena, com suas vestes e seus cabelos em desordem, sua violência que inspira ao mesmo tempo horror e atração, desprende-se um *páthos* “excessivamente sensual”⁷⁸, e, ao mesmo tempo, *trágico*, o que faz com que ela seja de certa maneira, a figura na qual sobrevive o trágico enlace de desejo, violência e morte dos cultos a Dionísio da Antiguidade⁷⁹. “A prática dionisíaca [...] foi ao princípio um movimento exaltado, um movimento perdido. [...] O culto de Dionisos foi essencialmente trágico. E, ao mesmo tempo, erótico numa desordem delirante [...]”⁸⁰.

Tal *páthos trágico* diz da obstinação ética, no caso de Antígona, do “mandado de ódio” em que consiste a justa vingança da morte violenta de Joca Ramiro, no caso de Diadorim, ambas as figuras consteladas em seu lamento de desejo (*plainte avec désir*), “modo, para a Ninfa dolorosa, de se confrontar uma última vez com seu destino trágico”⁸¹.

Como não lembrar, a propósito, que, nas danças dionisíacas – em certa medida sacrificiais –, está em questão um *feminino extremo*, que reconhecemos na própria violência trágica, seja da dor, seja da revolta, que atravessa a *Ninfa dolorosa*, e que nos aproxima da força arrasadora de Medeia.

75 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 217 e 218

76 Ibidem, p. 37

77 Ibidem, p. 218

78 Ibidem, p. 150

79 A esse respeito ver o estudo de Jean-Luc Nancy *Noli Me Tangere: Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard, 2003, que se debruça justamente sobre a figura de Maria Madalena.

80 BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. Paris: J. Pauvert Éditeur, 1961, p. 58

81 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard, 2019, p. 230

O feminino extremo se situaria em suma na capacidade de vender os seus semelhantes, de se separar de tudo que parece definir um status social, emotivo e pessoal: propriedade, aquisição e possessão em geral. Medeia tem muito: riqueza, filhos, prestígio.

Essas coisas fazem de Medeia o que ela é. Mas quando ela perde o amor do homem que ama, Jason, ela não se agarra a nada disso.

Ela mata seus próprios filhos, arruina seu marido, se faz detestável aos habitantes de Corinto – e foge⁸²

Não por acaso, as metáforas tempestuosas, turbilhões, ventos violentos, os mares agitados, sucedem-se em uma tragédia como *Antígona*. O caráter selvagem da natureza, onde se espelha a vontade irrefreável dos deuses, parece refletir também a força, a índole indomável de Antígona, aquela que o destino igualou aos deuses, “viva e mesmo após a morte”⁸³. Da mesma maneira, na erupção que é Medeia, ela e Antígona trazendo os “corações cheios de furor”⁸⁴, reconhecemos a potência do feminino inapreensível em sua languidez de sedução e morte, cuja imagem também nos chega da bela e mortífera Salomé, aquela que Warburg chamou em uma das pranchas do seu atlas “a caçadora de cabeças”⁸⁵.

Se Diadorim, enquanto uma *Ninfa dolorosa* na qual não é possível separar desejo e rebeldia, é uma personagem chave no *Grande Sertão*, podemos pensar que sua tragicidade desliza para a presença subterrânea da morte em todo livro, ambas alimentando o erotismo suave, mas profundo, a se insinuar por toda narrativa. Tal erotismo, no *Grande Sertão*, cumpre um papel fundamental por instaurar as tensões no corpo de Diadorim, corpo feito de levezas, brumas, névoas e neblinas, mas também corpo denso, a desejar, corpo em carne viva, aberto em sangue – “verniz veludo”⁸⁶, “plasta

82 SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité. La culture érotique des Anciens*. Paris: Odile Jacob, 2011, p. 29

83 SÓFOCLES. *op.cit.*, p. 238

84 Ibidem, p. 228

85 O debate da Ninfa nas suas polaridades opostas se encena de modo expressivo na Prancha 47 do atlas *Mnemosyne*, “As duas faces da Ninfa: o anjo e a caçadora de cabeças” que traz outras encarnações da Ninfa nos gestos opostos de proteção e de fúria destrutiva. Em suas múltiplas identidades, ora a Ninfa aparece como anjo da guarda, ora como a cruel “caçadora de cabeças” (Judit e Salomé) em cenas de violência, e mesmo como uma serva carregando uma cabeça cortada. Nas inúmeras imagens-constelações, a Ninfa protege e assassina enquanto dança. Particularmente interessante no desdobramento da face macabra da Ninfa, do feminino terrível e da vítima sacrificial, é a Prancha 41, “Cristo-Orfeu e a Ninfa-bruxa: reemergência do pathos da aniquilação”, na qual Warburg mostra como o *pathos* da aniquilação se manifesta de forma expressiva no Renascimento, passando pelas fórmulas de ataque e sacrifício em temas pagãos (Medeia e Orfeu), cristãos (A Paixão de Cristo), e a ninfa-mênade dos ritos orgiásticos que encontra uma maneira de sobreviver por meio da feitiçaria ou bruxaria. A sobrevivência da ninfa-mênade enquanto bruxa pode ser vista em um desenho atribuído a Filippino Lippi *Due streghe intorno al fuoco magico nel tripode* (1495-1502), onde se vê duas bruxas ao redor do fogo, com as vestes ondeantes, o drapeado estilizado, e o passo dançante das ménades pagãs ou da serva de Ghirlandaio.

86 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 528

vermelha fétida”⁸⁷ – e ferida. “[...] um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados?”⁸⁸.

Essa fenda que divide em dois o corpo nírfico, suspendendo-o em uma ambiguidade e uma inapreensibilidade essencial, faz do feminino, no *Grande Sertão*, algo igualmente duplo, terrível e tempestuoso como uma outra Medeia, até surpreender-se doce, fresco como uma brisa ou como um riacho. “Fui ponteando opostos”⁸⁹.

Entre opostos, justamente debate-se o corpo em luta de Diadorim na sua espessura temporal. Pois trata-se, antes de tudo, de um corpo arqueológico, imemorial, que vem de alhures, corpo de deslocamento, sem começo ou fim. O relato de Riobaldo cuida em sempre indeterminá-lo no equilíbrio tenso, no “embalançar” entre amor e ódio, delicadeza e coragem, tomando o feminino em sua complexidade fundamental. Se inconstante, ele é, imediatamente, inapreensível, se frágil como uma falena, ele é, imediatamente, sobrevivente por retorno, por assombração. Assim se faz sua guerra íntima. O feminino é rebelde por definição.

Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? [...] Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. [...] Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas. [...] Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro⁹⁰.

Ao cumprir o seu destino trágico, Diadorim, não tão distante da Maria, de *Canaã*, velada por vagalumes⁹¹ na floresta iluminada, surge morto em luta, no sertão varrido a tiros, ensanguentado.

87 Ibidem, p. 530

88 Ibidem, p. 207

89 Ibidem, p. 237

90 Ibidem, p. 444. O tema de Diadorim como um guerreiro, um outro desdobramento da potência e da força do feminino, e mesmo da luta constante que atravessa o corpo nírfico, foi explorado por Walnice Nogueira Galvão em *A donzela-guerreira – Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998. Ao buscarmos, neste artigo, desenvolver o tema de Diadorim como Ninfa, encontramos um ponto interessante que conecta justamente a Ninfa de Warburg a um soldado. Na Prancha 45, “Superlativos da linguagem dos gestos”, Warburg reúne diversas imagens dos afrescos de Ghirlandaio em Santa Maria Novella nas quais a *Pathosformel* Ninfa aparece como serva, anjo, Salomé, a mãe em fuga, ou mesmo um soldado antigo no desenho “Fuga de Davi dos romanos”, feito a partir de um baixo-relevo da coluna de Trajano, que aparece na parte inferior da prancha. De certo modo, podemos pensar, por trajetos indiretos a abrir insuspeitados e inesgotáveis caminhos de sentido que, no gesto por meio do qual a Ninfa assume os trajes de um soldado antigo, já estava contido o gesto feito na modernidade por Diadorim quando se disfarça no jagunço Reinaldo.

91 Não podemos esquecer que, no *Grande Sertão*, há toda uma dança errante dos vagalumes, “lampejos moventes do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 18), como tão bem escreveu Georges Didi-Huberman. Como todo desejo, ele surge tangenciando as regiões limítrofes de morte. “Aí quando é tempo de vagalume, esses são mil demais, sobre toda a parte: a gente mal chega, eles vão se esparramando de acender, na grama em redor é uma esteira de luz de

Sua morte coincide não apenas com o momento em que se completa a sua vingança, como também com o instante em que se “desvenda” o enigma, o mistério. A morte é, de fato, o momento em que se retiram todos os véus, em que todas as respostas se oferecem, gratuitamente, “essa total explicação da vida,”⁹². E uma Ninfa, como sabemos, jamais pode ser apreendida, a não ser que já esteja morta; mas aí, fatalmente, ironia das imagens, ela já está irremediavelmente perdida, já não pode ser experienciada de dentro do seu movimento, da sua exuberância, de dentro mesmo da sua fuga. “Diadorim era um impossível. Demiti de tudo”⁹³.

A vida, em seu movimento, é ela mesma um impossível que sempre resta em aberto, sem a pacificação das respostas. Nesse sentido, o jagunço talvez possa ser visto – por seu aspecto sempre precário, provisório, por suas errâncias sem ponto de partida ou chegada, sem qualquer lugar que o fixe – como uma metáfora da própria vida.

É próprio do viver um saber que se constitui de dentro do seu não saber, por isso, à vida que é sertão, ao sertão que é vida, interessa, sobretudo, a verdade que escapa, o enigma que resta indecifrável. “A gente só sabe bem aquilo que não entende”⁹⁴, aquilo que é sempre relançado para mais longe e, por isso, converte-se em um desejo que se alimenta da espera. Como diz Riobaldo: “o sertão é uma espera enorme”.

A morte de Diadorim, no entanto, feito uma dobra barroca, é uma morte dentro da morte. Isso porque Diadorim já estava, há muito, morto, nunca deixou de ser outra coisa que não um belo e doce fantasma, que poderíamos possuir “em dormência”, apenas no espaço do sonho, da imaginação. “Um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, [...] Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era?”⁹⁵.

A hesitação, a dúvida fundamental de Riobaldo, condenada a sempre renascer, também existe como dobra de tantas outras, existe na dobra do tempo, ou, em outras palavras, expõe a relação do moderno com a memória, sob o aspecto de “uma dobra, um envelopamento, uma inerência. Um *drapeado*”⁹⁶. Diante da constelação formada pelo choque do *Outrora* com o *Agora*, na voz de Riobaldo falam muitas outras. “Não sei se tu és um sonho ou

265

fogo verde que tudo alastrá – é o pior aviso (ROSA, 2001, p. 222). A recorrência das imagens de vagalumes na narrativa igualmente diz do paradoxo das sobrevivências, que é também o paradoxo de toda imagem, que se prolonga em reminiscências porque apenas lampeja, restando aberta dentro de nós, no tumulto dos nossos desejos.

92 ANDRADE, Carlos Drummond de. “A Máquina do Mundo” in: *Claro Enigma - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 272

93 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 507

94 Ibidem, p. 394

95 Ibidem, p. 307

96 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002, p. 48

uma realidade, um fantasma ou uma mulher, se como Íxion eu aperto uma nuvem em meu peito iludido, se sou vítima de um vil prestígio de feitiçaria, mas o que sei realmente é que tu serás o meu primeiro e o meu último amor”⁹⁷.

O grande ardil da imagem é justamente existir de dentro do espaço da morte, viver postumamente, diria Warburg. A morte de Diadorim, na narrativa, é a morte impossível da imagem, é por isso que tal morte nunca acontece de fato. “A vida da gente nunca tem termo real”⁹⁸, conta Riobaldo, logo após o desencanto, como um feitiço que se desfaz, como uma imagem que tomba. Paradoxalmente, é nesse instante de morte que se afirma: “Ela era”. Nesse instante em que ela não existe mais, ela existe, improvável, desauratizada, mas ainda incandescente. “Me alegrei de estrelas”⁹⁹.

Talvez possamos falar em uma “poética da imagem” no *Grande Sertão*, em que “a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade!”¹⁰⁰, em que tudo adquire uma consistência fantasmática. “A vida disfarça?”, interroga-se Riobaldo, lembrando-nos do tema central ao livro que é o do *travestimento*, do jogo de espelhos que o constitui em sua beleza trágica. Em certo momento, Riobaldo chega a falar das coisas que “carecem de espelho”, ou seja, que carecem de existir fora de si, de existir como imagem¹⁰¹. “Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho”¹⁰².

“O senhor tece? Entenda meu figurado”, diz Riobaldo. É nesse sentido que o *Grande Sertão*, essa trama de tempos e imagens, parece ser um livro nínfico, porque nele, antes de tudo, todas as coisas existem como imagem em sua eternidade efêmera, “faísca de folga, presença de beija-flôr, que vai começa e já se apaga”¹⁰³. Tais clarões, no entanto, permanecem porque faltam, “sumido nos sussurros”; e o livro mesmo, enquanto um relato, em que Riobaldo sob diversos aspectos recupera a célebre imagem do narrador benjaminiano¹⁰⁴, termina por colocar a narração como o modo por excelência de existir como imagem, na travessia¹⁰⁵, no movimento de todas as coisas. O gesto de narrar

97 GAUTIER, Théophile. *Arria Marcella – Lembrança de Pompeia*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. Coleção Canto literário. São Paulo: Primeira Linha; Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999, p. 65

98 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 615

99 Ibidem, p. 257

100 Ibidem, p. 100

101 A esse respeito ver COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução: Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010

102 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 325

103 Ibidem, p. 507

104 O mundo de artifícies, do qual provém o narrador, como nos diz Benjamin em diálogo com Valéry, parece estar ainda intacto no *Grande Sertão*, onde o tempo não foi abreviado e a narrativa se alonga, muito próxima à tradição oral, fazendo-se na “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1993, p. 206).

105 Não por acaso, no *Grande Sertão*, é na travessia que o real se surpreende, de maneira que ele talvez só possa ser apreendido como fuga, de dentro do seu deslizar contínuo. “Digo:

parece ser, no *Grande Sertão*, o que garante que as coisas existam de dentro do espaço da morte, tornando possível a existência particular das imagens no tempo. “Tempo é a vida da morte: imperfeição”¹⁰⁶. A literatura talvez nunca tenha deixado de ser, nesse sentido, uma grande travessia de fantasmas. “Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...”¹⁰⁷. Como escreve Benjamin: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”¹⁰⁸.

“Tudo turbulindo”. *Nonada*. Essa palavra cristal do *Grande Sertão*, que abre a obra, essa outra pedra no meio do caminho, talvez seja apenas um outro nome para a imagem, esse nada que é tudo, esse estar no vazio, no abismo, essa vida desde sempre assombrada pela morte, esse desejo de infinito, ainda que tudo corra feito um rio, “o querer-bem da gente se despedindo feito um riso e soluço, nesse meio de vida”¹⁰⁹.

A narrativa é “imune ao tempo que envelhece tudo”¹¹⁰, como o são as *imagens sobreviventes*. “Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”¹¹¹. Nesse “ela” poderíamos ver, enlaçadas uma na outra, a narrativa e a própria Ninfa.

Diante dessa “obra sobrevivente”, que nunca acaba, posto que sua última palavra a prolonga indefinidamente, há que se lembrar, como “um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso”¹¹²: “O sertão está em toda parte”¹¹³.

o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80).

106 Ibidem, p. 603

107 Ibidem, p. 614

108 BENJAMIN, Walter. *op.cit.*, p. 208

109 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 599

110 SÓFOCLES. *op.cit.*, p. 228

111 BENJAMIN, Walter. *op.cit.*, p. 204

112 NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 36

113 ROSA, João Guimarães. *op.cit.*, p. 24

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012
(Coleção Bienal)

_____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho. RJ: Ediouro, s/d

BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. Paris: J. Pauvert Éditeur, 1961

BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993

268 CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução Jônatas Batista Neto. SP: Cia das Letras, 2004

_____. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008

CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs*. Grace, Melancholy, and the Uncanny. Londres: Legenda: Oxford, Italian Perspectives 28, 2013

DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia*; integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 4.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

- ROQUE, M. V. *Ninfa em transe: fúria, vingança e morte de Diadorim* _____ . *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière.* Tradução: Vera Ribeiro. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015
- _____ . Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève). In: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016
- _____ . *Ninfa profunda*. Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017
- _____ . *Ninfa dolorosa*. Essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Éditions Gallimard, 2019
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010
- GAUTIER, Théophile. *Arria Marcella – Lembrança de Pompeia*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. Coleção Canto literário. São Paulo: Primeira Linha; Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999
- MAMÍ, Lorenzo. No corpo da imagem in: BATTAGLIA, Letizia. *Palermo*. Paolo Falconi (Org.). São Paulo: IMS, 2018
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997 269
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité*. La culture érotique des Anciens. Paris: Odile Jacob, 2011
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- Revista Letras,
Curitiba, UFPR,
n. 106, pp. 246-270,
jul./dez. 2022
ISSN 2236-0999
(versão eletrônica)

Janeiro: Zahar, 1990

WARBURG, Aby. "Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas" in: *Ymago*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012

Arrumar a forma?

Getting the form in order?

Verônica Stigger¹

RESUMO

Como Cristo pelas estações da Via Crúcis, a que a paixão do título *A paixão segundo G. H.* faz referência, a protagonista de Clarice Lispector se desloca por vários aposentos de seu apartamento até chegar ao quarto da empregada, onde para. Seu percurso se interrompe diante da falta do que arrumar no ambiente limpo, iluminado e organizado de Janair. Se “arrumar é achar a melhor forma”, quase como “desgasta[ndo] pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente”, que forma ela pode extrair do que vê como um “vazio seco”?

Palavras-chave: *Clarice Lispector; A paixão segundo G. H.; forma.*

ABSTRACT

Like Christ through the stations of Via Crúcis to which the passion of the title *The passion according to G. H.* makes reference, the protagonist of Clarice Lispector moves through several rooms of her apartment until she reaches the maid's chamber, where she stops. Her journey is interrupted due to the lack of what to put in order in Janair's clean, bright and organized bedroom. If “ordering is finding the best form”, almost like “patiently clearing away material to find gradually its immanent sculpture”, what form can it extract from what one sees as a “dry emptiness”?

Keywords: *Clarice Lispector; The passion according to G. H.; form.*

¹ Professora da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP)

Anarrativa de *A paixão segundo G. H.* se inicia com a protagonista falando da “desorganização profunda” que vive em função do que lhe ocorrerá no dia anterior. Na manhã da véspera, Janair, a empregada, demite-se e G. H. decide, então, ir até o quarto dela para arrumá-lo. Fazia seis meses que não entrava ali, o exato tempo que Janair trabalhara para ela. Como é costume nos apartamentos brasileiros da classe média e da classe alta, esse quarto se situa o mais distante dos aposentos dos proprietários, o que implicava num deslocamento espacial da protagonista por sua própria morada em direção à parte menos frequentada; em suas próprias palavras: “O basfond de minha casa”¹. G. H. imagina encontrar um quarto escuro, sujo, desorganizado, algo como um depósito com pilhas de jornais velhos e “as escuridões da sujeira e dos guardados”², mas depara com o oposto: um ambiente organizado, claro, limpo, “um quadrilátero de branca luz”, que “tinha uma ordem calma e vazia”³. Diante da imprevista organização, sente-se traída por Janair, que passa a ver como um estrangeira em sua casa: “Não contara é

1 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. 18^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 41.

2 *Idem*, ibid.

3 *Idem*, ibid.

que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito”⁴.

A sensação de traição se reforça quando vê, numa das paredes do quarto, um desenho à carvão que nada mais é que um simples contorno dos corpos nus de uma mulher (com a qual se identifica), de um homem e de um cachorro: “três figuras soltas como três aparições de múmias”⁵. Para G. H., “o desenho não era um ornamento: era uma escrita”⁶. Talvez um recado de Janair a ela, ou melhor, contra ela, como uma pequena rebelião de classe: “Pareciam ter sido deixados por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta”⁷. Até então, era como se a patroa nunca houvesse percebido a presença da empregada. Nem mesmo do seu rosto conseguia, num primeiro momento, recordar — o que a leva a pensar num ódio mútuo: “Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado — ou se fora eu que, sem sequer a ter olhado, a odiara”⁸. Como se não bastasse deparar com a organização e a luminosidade do quarto e com o desenho na parede, G. H. ainda avista, saindo do armário, uma barata.

Essas descobertas não apenas a tiram de sua rotina, mas a colocam frente a algo com que não sabe lidar: “A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro”⁹. Essa “desorganização” de que fala G. H. não é apenas uma desorganização espiritual, mas também — e talvez fundamentalmente — uma desorganização corpórea, ainda que o corpo, aí, não se restrinja a nenhuma materialidade física simples: “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida”¹⁰. É precisamente a perda da “montagem humana” que leva à escrita: “Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma?”¹¹. Escrever se constitui, portanto, como uma tentativa custosa de dar forma e, assim, existência ao que se passou: “Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe”¹². (E é preciso, nesse ponto, levar em conta a formulação singular *nada me existe*, em que chama a atenção esse pronome oblíquo *me* associado ao verbo *existir* que qualifica a existência como existência-para-si que é também — dada a

4 *Idem*, ibid.

5 *Idem*, p. 43.

6 *Idem*, ibid.

7 *Idem*, p. 44.

8 *Idem*, p. 47.

9 *Idem*, p. 15.

10 *Idem*, p. 18.

11 *Idem*, ibid.

12 *Idem*, ibid.

ambiguidade da construção — existência-de-si: em resumo, *sem forma*, nada existe *para mim*, ou *em relação a mim*, mas também, *sem forma*, nada existe *em mim* — e, portanto, também eu, na medida em que só posso existir na relação com o que está fora de mim, não existo.)

G. H. é escultora dilettante e, como tal, dedica-se justamente a dar forma à matéria. Ou mais especificamente, como ela mesma define, “desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente”¹³. A prática da escultura, aventará ela no desenrolar da narrativa, talvez seja decorrência de sua “única vocação verdadeira”, *a de arrumar*. Afinal, dirá ainda, “arrumar é achar a melhor forma”: “Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo”¹⁴. E acrescenta, supondo uma troca de papéis entre ela e Janair: “Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar”¹⁵.

Na pergunta que se faz em seguida, talvez esteja a chave para a compreensão da busca que empreende na fatídica manhã da partida de Janair: “Arrumar a forma?”¹⁶. Embora a procedência da palavra *arrumar* seja incerta, nas três possíveis etimologias propostas no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, há sempre uma associação com a ideia de espaço ou, mais precisamente, de um deslocamento espacial. Uma possibilidade é que venha de *rumo*, termo com o qual originalmente se designava cada um dos 32 espaços em que se divide a rosa dos ventos, o diagrama que mostra as direções da esfera celeste. Outra hipótese é que provenha do francês antigo *arrumer*, relacionado ao germânico *rūm*, que indica o “espaço ou lugar num navio”. Poderia, porém, também ter sofrido influência do francês *arrimer*, que significa “dispor as mercadorias de maneira conveniente”, isto é, organizá-las no espaço. *Rumo*, de resto, é também a direção que segue um navio e, por extensão de sentido, “percurso, orientação a seguir para ir de um lugar a outro; caminho, vereda, itinerário, rota”¹⁷.

“Arrumar a forma” seria, então, dirigir-se a ela, percorrer o caminho entre a não forma (o caos) e a forma. Há, portanto, aí, implicada no verbo utilizado por G. H., uma ênfase sobre o deslocamento — o que podemos ler como uma sugestão de que a forma talvez nunca se complete, esteja sempre em processo, ou, mais precisamente (e com o perdão da redundância), sempre em formação. Já afirmava Henri Focillon em seu estudo sobre as *formas*: “Ela [a forma] é estrita definição de espaço, mas é sugestão de outras formas. Ela continua, se propaga na imaginação, ou melhor, a consideramos como uma espécie de fissura, pela qual podemos entrar num reino incerto, que não é

13 *Idem*, p. 30.

14 *Idem*, p. 37.

15 *Idem*, ibid.

16 *Idem*, ibid.

17 Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

nem o estendido nem o pensado, uma multidão de imagens que aspiram a nascer”¹⁸.

Como Cristo pelas estações da Via Crúcis, a que a *paixão* do título faz referência¹⁹, G. H. passa por vários aposentos de seu apartamento até chegar ao quarto, onde para. Seu percurso se interrompe diante da falta do que arrumar no ambiente limpo, iluminado e organizado de Janair. Se “arrumar é achar a melhor forma”, quase como “desgasta[ndo] pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente”²⁰, que forma ela pode extrair do que vê como um “vazio seco”²¹? Afirma G. H. quando finalmente penetra na peça: “apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada”²². Se “uma forma contorna o caos”, se “uma forma dá construção à substância amorfa”²³, funcionando como um invólucro ou uma casca²⁴, como dar forma ao *nada*, que, como a própria Clarice Lispector anotaria anos depois em *Água viva*, “não tem barreiras”, sendo “a verdadeira incomensurabilidade” — ao contrário do *tudo*, que, por ser “quantidade”, “tem limite no seu próprio começo”²⁵? Podemos, quanto a isso, recorrer novamente a Focillon, quando este observa a respeito do trabalho dos arquitetos com a forma: “o construtor envolve não o vazio, mas uma certa estadia das formas [*un certain séjour des formes*], e, trabalhando sobre o espaço, ele o modela, por fora e por dentro, como um escultor”²⁶.

Se a ideia inicial de G. H. era interferir sobre o quarto da empregada, a tarefa falha e ela não consegue desempenhar aí a função da arquiteta-escultora — mas tampouco, na outra ponta da perversa escala social brasileira, o papel de “empregada-arrumadeira”. Ao não encontrar espaço para si no território de Janair — “Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia”²⁷ —, G. H. acaba por estabelecer uma cisão entre o quarto e o seu próprio apartamento, como se aquele não fizesse parte da estrutura deste, constituindo uma espécie de anexo incômodo ou enclave potencialmente violento. O quarto se torna então tão estrangeiro — tão inimigo — quanto a

18 FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: PUF, 2004, p. 4.

19 Cf. SÁ, Olga de. A reversão paródica da consciência na matéria viva: o signo iconizado. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 126 e ss.

20 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* cit., p. 30.

21 *Idem*, p. 41.

22 *Idem*, p. 49.

23 *Idem*, p. 18.

24 Em “O ovo e a galinha”, Clarice Lispector deixa mais explícita a relação entre forma e casca ao afirmar: “Pego mais um ovo na cozinha, quebro-lhe casca e forma” (em *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 56).

25 LISPECTOR, Clarice Lispector. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973, p. 108.

26 FOCILLON, Henri. *La vie des formes* cit., p. 35.

27 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* cit., p. 49.

própria criada. Daí, talvez, a vontade súbita de “matar alguma coisa ali”²⁸. Por isso também, G. H. diga a si mesma, em desespero, quando se acha dentro da peça: “Ah, quero voltar para a minha casa”²⁹.

Nessa cisão, cria uma identificação do quarto a Janair, e do apartamento a si mesma: “O apartamento me reflete. [...] Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro”³⁰. O quarto, por sua vez, “era o retrato de um estômago vazio”³¹. G. H. o enxerga como um quadrilátero irregular: uma irregularidade dentro daquela inesperada ordem que supõe ser ocasionada não pela própria arquitetura, mas por seu olhar sobre aquele determinado ambiente. É ela, bem sabe, que o vê de maneira deformada³². Curiosamente, nessa recusa ao quarto da empregada, ela não o rebaixa, mas o imagina acima do próprio apartamento, quase que completamente independente e distante, “como um minarete [...], solto acima de uma extensão ilimitada”³³.

Ao não reconhecer o quarto como parte do apartamento, mas como um enclave sobre o qual não tem domínio, termina por não se reconhecer a si mesma, como se finalmente se desse conta de que até então vivera uma vida “entre aspas” ou como se compreendesse, pela primeira vez, que o silêncio e o mistério de seu próprio sorriso inexpressivo nos retratos era uma das expressões desse “eu” que, em suas próprias palavras, pouco a pouco, “havia se transformado na pessoa que tem [s]eu nome”³⁴:

Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então ‘não ser’ era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o ‘não’, tinha o meu oposto³⁵.

A outra expressão desse “eu” entre aspas que criara para si e cuja forma (isto é, contorno, invólucro, casca) era dada pela estrutura mesma do apartamento eram suas iniciais nas valises: “Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu — ainda?”³⁶. E as malas, ironicamente, encontravam-se empilhadas num canto do quarto da empregada. Lá estava aquele “eu” limitado não apenas

28 *Idem*, ibid.

29 *Idem*, p. 111.

30 *Idem*, p. 34.

31 *Idem*, p. 46.

32 *Idem*, p. 42.

33 *Idem*, ibid.

34 *Idem*, p. 29.

35 *Idem*, p. 36.

36 *Idem*, ibid.

pelas iniciais, mas também por uma pele animal, o couro, que, em certa medida, desde já, a ligava, pela animalidade, à barata.

A fusão com o próprio apartamento é levada a tal ponto que passa a se referir a seu corpo como uma construção: “meu edifício”³⁷. É essa construção, aliás, que se desmonta, que rui, que desaba: “Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização”³⁸. A perda da “formação humana”³⁹ e a entrada num âmbito de vida mais “primária” que leva G. H. a matar a barata e a provar de seu interior é narrado através de uma comparação com o momento mesmo em que a arquitetura vira ruína, isto é, quando a arquitetura – “a mais sublime vitória do espírito sobre a natureza”, segundo Georg Simmel⁴⁰ – desaba e a natureza volta a dominar a cultura. Porém, também, a arquitetura que aqui desmorona participa, em alguma medida, do inumano – não só são edifícios, mas cavernas. Conta-nos G. H.:

Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros — o quê? — e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas — e o peso do primeiro desabamento abalava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos⁴¹.

Tudo à volta passa então a ser percebido como que imbricado à natureza e, nessa transmutação, tanto tempo quanto espaço se distendem e se fundem. Do mesmo modo que G. H. vai da pré-história ao presente, vai dos fundos do prédio à usina, à caverna, à montanha. No início de sua jornada, antes de chegar ao quarto, compara a sua posição em seu apartamento de cobertura à do “pico de uma montanha”⁴². As montanhas, diga-se de passagem, parecem ser, em Clarice Lispector, o lugar preferencial da magia, da transmutação, da transformação (e não esqueçamos que é num monte que se dá a transfiguração de Cristo, ao fim da paixão), como fica evidente, por exemplo, no conto que dá título ao livro *Onde estivestes de noite?*, em que um estranho ritual ocorre no alto de uma montanha. Montanha e usina se comunicam nisso, são lugares de transformação — na usina, transformação da matéria, destruição de uma forma em direção a outra forma.

37 *Idem*, p. 179.

38 *Idem*, p. 177.

39 *Idem*, p. 18.

40 SIMMEL, Georg. Ruína. Trad. Sebastião Rios. In SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 2005, p. 135.

41 *Idem*, p. 48.

42 *Idem*, p. 39.

A derrocada da “montagem humana” corresponde justamente ao momento de transmutação de G. H., atingindo em cheio a maneira pela qual se apresenta ao mundo, pelo nome: “Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. E eu também não tenho nome, e este é o meu nome”⁴³. Daí ela não ser, ao longo da narrativa, mais do que iniciais afixadas nas malas — elementos, por excelência, associados ao deslocamento. Como bem lembra a narradora do conto “O ovo e a galinha”, publicado pela primeira vez no mesmo ano de *A paixão segundo G. H.*, “eu’ é apenas uma das palavras que se desenha enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada”⁴⁴. Ou seja, é o nome que dá contorno ao “eu”, é a sua moldura. A tomada de consciência de si própria só se completa quando esmaga a barata no armário, quebrando a sua casca, seu invólucro⁴⁵, isto é, o que a delimitava e lhe dava uma forma. A barata, aliás, também era vista de modo arquitetural, ao ser comparada por G. H. a uma cariátide.⁴⁶ Portanto, ao quebrar sua casca, ela rompe a sua estrutura, a faz também desabar, liberando seu interior pastoso. Assim, a barata acaba por se aproximar do modo como G. H. se vê naquele momento: sem contorno, sem limite; em uma palavra, *informe*. Estabelece-se então uma identificação dela com o inseto:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede — sou cada pedaço infernal de mim — a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo⁴⁷.

Não resta, pois, forma a arrumar.

A descida ao nível do inseto se conclui com a ingestão de parte da massa branca de seu interior. Nesse gesto antropofágico de comunhão com o inseto⁴⁸, parece haver não apenas uma busca de identificação com a barata,

43 *Idem*, p. 179.

44 LISPECTOR, Clarice. *O ovo e a galinha*. In _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 56.

45 Diz G. H.: “— Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e joia” (*A paixão segundo G. H.* cit., p. 98).

46 *Idem*, p. 58. Em sua dissertação de mestrado, Mariana Silva Bijotti propõe que compreendamos a própria barata como uma escultura (Cf. BIJOTTI, Mariana Silva. *Moldar o inexpressivo: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A paixão segundo G. H.*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2020, p. 91).

47 *Idem*, p. 69.

48 Berta Waldman já havia chamado a atenção para a comunhão entre G. H. e a barata: “É a partir dele que G. H. se desnuda do núcleo de sua individualidade para estabelecer com o inseto um laço de união. Para confirmar esse nexo, ela ingere a massa branca da barata esmagada, numa espécie de ritual de comunhão sagrada, em que o horror e a atração

mas uma tentativa de se transformar no outro, de vir a ser outro, deixando de ser o que era. Talvez seja nesse sentido que possamos compreender a epígrafe de *A paixão segundo G. H.*, extraída do historiador da arte Bernard Berenson: “Uma vida plena talvez seja aquela que termina em tal identificação com o não-eu que não resta mais um eu para morrer”⁴⁹. *Uma vida plena*: uma vida plenamente consciente, não só no conceito, mas no próprio corpo, de que a aventura da forma nunca se completa, que a forma talvez só se dê a ver, em plenitude, como experiência da não forma, porque todo esforço para *arrumar a forma*, se levado ao seu limite, como vemos exemplarmente encenado no romance de Clarice Lispector, põe a perder, de uma vez por todas, não só a forma, mas o próprio rumo.

se equivalem” (*Clarice Lispector. A paixão segundo C. L.*. São Paulo: Escuta, 1993, p. 77). E Eduardo Viveiros de Castro atenta para a antropofagia nesse gesto de G. H., precisando a noção de “antropofagia”: “A palavra antropofagia é potencialmente ambígua: costumamos usá-la no sentido de “comer outro humano”, mas ela pode significar “comer o humano de si”, entenda-se, a humanidade aquele que come. A antropofagia seria assim uma autofagia “indireta”, um comer o humano daquele que come, devorar-destruir o que há de sujeito naquele mesmo que come outro sujeito. Aquele que come o homem se “desumaniza”: para comer o homem é preciso primeiro comer a si mesmo enquanto homem, comer o humano de si mesmo de forma a poder comer o outro humano; para que o outro seja humano é preciso que eu não seja” (*Rosa e Clarice, a fera e o fora. Revista de Letras — As muitas coisas de Clarice Lispector*, n. 98, jul.-dez. 2018, p. 20).

49 Citado em LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* cit.

Referências

BIJOTTI, Mariana Silva. *Moldar o inexpressivo: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A paixão segundo G. H.*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2020.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Edição online.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. 8^a ed. Paris: PUF, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. 18^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SÁ, Olga de. A reversão paródica da consciência na matéria viva: o signo iconizado. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SIMMEL, Georg. Ruína. Trad. Sebastião Rios. In SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 2005.

280

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. Revista de Letras — *As muitas coisas de Clarice Lispector*, Curitiba, n. 98, p. 9-30, jul.-dez. 2018.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector. A paixão segundo C. L.*. São Paulo: Escuta, 1993.