



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ELAINE CRISTINA RAPÔSO DOS SANTOS

**A POESIA DE ARRIETE VILELA:
DIÁLOGOS ENTRE *MNEMOSINE* E *LETE***

Maceió/AL
2017

ELAINE CRISTINA RAPÔSO DOS SANTOS

**A POESIA DE ARRIETE VILELA:
DIÁLOGOS ENTRE *MNEMOSINE* E *LETE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPGLL – da Universidade Federal de Alagoas – UFAL – como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão

Maceió/AL
2017

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S237p Santos, Elaine Cristina Rapôso dos.
A poesia de Arriete Vilela : diálogos entre *Mnemosine e Lete* / Elaine Cristina Rapôso dos Santos. –2017.
207f.

Orientadora: Izabel de Fátima de Oliveira Brandão.
Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 200-208.

1. Vilela, Arriete – Crítica e interpretação. 2. Escritoras alagoanas.
3. Memória. 4. Poesia – Metalinguagem. I. Título.

CDU:82.09

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	 PPGLL
---	--	--

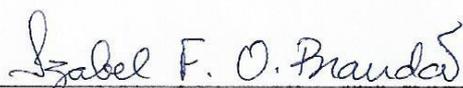
TERMO DE APROVAÇÃO

ELAINE CRISTINA RAPÔSO DOS SANTOS

Título do trabalho: "A POESIA DE ARRIETE VILELA: Diálogos entre *Mnemosine e Lete*"

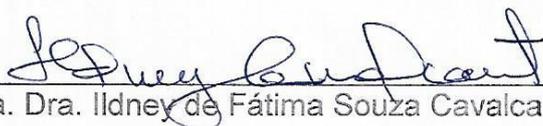
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

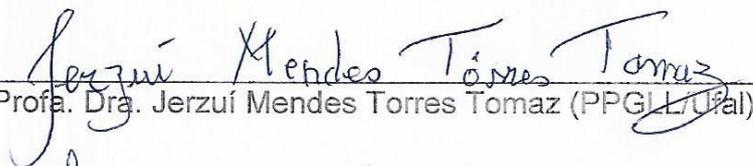


 Profa. Dra. Isabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/Ufal)

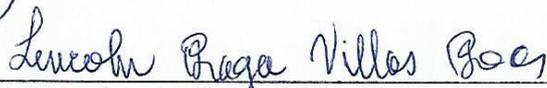
Examinadores:



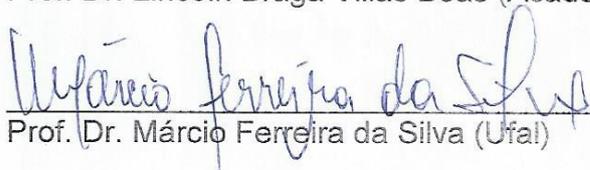
 Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)



 Profa. Dra. Jerzui Mendes Torres Tomaz (PPGLL/Ufal)



 Prof. Dr. Lincoln Braga Villas Boas (Academia PM-AL)



 Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva (Ufal)

Maceió, 16 de março de 2017.

A Leopoldo dos Santos (*in memoriam*), meu pai, por representar a minha mais linda e terna memória afetiva.

À Ana Rosa, minha sobrinha, por ser pétala de flor em meio a toda a aridez.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – por ter fomentado a pesquisa que originou esta tese.

À Izabel Brandão, por acolher a proposta desta pesquisa e orientar o seu desenvolvimento, proporcionando-me momentos de crescimento teórico e pessoal. A seriedade, o zelo, a atenção, o tato e a sensibilidade com os quais acompanhou todas as fases (principalmente, as dolorosas) da elaboração desta tese são lições que minha memória afetiva guardará para ajudar a compor a professora que eu quero ser.

Às integrantes e aos integrantes do Grupo Mare&sal de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares, pelos acréscimos que nossos diálogos trouxeram para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos membros da banca que avaliaram este trabalho, prof. Dr. Lincoln Braga Villas Boas, prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva, profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti e profa. Dra. Jerzui Mendes Torres Tomaz, pelas atenciosas leituras desta tese.

À Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação – PRPI/ IFAL –, na pessoa do pró-reitor prof. Dr. Carlos Henrique de Almeida Alves, e a todas/os que, comigo, compuseram a família PRPI, pelo apoio e incentivo para que a conclusão desta tese fosse possível.

À equipe da Coordenação de Pós-Graduação – CPG/ IFAL –, nas queridas pessoas do Altanys Calheiros, da Flávia Izidoro e do Lucas Melo, pela solidariedade com a qual dividiram os trabalhos e me apoiaram para que a finalização desta tese pudesse acontecer.

À Patrícia Arroxelas Galvão, pelas lágrimas e pelos sorrisos compartilhados, por transformar o ambiente de trabalho num lugar de solidariedade e companheirismo.

Às/aos integrantes do Comitê Pró-Equidade de Gênero e Raça – PEGER/ IFAL –, em especial à Danielly Spósito, pelo sopro de esperança e alegria que a formação desse grupo trouxe para este conturbado momento histórico.

Ao Diretor de Ensino do *Campus* Marechal Deodoro – IFAL –, prof. Me. Éder Júnior Cruz e Souza, por oferecer as condições de trabalho necessárias para a conclusão deste ciclo. Mais do que lições de Geografia, aprendi, por seu exemplo profissional, valorosas lições de ética, compromisso, respeito e solidariedade com todas/os, dentro e fora do ambiente de trabalho.

Ao Me. Edvan Horácio, o mais afetuoso e divertido prof. de Matemática que o IFAL já viu, pelo apoio e, principalmente, pelo exemplo de profissional sério e dedicado.

À minha mãe, Rosa, ao meu irmão, Almir e à minha irmã, Yasmim, que me mostraram, numa prática cotidiana, como se efetiva a construção do lugar do afeto.

À mãe Rose e ao pai Celso, por terem se tornado meu mais lindo porto seguro.

À Edilma Silva, pela poesia que se fez brisa leve e não parou de soprar, depois da sua chegada.

À Sandra Neves, por sua amizade, Flor sempre renovada.

A João Euclides Sampaio, meu João de Barro, pelo afeto que ignora a distância.

Ao querido Yann Hamonic, pela cuidadosa tradução do resumo desta tese, pela amizade sincera e por sempre compartilhar comigo o delicioso e sofisticado humor francês.

A Agnaldo Pedro Santos Filho, pela cuidadosa tradução do resumo desta tese, e, principalmente, por todas as caronas, músicas, cafés e risos compartilhados.

A Nicolas Alessandro, por sua amizade e pelo sopro de leveza que conseguimos manter a despeito das tempestades.

À querida aluna Rebeca, “Rebeca, a do coração impaciente, [...] era a única que tinha tido a valentia sem freios que Úrsula desejara para a sua estirpe” (García Márquez), pela beleza e força que cruzaram a minha vida, depois da sua chegada. Vai dar certo!

À Arriete Vilela, pelos momentos de felicidade que a sua poesia sempre me proporciona.

Sou mulher e escrevo. Sou plebéia e sei ler. Nasci
serva e sou livre.

Rosa Montero

RESUMO

O objeto de estudo sobre o qual se debruça esta tese compreende a poesia da escritora alagoana Arriete Vilela, desde o surgimento de *Eu, em versos e prosa* (VILELA, 1971), primeiro livro da autora, até a publicação da sua *Obra poética reunida* (VILELA, 2010). Ao se voltar para esse *corpus*, este trabalho analisa as relações entre a memória e o esquecimento para demonstrar que a constituição do texto desenvolve-se a partir de um jogo constante entre memória, esquecimento e imaginação. Essas categorias são centrais para a compreensão de como é construído o tecido labiríntico e lacunoso, que caracteriza a poesia estudada, e são abordadas, nesta tese, a partir das perspectivas teóricas de Bergson (2006), Ricoeur (2007), Freud (1974) e Bachelard (2009). Por meio da supressão da ação do presente e da tentativa de retorno ao passado, as mulheres que habitam o conjunto da poesia arrieteana desenvolvem um esforço que se concretiza como desejo de autocompreensão. Este, a partir da ação da memória, do trabalho da imaginação e da interferência do esquecimento, realiza-se como uma tentativa de reconstruir e ressignificar o vivido e traz à cena poética um conjunto de mulheres que se constituem enquanto seres de memória e esquecimento. A noção psicanalítica de recalque, conforme apresentada por Freud (1974), é fundamental para a compreensão do modo como o esquecimento atua, nesse contexto, pois o eu-lírico empreende uma constante tentativa de retorno ao passado. Este não é estático, conforme aponta Bachelard (2009), e não se deixa apreender em seu todo. Alguns conteúdos, principalmente aqueles que provocam dor e, em sua maioria, estão relacionados à infância e aos amores vividos, não se encontram acessíveis ao plano consciente, devido à atuação do recalque. A impossibilidade de resgatá-los interpõe lacunas na construção do texto. Estas são preenchidas pela atuação da imaginação. A solidariedade entre memória e imaginação, bem como o funcionamento do mecanismo de recalque, que relega alguns conteúdos do passado ao esquecimento, são elementos que ajudam a compor a obra estudada. Entra em cena uma memória que se constitui a partir de caminhos emaranhados, sulcados pelas frestas deixadas pelo esquecimento. O texto, decorrente dessa relação, é lacunoso e se realiza como um tecido poético, construído a partir de um trabalho artesanal com a linguagem. Este se revela, no texto, por meio do exercício da metalinguagem, uma das principais características da poesia de Arriete Vilela.

Palavras-chave: Arriete Vilela. Poesia. Memória e Esquecimento. Gênero. Autoria feminina.

ABSTRACT

This Doctoral Dissertation studies the poetry of the Brazilian writer Arriete Vilela, from the emergence of *Eu, em versos e prosa* (VILELA, 1971), her first book, until the publication of *Obra poética reunida* (VILELA, 2010). Turning to this *corpus*, this study analyses the relation between memory and forgetfulness to demonstrate that the construction of the text is developed from the connection between memory, forgetfulness and imagination. These categories are essential to understand the construction of the labyrinth that characterizes the studied poetry, and they are addressed, in this work, from the theoretical perspectives of Bergson (2006), Ricoeur (2007), Freud (1974), and Bachelard (2009). From the suppression of the present, and the attempt to return to the past, the women who live in Arriete's poetry develop an effort that materializes as their desire for self-comprehension. Such an effort that departs from the action of memory, from the work of the imagination, and from the interference of forgetfulness, attempts to reconstruct, and give new meaning to the experiences; it also brings to the poetic scene a group of women who can be seen as representing beings of memory and forgetfulness. The Freudian psychoanalytic notion of repression (1974) is essential to understand the way forgetfulness works, in this context, since the poetic persona constantly explores the attempt of a return to the past. According to Bachelard (2009), however, such a return is not static, and cannot be apprehended in its totality. Some contents, especially those that may inflict pain, and are, in its majority, related to childhood and the love experienced, are not accessible to the conscious plane, due to repression. The impossibility of recovering such contents interposes gaps in the construction of the text, which are fulfilled by imagination. The solidarity between memory and imagination, as well as the working of the mechanism of repression, that relegates some experiences from the past to forgetfulness, are elements that compose the studied work, where memory constitutes itself from the paths marked by the gaps left by forgetfulness. The text, as a result of this relation, is composed by such gaps, and is written from a craft language work which reveals itself, in the text, from the use of a meta-language, one of the main features of Arriete Vilela's poetry.

Key-words: Arriete Vilela. Poetry. Memory and Forgetfulness. Gender. Woman writer.

RESUMÉ

L'objet d'étude sur lequel porte cette thèse est la poésie de l'écrivain originaire de l'État de l'Alagoas Arriete Vilela, du premier livre de l'auteur, *Moi, en vers et en prose* (VILELA, 1971), à la publication de son *Œuvre poétique réunie* (VILELA, 2010). En se penchant sur ce corpus, ce travail analyse les relations entre la mémoire et l'oubli pour démontrer que la construction du texte se développe à partir d'un jeu constant entre mémoire, oubli et imagination. Ces catégories sont essentielles à la compréhension de la façon dont est construit le tissu labyrinthique et spongieux qui caractérise la poésie étudiée, et elles sont abordées, dans cette thèse, à partir des perspectives théoriques de Bergson (2006), Ricœur (2007), Freud (1974) et Bachelard (2009). Au moyen de la suppression de l'action du présent et de la tentative de retour au passé, les femmes qui habitent l'ensemble de la poésie d'Arriete fournissent un effort qui se concrétise comme désir de compréhension de soi. Ceci, à partir de l'action de la mémoire, du travail de l'imagination et de l'interférence de l'oubli, se réalise comme une tentative de reconstruire et de réinterpréter le vécu et pose sur la scène poétique un ensemble de femmes qui se constituent en tant qu'être de mémoire et d'oubli. La notion psychanalytique de refoulement, telle que présentée par Freud (1974), est fondamentale pour comprendre comment l'oubli agit dans ce contexte car le moi-lyrique entreprend une constante tentative de retour au passé. Ceci n'est pas statique, comme le montre Bachelard (2009), et ne se laisse pas appréhender dans son ensemble. Certains contenus, principalement ceux qui engendrent de la douleur et qui, dans leur mémoire, sont liés à l'enfance et aux amours vécus, ne sont pas accessibles sur le plan conscient du fait de l'action du refoulement. L'impossibilité de les ramener à la conscience provoque des lacunes dans la construction du texte. Celles-ci sont remplies par l'action de l'imagination. La solidarité entre la mémoire et l'imagination, comme le fonctionnement du mécanisme de refoulement qui relègue certains contenus du passé dans l'oubli, sont des éléments qui contribuent à composer l'œuvre étudiée. Entre en scène une mémoire qui se constitue à partir de chemins enchevêtrés et sillonnés par les fissures laissées par l'oubli. Le texte, résultant de cette relation, est lacunaire et se réalise comme un ouvrage poétique, construit à partir d'un travail artisanal avec le langage. Celui-ci se révèle dans le texte par l'exercice du métalangage, l'une des principales caractéristiques de la poésie Arriete Vilela.

Mots-clés: Arriete Vilela. Poésie. Mémoire et Oubli. Genre. Femme auteurs.

LISTA DE SIGLAS

ESB – Edição Standard Brasileira

OPR – Obra Poética Reunida

PPGLL – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

UFAL – Universidade Federal de Alagoas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO	26
1.1 Arte e filosofia da memória	30
1.2 Por uma arte e crítica do esquecimento	47
2. O LUGAR DA MEMÓRIA NA POESIA	69
2.1. Metáfora e metalinguagem na poesia de Arriete Vilela	70
2.2. Topofilia corporal como espaço de memória na poesia de Arriete Vilela.....	107
3. POESIA E ESQUECIMENTO	142
3.1. Diálogos com Lete	147
3.2. Esquecimento na poesia de Arriete Vilela	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	199

INTRODUÇÃO

Diversos movimentos de aproximação e/ou distanciamento sempre marcaram as possibilidades de abordar as relações entre memória e esquecimento, a depender do modo como elas são consideradas a partir de componentes que evidenciam a sua complementaridade ou o seu antagonismo. Sejam pelos caminhos que vão da mitologia à filosofia, ou pelos que percorrem os terrenos da história e da crítica literária, as relações entre essas duas categorias são marcadas pela ambiguidade. Assim, é como discurso positivamente ambíguo e polissêmico que considero, no decorrer desta tese, os textos de memória e/ ou esquecimento que foram construídos pela poesia de Arriete Vilela, uma vez que o conjunto de sua obra é o referencial sobre o qual me debruço nesta análise.¹

Em sua *Obra poética reunida* (VILELA, 2010), a escritora, que também tem uma vasta produção em prosa, reúne todos os poemas de sua autoria publicados entre os anos de 1971, quando estreia com a publicação de *Eu, em versos e prosa*, e 2009, ano da publicação de *Palavras em travessia*, num total de 435 poemas. A leitura deles permitiu-me perceber a existência de temas caros à produção de Arriete Vilela, bem como de características que a marcam, ao longo do tempo, conforme demonstro no decorrer desta tese. Destaco, nesse contexto, a recorrência de poemas que se centram nas categorias da memória e do esquecimento. Elas são fundamentais para o trabalho de delinear os recortes necessários para a construção do *corpus* de análise desta tese, cujo foco é a leitura de poemas que permitem abordar as mencionadas categorias, com destaque para aqueles em que aparece um eu-lírico feminino, embora também sejam analisados poemas em que essa voz não é claramente determinada.

Trazer as categorias da memória e do esquecimento para o centro desta discussão implica, inicialmente, pensar o modo como elas são fundamentais não só para compreender o conjunto da obra estudada, mas também para refletir acerca da produção poética de autoria feminina no contexto da literatura brasileira. Essa necessidade justifica-se pelo fato de que o jogo entre memória e esquecimento sempre esteve presente nas relações que se estabeleceram

¹ Esta tese analisa a poesia de Arriete Vilela, conforme apresentada em sua *Obra poética reunida* (VILELA, 2010), que será referenciada, a partir de agora, por suas iniciais OPR, seguidas do número da página. Todas as outras referências, incluindo as demais edições de livros de Arriete Vilela, serão apresentadas por meio do sistema autor (data, página).

na consolidação do cânone literário brasileiro² a partir de movimentos que historicamente se desenvolveram no sentido de relegar as obras de autoria feminina ao silenciamento/esquecimento.

De acordo com o percurso de leitura e análise desenvolvido nesta tese, é possível perceber que, dentro ou fora do terreno da crítica literária, o esquecimento ocupa um lugar marcado pela ambiguidade. Para compreendê-lo faz-se necessário considerar que, seja do ponto de vista mítico, filosófico e/ ou histórico, ele é revestido de significados polivalentes, a partir dos quais pode ser representado como o que se deseja ou o que se teme. É preciso, então, considerar a ambivalência que reveste o esquecimento a fim de perceber quais as relações que ele estabelece com a poesia e, em especial, aquela que é produzida por mulheres.

Do ponto de vista histórico e político, pensar o tema do esquecimento associado à autoria feminina implica trazer para o centro da discussão uma gama de questões que estão associadas à condição da mulher escritora e à constituição do cânone enquanto princípio de exclusão promotor do apagamento da sua figura no cenário da literatura, em especial a brasileira, sobre a qual me debruço aqui. Nesse sentido, ele se configura como uma instituição que promove o silenciamento das mulheres, mas não só delas, uma vez que vários grupos são excluídos de seu domínio. Essa característica é fundamental para a compreensão dos seus mecanismos de atuação, porque desnuda os fatores políticos e ideológicos que estão imbricados nele.

É importante destacar que a noção de cânone, enquanto instituição que regula e autoriza a circulação de determinados discursos em detrimento de outros, é um sentido que se constrói a partir do resgate etimológico da palavra³: em grego, *kanon* fazia referência a uma vara utilizada como instrumento de medida. Na sua entrada para as línguas românicas, a palavra conservou essa noção, sobretudo, nos termos de norma ou lei e é nessa acepção que ele se constitui como princípio regulador e opera a partir de pressupostos ideológicos excludentes.

² Essa dinâmica de exclusão e silenciamento será considerada, fora do contexto da literatura brasileira, quando tratar das relações entre esquecimento e morte e o resgate da obra de Sórora Juana Inês de la Cruz, no primeiro capítulo desta tese.

³ De acordo com Reis (1992, p. 70), “o termo (do grego, ‘kanon’, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de ‘norma’ ou ‘lei’. Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizaram para selecionar aqueles autores e textos que mereciam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as “verdades” que deveriam ser incorporadas ao livro sagrado e pregadas aos seguidores da fé cristã. O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.). Convém atentar ainda para o fato de que o exercício desta autoridade se faz num espaço institucional [...]”.

Enquanto princípio de seleção e, conseqüentemente, de exclusão, o conceito de cânone não pode ser pensado sem levar em consideração a questão de poder ao qual se vincula, uma vez que a base da sua constituição fundamenta-se na eleição de princípios de inclusão/exclusão que são ideologicamente determinados. Essa determinação passa pelo fato de que alguns discursos são revestidos de autoridade e podem, tendo como referencial os seus interesses de classe, cultura e gênero, dentre outros, estabelecer critérios a partir dos quais, no caso da crítica literária, estabelece-se o que é, ou o que não é, considerado boa literatura.

É possível perceber que uma complexa relação de poder, desenhada a partir de contingências histórica e ideologicamente determinadas, ocupa o centro das normas que regulam o estatuto literário que é, ou não, conferido aos textos. Nesse sentido, os conflitos e as assimetrias que marcam as relações estabelecidas socialmente são transpostos para a eleição dos critérios que determinam o que é e o que não é considerado canônico dentro de cada sociedade e época. Assim, é pertinente afirmar que o cânone ocidental é elitista, branco, machista e eurocêntrico e seus critérios de inclusão e/ ou exclusão têm como principal parâmetro essas características. Esse fato, por sua vez, é um dos caminhos para compreender por que negras e negros, índios e índias, mulheres e representantes de culturas periféricas encontram pouco ou nenhum espaço nele.⁴

Os mecanismos que atuam na base desse princípio de controle e exclusão podem ser considerados a partir da fala de Michel Foucault (2009, p. 8-9) sobre a produção do discurso:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar.

Transposta para essa discussão a respeito do cânone, as considerações foucaultianas evidenciam que este se caracteriza como um discurso especializado e, por isso, é revestido de um valor de autoridade que sanciona a criação de sistemas de exclusão e/ ou inclusão. Nesse sentido, é preciso compreendê-lo como um discurso autorizado, revestido de um poder que se

⁴ Essa questão é abordada por Claudia de Lima Costa, em **Sujeitos ex/cêntricos**. Cf. referências completas no fim desta tese.

materializa na complexidade das relações que dizem respeito ao modo como o texto literário é produzido, circula e é recebido, principalmente, no âmbito da crítica especializada.

Nessa medida, a constituição do cânone enquanto norma passa por um duplo exercício de controle: em primeiro lugar, ao definir balizas que determinam quais textos são literários e quais não o são, o cânone funciona como um mecanismo de controle não exatamente da produção, mas da circulação e recepção dos textos. Se o estabelecimento de um cânone não pode ser considerado como um fator que interfere diretamente na produção dos textos, no sentido de que ele não impede que os textos sejam produzidos e circulem às suas margens, é preciso considerar, por outro lado, que os seus mecanismos de controle estabelecem, de forma ideologicamente rígida e determinada, um estatuto que pode reconhecer valor literário em alguns textos em detrimento de outros.

Determinam-se, com isso, os lugares onde o texto circula, de acordo com sua inclusão ou exclusão no cânone. É, então, a partir dessa chancela que o texto literário, validado pelo discurso da crítica especializada, tem trânsito livre nos espaços acadêmicos, por exemplo. Os outros, os que não recebem tal rubrica, são excluídos desse espaço de circulação, cuja função principal é produzir discursos que atribuem, ou reconhecem, valor literário ao texto, garantindo que a sua memória seja preservada para a posteridade. Dessa forma, o estabelecimento de um cânone tem a função última de determinar quais autores (uso o masculino, aqui, porque a maioria deles, historicamente, é composta por homens) e obras serão protegidos e quais serão relegados ao esquecimento.

O segundo modo como se configura o exercício de controle estabelecido pelo cânone diz respeito ao fato de que é preciso considerar que não são todos os sujeitos que têm o direito de produzi-lo, já que ele funciona como um discurso que é, a um só tempo, autorizado e revestido de autoridade. Convém, então, ressaltar que, de acordo com a ótica foucaultiana, a produção do discurso é crivada pela imposição de mecanismos de exclusão, dos quais, o mais familiar é a interdição. Esta estabelece três pontos a partir dos quais podemos considerar o modo como o cânone consolida-se enquanto princípio de exclusão: em primeiro lugar, não se pode dizer tudo; em segundo, “não se pode falar de tudo em qualquer circunstância”; por fim, em terceiro, “qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. O jogo estabelecido entre esses três tipos de interdição permite-nos compreender como se estabelece, na prática, o poder exercido pelo cânone.

Nesse caso específico, a primeira interdição recai sobre os textos para os quais o discurso especializado se volta: não se pode falar de qualquer texto, apenas daqueles que têm seu valor literário estabelecido e aceito dentro do cânone. A segunda, por sua vez, recai sobre

o lugar onde esse discurso especializado e, conseqüentemente, os textos para os quais ele se volta circulam: “não se pode falar de tudo em qualquer circunstância”. A academia surge, então, como o espaço privilegiado, mas não o único, onde esse discurso se produz e os textos aos quais ele se reporta adquirem trânsito livre. Por fim, a terceira põe em destaque os sujeitos aos quais se confere o direito privilegiado ou exclusivo de fala. Este não pode ser exercido por qualquer um, já que parte do discurso de autoridade que caracteriza o estabelecimento do cânone é proveniente, justamente, do valor que é dado a algumas falas em detrimento de outras.

De um modo geral, a fala de Foucault (2009) descortina os aspectos políticos e ideológicos subjacentes à produção do discurso. Estes, por sua vez, são decisivos para a instituição dos mecanismos que atuam no sentido de controlar quais discursos/ textos estão autorizados a circular em determinados espaços e incidem de forma direta sobre a autoria feminina. Para compreender essa dinâmica é preciso enfatizar que o cânone se estabelece como uma instância que cerceia os espaços de fala e outorga o direito à escrita considerada de valor a alguns grupos em detrimento de outros. É possível, então, perceber que ele é construído a partir de ideologias que são historicamente determinadas e discuti-las a partir dessa historicidade abre espaço para redefinir o lugar da mulher no cenário da literatura brasileira, bem como questionar a própria necessidade da existência de um cânone.

Assim, para compreender o estabelecimento dos critérios que determinam quais autoras, quais autores e quais obras não foram canonizadas, faz-se necessário considerar, em primeiro lugar, que tais critérios não são puramente estéticos. Os fatores que implicam a inclusão ou exclusão de um nome no cânone compõem uma rede intrincada de valores que reforçam a ideologia dominante em cada época e sociedade, ao tempo em que são reforçados por ela. De acordo com Zahidé Muzart (1995, p. 86),

o estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra.

Ao apresentar os fatores que precisam ser considerados no estudo do cânone, a autora enfatiza que os elementos determinantes da sua constituição são, acima de tudo, históricos. Assim, o que é considerado canônico em uma época pode não o ser em outra; ou ainda, os nomes esquecidos em uma época podem ser resgatados em outra: “dessa forma, algumas escritoras são canonizadas e outras parecem entrar no rol das ‘Esquecidas’ que serão,

fatalmente, resgatadas pelas estudiosas do século XXI” (MUZART, 1995, p. 86). Esse trabalho de resgate ao qual a autora se refere, no caso da crítica literária brasileira, é uma das principais atividades desenvolvidas pelas pesquisadoras que compõem o GT A Mulher na Literatura, desde a sua criação em 1984.⁵

Em Alagoas, as pesquisas que se voltam para essa temática deram origem à coletânea *Retratos à margem: antologia de escritoras das Alagoas e Bahia (1900-1950)* (BRANDÃO e ALVES, 2002), fruto das atividades do grupo de pesquisa Mare&sal, ao qual estou vinculada. O resgate das autoras presentes no livro questiona os mecanismos de controle e exclusão que regem o estabelecimento do cânone literário, uma vez que eles pautam a produção de discursos que se configuram como uma fala autorizada e de autoridade a determinar quais textos podem compor a memória literária de um povo e quais serão esquecidos por ele.

A princípio, pode-se afirmar que, ao longo da constituição da história literária de um grupo social, o cânone configura-se como um lugar privilegiado de preservação e proteção da sua memória. Nesse sentido, ter seu nome inserido em tal espaço garante à obra e a quem a escreveu uma possibilidade de sobreviver aos limites da sua própria história individual, já que a sua inserção aí lhe garante a sobrevivência para a posteridade. A garantia dessa memória, contudo, torna-se problemática a partir do momento em que se pauta nos limites impostos pela história oficial e os discursos dominantes que a sustentam.

Estabelecer um cânone é eleger um lugar de memória privilegiado, que será ocupado apenas por aqueles que se adéquam “às dominantes da época”. Às vezes que destoam desse contexto cabe o silêncio e o esquecimento como os que se aplicaram às muitas mulheres escritoras que não tiveram sua memória preservada a partir dos discursos oficiais. Isso me faz considerar o fato de que o processo de canonização dos textos estabelece uma dinâmica cuja base é sustentada pela memória e pelo esquecimento, uma vez que preservar nomes a partir de critérios, acima de tudo, ideológicos implica relegar ao esquecimento todas/os aquelas/es que, intencionalmente ou não, não atendem a eles.

Abordar essas questões, relacionando-as à autoria feminina, exige uma reflexão “sobre a natureza da instituição literária e seus mecanismos de controle como discursos de valoração e interpretação, bem como sobre forma e função do cânone e sua relação com a narrativa da história da literatura”, conforme esclarece Schmidt (2008, p. 127). Para compreender a dimensão dessa relação estabelecida com a historiografia literária, é preciso ter em mente o fato de que, conforme mencionei anteriormente, a função última do cânone deve ser pensada

⁵ Informações disponíveis na página ANPOLL: <http://anpoll.org.br/gt/a-mulher-na-literatura/>, acesso em dezembro de 2016.

nos termos do estabelecimento de um lugar de memória. Nesse sentido, ele pode ser entendido, a partir da sua característica de instância reguladora, como um discurso que se produz com a intenção de delinear os limites dentro dos quais será construída “a narrativa da história da literatura”.

Destaco, então, que o trabalho de resgate desenvolvido pela crítica feminista não se configura como uma tentativa de criar um novo cânone ou novos processos de canonização. Percebo que esse trabalho se desenvolve como um exercício de memória que busca resgatar as escritoras historicamente silenciadas do esquecimento ao qual seus nomes foram relegados. Assim, discutir autoria feminina, a partir de obras do passado ou contemporâneas, é um exercício que se pauta, acima de tudo, na obrigação de fazer justiça às mulheres que nos precederam e das quais somos devedoras: fazer-lhes justiça pela lembrança, pelo dever de lembrar que se levanta contra o esquecimento que oprime.⁶

O contexto histórico e social no qual se insere a poesia de Arriete Vilela não lhe impossibilita as condições de produção e/ou circulação, no sentido de que o nome da autora já se consolidou no cenário alagoano. Assim, devido ao reconhecimento que sua obra tem recebido ao longo do tempo, ela alcança uma projeção no cenário nacional, a partir de sua inserção em contextos de circulação e recepção mais amplos que o cenário local. Essa projeção dá-se, principalmente, a partir de dois fatores: a publicação de *Lãs ao vento* (VILELA, 2005b), pela editora Gryphus, e a recepção de sua obra por parte da crítica especializada tanto no cenário alagoano quanto fora dele.

As condições de produção, circulação e recepção da sua obra precisam ser consideradas na perspectiva de uma conquista que se deve, principalmente, ao seu reconhecimento literário, mas também está atrelado a um trabalho constante que busca inseri-la em um cenário mais amplo de circulação e recepção. Essa inserção precisa levar em conta o fato de que a poeta concentra a produção e publicação da sua obra em Alagoas e, conseqüentemente, fora dos grandes centros de circulação do país, centrados principalmente no eixo São Paulo–Rio de Janeiro. Merece, então, destaque o fato de que a própria autora cumpre o papel de tentar ampliar a circulação da sua obra, tanto no cenário local quanto fora dele.

⁶ Tomo como base para essa argumentação a noção de “dever de memória”, pensada nos termos de uma obrigação de fazer justiça aos grupos cuja história/ memória foi relegada ao esquecimento, conforme discute Ricoeur (2007). Voltarei a tratar desse tema no desenvolvimento do primeiro capítulo desta tese.

Arriete Vilela é um nome já consolidado no contexto da literatura alagoana e o reconhecimento que sua obra tem recebido, principalmente no que diz respeito à leitura da crítica especializada, é fruto de um trabalho marcado, dentre outras características, por uma artesanania que tenta colocar em evidência a própria palavra poética. Na base dessa construção, destaca-se uma escrita que se pauta pela exatidão⁷, enquanto valor trazido para o texto literário, por meio da construção de uma poesia sem excessos, que, assim como a alma a se desnudar, “vai despindo-se/ das miudezas,/ dos fitilhos/ das sinhaninhas.// Sem adornos,/ podes enfim/ conhecê-la” (VILELA, 1992, p. 9).

Retirar os excessos, despir a poesia dos adornos, é um exercício constante na poesia de Arriete Vilela. Sua leitora e seu leitor têm acesso a ele por meio de uma das suas principais características, a metalinguagem. Pensada, principalmente, a partir da perspectiva de Roland Barthes (2007), ela se configura, no contexto da poesia arrieteana, como uma prática que evidencia uma escrita marcada pela reflexão acerca do próprio fazer literário, das suas recusas e possibilidades. Realizado nos termos de uma artesanania o trabalho com a palavra torna-se cada vez mais evidente, cada vez mais acurado, conduzido por mãos que tecem delicada renda poética, conforme a discussão realizada no segundo capítulo desta tese.

A leveza⁸ e a delicadeza dessas artesanias da palavra⁹, para retomar o nome de uma coletânea da qual a autora participa, são confrontadas, muitas vezes, com a abordagem de questões sociais que aparecem como temas recorrentes em sua obra, tanto em verso quanto em prosa. Nesta leitura, ganha destaque o tratamento literário que a poeta dá à temática da condição feminina, a partir do desvelamento de estruturas familiares rígidas, pautadas em valores patriarcais que, ainda hoje, caracterizam não só a sociedade alagoana, mas também a brasileira.

Nesse contexto, faz-se necessário considerar a própria inserção de Arriete Vilela no contexto da literatura produzida em Alagoas: é importante destacar que, no cenário apresentado pela coletânea *Artesanias da palavra*, o nome da poeta aparece como única representação da autoria feminina alagoana. A disparidade entre o número de homens escritores e mulheres escritoras presente não só na coletânea, mas também no cenário da

⁷ A noção de exatidão é trazida, aqui, a partir da perspectiva de Calvino (2004a), em *Seis propostas para o próximo milênio*.

⁸ Assim como a exatidão, a leveza é um valor literário que utilizamos neste trabalho a partir da perspectiva de Calvino (2004b).

⁹ A edição de *Artesanias da Palavra*, publicada em 2001, é uma coletânea que reúne importantes nomes da literatura alagoana contemporânea. Além dos poemas da mencionada escritora, que abre a coletânea, a obra é composta também por textos de Gonzaga Leão, José Geraldo W. Marques, Otávio Cabral e Sidney Wanderley.

literatura alagoana contemporânea, é um dado emblemático para pensar o espaço da autoria feminina no estado.

Conforme se demonstrará ao longo da elaboração desta tese, assim como acontecia no passado, as escritoras de hoje continuam sua busca por possibilidades de resistência e de subversão dessa ordem patriarcal, que oprime as mulheres dentro e fora da literatura. O exercício da escrita configura-se, então, como uma forma de burlar o cerco que a rigidez dessa estrutura impõe às mulheres arrieteanas: para buscar liberdade, elas escrevem.

O conjunto dessas características, dentre outros elementos, garantiram à Arriete Vilela um reconhecimento cada vez maior por parte da crítica especializada. Destacam-se, nesse contexto, as leituras de sua obra que analisam a condição feminina, a partir de perspectivas feministas. Como dito anteriormente, essa é uma temática que perpassa toda a construção da sua obra, seja em prosa ou em verso, o que justifica esse destaque. A fortuna crítica da autora é composta por três dissertações de mestrado e inúmeros artigos que abordam seus textos a partir das mais variadas perspectivas teóricas, das quais destacamos as que se centram em leituras feministas, a partir de diversas abordagens de gênero.

Dessa lavra, há uma dissertação de mestrado, de minha autoria, defendida no Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL – UFAL), em 2008. Centrado nas categorias do corpo e do lugar, o trabalho discute-as a partir da análise do erotismo, em *Fantasia e avesso* (VILELA, 1986); aborda, também, questões relacionadas à violência que incide sobre os meninos e as meninas de rua, a partir da análise das mesmas categorias, em *Lãs ao vento* (VILELA, 2005b).

Além dessa, mais duas dissertações de mestrado voltaram-se, anteriormente, para a análise da obra de Arriete Vilela, no PPGLL – UFAL. A primeira delas, intitulada *Uma representação poética do discurso amoroso em Fantasia e avesso, de Arriete Vilela* foi defendida por Edilma Bomfim, em 1992, tem como tema central o erotismo e analisa a construção do discurso amoroso na obra estudada, a partir da perspectiva pós-estruturalista de Barthes (1977, 1989). A dissertação de mestrado, que lhe rendeu o prêmio Othom Bezerra de Melo, da Academia Alagoana de Letras, foi publicada na forma de livro: *A escritura do desejo* (BOMFIM, 2001a), pela EDUFAL. Além dessas obras, há também o artigo “Clandestinidade e erotismo: a fala da paixão” (BOMFIM, 2001b), publicado em *Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela* (BRANDÃO, 2001). Conforme evidenciam as pesquisas de Bomfim acerca de *Fantasia e avesso* (VILELA, 1986), o erotismo dá a tônica dessa obra arrieteana e foi abordado, ao longo da construção da fortuna crítica da autora, a

partir de diversas perspectivas teóricas, como demonstram as duas dissertações de mestrado e os artigos que analisaram esse texto.

Também no PPGLL – UFAL, em 1996, foi defendida a dissertação de mestrado intitulada *Solidão: a representação do trágico em Dos destroços, o resgate*, de Arriete Vilela. A infância e a solidão são temas centrais da leitura que Carmem Lúcia Dantas desenvolveu em sua pesquisa, a partir de uma perspectiva psicanalítica. A sublimação é a principal categoria utilizada nessa leitura da obra arrieteana e evidencia um percurso que já está apontado pela autora no título da obra: a possibilidade de promover o resgate de uma infância destroçada pela dor e pela solidão, a partir da arte e da sua função catártica. O conjunto das dissertações de mestrado que se centram na análise de obras arrieteanas, seja pelo viés das questões de gênero (SANTOS, 2008), do pós-estruturalismo (BOMFIM, 1992), ou da psicanálise (DANTAS, 1996), põe em destaque os principais aportes teóricos e temas abordados pelas/os suas/seus leitoras/es, no âmbito da crítica especializada.

No contexto local, a obra de Arriete Vilela tem recebido cada vez mais atenção por parte da crítica especializada e são recorrentes, no âmbito do PPGLL – UFAL, leituras de sua obra em algumas disciplinas ofertadas no referido programa. Como resultado dessas leituras, foi publicado o livro *Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela*, sob a organização de Izabel Brandão (2001). A obra reúne 14 artigos da autoria de professoras/es e alunas/os do programa e aborda alguns dos textos de Arriete Vilela a partir de variados referenciais teóricos.

Dos artigos que compõem esse livro, os trabalhos “Fantasia e avesso: entre papoulas, mel e máscaras”, de Brandão (2001) e “O destilar do fel e o adultério do *logos*: o caso Arriete Vilela em *Fantasia e avesso*” (SILVA, A., 2001), por caminhos diversos, analisam a condição feminina a partir da obra arrieteana. Destaco, aqui, o fato de que a leitura publicada por Brandão (2001) nesta coletânea, desde o título, aponta a importância dada aos elementos da natureza não humana na construção da obra arrieteana. A relação entre a natureza não humana e a natureza humana ocupa o lugar central nas análises posteriores desenvolvidas por Brandão (2007a, 2007b, 2016a), a partir do referencial teórico da ecocrítica feminista. Essa possibilidade de leitura do texto arrieteano, bem como os mencionados artigos de Brandão, serão retomados no segundo capítulo desta tese.

Questões relacionadas ao erotismo e/ ou desejo também foram analisadas por Roberto Sarmiento Lima (2001), no artigo “Da palavra amor ao amor da palavra (a palavra contra o desejo em *Fantasia e avesso*)”, leitura na qual se destaca a metalinguagem como principal característica da escrita arrieteana. A metalinguagem é uma das características centrais da

obra de Arriete Vilela, tanto em verso quanto em prosa. Tal importância faz dela um elemento que não pode ser negligenciado nas leituras que se voltam para seus textos e foi abordada, no decorrer desta tese, sendo tratada com maior ênfase no segundo capítulo. O desejo também é o tema da análise desenvolvida por Jerzú Tomaz (2001), em “Transgressão/ expressão amorosa em *Fantasia e avesso*”, numa perspectiva psicanalítica.

No conjunto da sua fortuna crítica, destacam-se também trabalhos de literatura comparada, em especial, aqueles que partem da leitura de *Fantasia e avesso* e obras de Clarice Lispector, como os que também integram o livro organizado por Brandão: “Clarice e Arriete: o poder da palavra”, (SILVA, M. L., 2001), e “Água viva e *Fantasia e avesso*: o instante da palavra” (SILVA, M. F., 2001). A variedade das leituras reunidas nesse livro, das quais destacamos os artigos mencionados acima, bem como as dissertações de mestrado que se voltam para o estudo da obra arrieteana, dentre outras publicações, evidenciam o interesse com o qual a obra de Arriete Vilela é recebida no contexto da crítica local, destacando-se a prosa poética *Fantasia e avesso* (VILELA, 1986), um dos textos mais lidos no contexto da crítica especializada.

Fora do contexto alagoano, a obra de Arriete Vilela também é lida pela crítica especializada. Do conjunto dessas leituras, destaca-se “*Arriete Vilela: a memória e o poeta, um ‘irrenunciável amor’*”, publicado por Angélica Soares (2009), em *Transparências da memória/ estórias de opressão: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina*. Nessa obra, a partir de textos curtos, a autora traça diálogos com a poesia de autoria feminina, a partir da leitura de poetisas contemporâneas, tais como Cecília Meireles, Adélia Prado, Marly de Oliveira, Helena Parente Cunha, Astrid Cabral e Arriete Vilela, dentre outras.

A memória é o fio que permite à autora reunir poetisas/ poéticas tão distintas, conferindo unidade temática e teórica ao conjunto das suas leituras. Ao se voltar para a poesia de Vilela, Soares (2009) centra seu olhar em poemas publicados no livro *A palavra sem âncora* (VILELA, 2005a) para, a partir deles, discutir o modo como a metamemória¹⁰ dá a tônica da obra estudada. É necessário enfatizar que a memória é um dos temas centrais no conjunto da produção arrieteana e é sobre ela, também, que se debruça a análise desenvolvida nesta tese de doutorado.

¹⁰ Na perspectiva de Soares (2009, p. 21), a metamemória é pensada como “[...] a memória conduzindo a uma reflexão sobre a sua própria dinâmica. Assim, muitas vezes, ela faz-se objeto do poema e lança-se nos versos, deixando-nos vestígios de seu mostrar-se e retraindo-se [...]”.

Com o olhar voltado para a poesia arrieteana, este trabalho parte de uma abordagem em que a memória e o esquecimento, a partir das leituras de Henri Bergson (2006), Paul Ricoeur (2007) e Sigmund Freud (ESB Vol. III, Vol. VI e Vol. XIV), aparecem como pontos de referência que permitem compreender o processo de construção poética na obra da escritora alagoana Arriete Vilela. Ganha destaque, nesse percurso, a tentativa de reconstruir o passado vivido, por meio da ação da memória em constante luta contra/ com o esquecimento. Desse embate, surgem as mulheres que povoam sua poesia para, a partir dos (des)caminhos traçados pelo esquecimento, tentar resgatar suas memórias na tentativa de compreenderem a si mesmas. Por meio do eu-lírico, empreende-se, então, um constante movimento de retorno a um passado que, na impossibilidade de ser fielmente reconstruído, muitas vezes apresenta-se fragmentadamente, por meio de lacunas que são preenchidas pelo trabalho da imaginação, conforme apresentado por Gaston Bachelard (2009). Arriete Vilela inicia a sua trajetória literária no ano de 1971, com a publicação de *Eu em versos e prosa*. Esse primeiro livro já apresenta, para o público, elementos que marcarão a sua escrita, no decorrer do seu trabalho literário, como é possível perceber a partir das primeiras abordagens que ele traz de temas que se tornarão caros e recorrentes à pena da autora. Nesse contexto, destaco a consideração do poema numa perspectiva metalinguística, pensada, aqui, de acordo com o que é apresentado por Barthes (2007), para quem o texto metalinguístico configura-se a partir do seu olhar que se volta, por um lado, para o mundo exterior; por outro, para si mesmo.

Além dessa característica, seu livro de estreia já traz indícios que permitem perceber a abordagem da memória como possibilidade de autocompreensão e desnudamento do eu-lírico, que, movido pela tentativa de retorno ao passado, traz à tona reflexões acerca das relações entre memória e poesia, bem como entre a memória e a tentativa de reconstrução do passado vivido. No decorrer da leitura desenvolvida nesta tese, considerar a memória, a partir da perspectiva de Bergson (2006), implica também perceber que a relação com o passado, por meio da atuação da lembrança e do esquecimento, coloca-o sob uma nova perspectiva, marcada pela necessidade de compreender que os significados atribuídos a ele não são estanques, uma vez que cada retorno abre uma nova possibilidade ressignificá-lo.

O esquecimento também tem um lugar importante nesta tese, porque o conjunto da obra estudada permite-nos perceber que cada retorno ao passado se dá por meio de uma tensão estabelecida entre as ações de lembrar e esquecer. Assim, o esquecimento também atua sobre esse processo de retorno do qual a memória é um dos agentes. O passado encontra-se sujeito também à atuação do esquecimento e isso coloca o ideal clássico de infalibilidade da

memória sob suspeita. O esquecimento que se interpõe nesse movimento de retorno, e também constitui a relação com o passado, aparecerá, nesta análise, como um argumento que se levanta contra o imperativo de lembrar, conforme este se erigiu desde a mitologia grega até a sua aparição numa arte da memória e na filosofia grega.

Todo esse percurso da memória, em luta contra o esquecimento, será apresentado no primeiro capítulo desta tese com o intuito de analisar o modo como a tradição grega, da qual a nossa tradição literária é herdeira, constituiu, por meio de vários elementos, da mitologia à filosofia, um processo de divinização da memória. Nesse momento, Hesíodo (1995), em sua *Teogonia*, bem como Platão e Aristóteles, ajudar-nos-ão a entender como se forjaram as primeiras abordagens da memória, no sentido de dar-lhe um caráter de fidelidade ao passado, apresentando-se como um discurso representativo da verdade. Como parte fundamental desse processo, consideramos o surgimento de uma *ars memoriae*, pensada como o desenvolvimento de uma memória artificial com uma finalidade específica, a de servir à retórica, conforme apresentado por Frances Yates (2007).

Esse caminho, que vai da mitologia à filosofia grega clássica, passando pela consideração do surgimento de uma arte da memória, serve como pano de fundo para que se introduza um elemento que desestabiliza essa ordem: o esquecimento, que na mitologia grega aparece como filho da Noite, representante do Caos. As dinâmicas que se estabelecem entre memória e esquecimento darão o principal tom das análises desenvolvidas neste trabalho, a partir das falas de Bergson (2006), Ricoeur (2007), Freud (ESB Vol. III, Vol. VI e Vol. XIV).

O segundo capítulo, por sua vez, centra-se na análise da poesia arrieteana, a partir das relações que se estabelecem entre memória, mito e poesia. Nesse percurso, destaca-se, também, a importância da metáfora na construção poética da obra estudada, uma vez que ela pode ser considerada o elo que liga as três categorias analisadas no decorrer do capítulo. Assim, como referenciais teóricos secundários, destacam-se, nessa seção, Roman Jakobson (2003), Ernst Cassirer (1992) e Ricoeur (2000). A leitura de *Matéria e memória* (BERGSON, 2006) é o principal referencial teórico para o desenvolvimento deste trabalho, uma vez que se pode pensar a memória, na obra de Arriete Vilela, a partir da dinâmica que ele apresenta para o processo de retorno ao passado por meio dos movimentos de evocação ou busca. Dessa forma, a referência a Bergson (2006) está no cerne das análises desenvolvidas também nesse capítulo.

O esquecimento e a memória são categorias que podem ser pensadas a partir de uma pluralidade de significados que se constroem por meio de diversos aportes filosóficos, fenomenológicos e/ ou míticos. Assim, é importante destacar que, no contexto desta tese,

pauto minha leitura a partir da categoria da memória involuntária, conforme proposta por Bergson (2006).

Já o terceiro capítulo traz o esquecimento para o centro da análise desenvolvida nesta tese. Assim, a referência a *A memória, a história, o esquecimento*, de Ricoeur (2007), também é fundamental para o desenvolvimento desta leitura, uma vez que sua consideração da memória não exclui a possibilidade de pensá-la a partir de suas relações com o esquecimento, na construção de um texto lacunoso, conforme será demonstrado ao longo deste trabalho e, em especial, nesse capítulo. A possibilidade de pensar esse caráter lacunoso que caracteriza o texto da memória é pautada pelas considerações de Freud (ESB Vol. III, Vol. VI e Vol. XIV), a partir da compreensão dos mecanismos por meio dos quais se configura o aparelho psíquico e da noção de recalçamento. Este é, portanto, o principal referencial para pensar o modo como se constitui a ação do esquecimento no conjunto da obra estudada.

Além desses referenciais, outros aparecerão, de forma secundária e oportuna, como é o caso de *A poética do devaneio* (BACHELARD, 2009). Desde a abordagem grega, uma das principais preocupações, no que diz respeito à construção de uma filosofia que considera a memória, é diferenciá-la da imaginação. Essa distinção aparecerá de forma mais marcada, na perspectiva de Aristóteles, centrando-se no critério da anterioridade: a memória diz respeito ao passado. Essa distinção fundamental está presente na fenomenologia de Bergson (2006) e também em Bachelard (2009), para quem a imaginação mantém uma relação próxima com a memória, não porque haja indistinção entre as duas, mas porque há solidariedade: a imaginação complementa a atuação da memória, em seu retorno ao passado, no sentido de preencher as lacunas deixadas pelo esquecimento. É, pois, no conjunto dessas relações que desenvolvo a análise apresentada nesta tese, conforme será visto nos capítulos que seguem.

CAPÍTULO I - ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Esquecer e lembrar podem ser pensados como um par complementar que marca o dinamismo existencial de homens e mulheres. No sentido dessa constituição, que se dá por meio da complementaridade entre o que é esquecido e o que é lembrado, podemos pensar o ser humano como um ser de memória, mas também de esquecimento. Assim, buscar uma compreensão da memória no processo de construção poética, que leve em consideração o esquecimento, seu par complementar, é o principal objetivo que norteia a escrita desta tese, uma vez que a criação poética pode ser pensada a partir da relação que, nela, se estabelece entre a atividade mnemônica e o esquecimento.

Diversos são os caminhos que permitem a abordagem das relações entre poesia e memória. Um deles é o que remonta à tradição grega: seja pela mitologia ou pela filosofia, a memória recebeu um lugar de destaque na construção do pensamento grego, assumindo, inclusive, o *status* de uma deusa a qual se ligam todas as criações do espírito humano, dentre elas, a poesia:

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem [sic] possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos”, da Idade Heróica e, por isso, da idade das origens. (LE GOFF, 2003, p. 433)

No modo como se configuram a mitologia e a arte gregas, grande destaque é dado à *Mnemosine*, uma vez que, sob a proteção dessa deusa, repousa a memória dos heróis, já que uma das suas funções é lembrar “aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos”. A ela também cabe a função de presidir a poesia lírica, que aparece associada à memória. Sua atuação desenvolve-se como uma tentativa de salvaguardar o passado, por meio da preservação da memória. Nesse contexto, a poesia e quem se dedica a escrevê-la têm lugar privilegiado, porque são as testemunhas, os guardiões dos tempos heroicos.

É importante, então, observar que a tradição grega colocou todas as artes e as ciências sob a filiação de *Mnemosine*, uma vez que ela é a mãe de todas as musas. Pode-se entender, com isso, que todas as manifestações do espírito humano, sejam elas artísticas, científicas ou filosóficas, aparecem associadas, ou melhor, filiadas à memória. Cabe, então, à

Mnemosine, a tarefa de preservar viva a lembrança dos heróis, bem como garantir, por meio da preservação da memória, o desenvolvimento das artes, da filosofia e da ciência.

A tarefa dada à mãe das musas, deusa da memória, coloca-nos em contato com a contraparte de sua missão, a que precisa ser combatida: o esquecimento. *Mnemosine* atua para que os seres humanos não esqueçam os feitos de seus heróis, preservem sua memória; a poesia lírica, colocada sob sua guarda, também será vista como um dos seus frutos: lugar onde também repousa e se constrói a memória do passado.

No contexto da mitologia grega, o esquecimento aparece associado à morte, por oposição à memória, que é ligada à preservação do passado heroico e da própria vida. Nesse sentido, importa perceber que ele, embora combatido pela atuação constante de *Mnemosine*, também é dado como fatalidade, o inelutável. Considerada essa característica, a partir da tradição grega, várias são as abordagens por meio das quais o esquecimento aparece com sua face assustadora e precisa, portanto, ser combatido. Sintoma dessa visão é o surgimento de uma *ars memoriae* da qual se falará mais adiante.

Para voltar à associação do esquecimento e da morte, trazemos à tona a referência ao *Lete*, rio do mundo subterrâneo que faz a ponte entre o espaço dos vivos e o domínio dos mortos:

Lete (ele ou ela) é sobretudo nome de um rio do mundo subterrâneo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros das lembranças da realidade, e assim são *liquidados* (WEINRICH, 2001, p. 24, grifo do autor).

O esquecimento aparece, inicialmente, como algo necessário, mas num contexto específico: a passagem para o mundo subterrâneo, após a morte, é marcada pelo imprescindível apagamento da memória do mundo dos vivos. É, pois, para manter este mundo a salvo da presença dos mortos que a passagem pelo rio do esquecimento torna-se necessária.

Apesar de o esquecimento ser colocado nesse lugar de fronteira, que separa os vivos e os mortos, por meio das águas do rio *Lete*, as distâncias entre ele e a memória não são tão grandes assim, já que a geografia do mundo subterrâneo aponta a inquietante vizinhança entre *Lete* e *Mnemosine*. Apesar da significativa vizinhança entre as duas fontes¹¹ ligadas a essas divindades, o que denota uma relação de proximidade entre elas, as duas deusas que lhes

¹¹ “O geógrafo Pausânias quer ter a informação mais precisa, identificando na Boécia uma fonte do *Lete*, ao lado da qual borbulha ao mesmo tempo uma fonte de *Mnemosyne*” (WEINRICH, 2001, p. 24).

deram seus nomes são sempre pensadas, na mitologia grega, numa perspectiva que coloca em destaque o antagonismo que marca os seus domínios:

Na *Teogonia* ele [Hesíodo] apresenta pela primeira vez a deusa da memória *Mnemosyne* (em latim, *Memoria*), que está próxima do dia claro e do deus do sol Apolo, opondo-se à escura deusa do esquecimento Lete, parenta da Noite. As duas deusas têm seus direitos e seus reinos, as duas podem receber sacrifícios dos mortais, conforme desejem ajuda poderosa para lembrar ou esquecer. Do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade (WEINRICH, 2001, p. 38).

No poema mitológico que registra o nascimento dos deuses e das deusas, a memória e o esquecimento são apresentados de forma antagônica, tanto por sua filiação, quanto por sua função. Nessa construção, a memória aparece associada a Apolo e à luz, a um polo positivo; já o esquecimento, por sua vez, é associado aos domínios da Noite, onde predominam o Caos e as forças sombrias. Decorrente disso, as abordagens das duas deusas e dos poderes que lhe foram concedidos, o de fazer lembrar ou esquecer, são tratadas de forma antagônica, pela mitologia grega, numa perspectiva em que o esquecimento sempre aparece representado de forma negativa: “Que palavras posso retirar/ do abismo do esquecimento?” (OPR, p.7) é uma pergunta que ecoa na poesia de Arriete Vilela e permanece sem resposta. A imagem do abismo, no qual as palavras/ lembranças permanecem inacessíveis, faz reverberar o poder de ocultação que, na perspectiva da mitologia grega, caracteriza o esquecimento, filiado aos domínios da Noite.

Várias associações, a partir dessa filiação, acontecem para situar os domínios de atuação da deusa da memória, assim como da deusa do esquecimento. Uma importante associação decorrente dessa genealogia, que liga *Mnemosine* ao domínio das criações do espírito humano, aparece quando se desenrola a ligação entre memória, linguagem e verdade na aparição da referida deusa. Segundo Hesíodo, a relação entre a memória e a linguagem vai se desenvolver num processo de filiação natural, *Mnemosine* é mãe da musa que concede aos homens e às mulheres o dom da linguagem.¹²

Essa proximidade faz com que as duas, memória e linguagem, compartilhem o poder de presentificar e resgatar o ausente como aparição. A palavra aparição, usada para designar esse processo de trazer para o presente o que está ausente/ distante no tempo ou no espaço, aplica-se tanto para a atuação da linguagem quanto para a atuação da memória. Para entender melhor esse processo de presentificação, é preciso atentar para a palavra grega utilizada para

¹² A própria linguagem é pensada em seu componente mítico, como manifestação divina, manifestação de *Mnemosine* por meio das musas. (Cf. HESÍODO, 1995, p. 5)

defini-lo: *alétheia*. A formação da palavra a partir da junção do prefixo de negação -a, seguido de *-letheia*, em cuja base encontra-se *lethe*, é indício de que aquilo que se presentifica, por meio da memória e da linguagem, é o elemento que foi arrancado do esquecimento, retirado da obscuridade que marca a atuação da deusa filha da Noite.

A aparição também guarda o sentido daquilo que é verdadeiro, *alethéia* significa verdade e, como consequência, a sua associação à memória e à linguagem funda-se na verdade¹³ do que é lembrado: linguagem e memória complementam-se na função de preservar o passado heroico, visto como verdade que nunca é contestada. Essa característica dada à memória constituirá um dos pilares de sua abordagem filosófica e será retomada, mais adiante, a partir da perspectiva de Aristóteles.

Para reiterar essa associação, vale destacar que, na *Teogonia* (HESÍODO, 1995), podemos perceber a filiação de *Mnemosine* ao Céu, o que a introduz na linhagem à qual pertencem os deuses e as deusas que têm por marca a lucidez, a inteligência e o exercício do domínio. Já *Lete*, a deusa do esquecimento, como dito anteriormente, é filha da Noite e seu poder configura-se como uma força de ocultação. Nesse sentido, a atuação de *Mnemosine*, por meio também das musas, dá-se como tentativa de retirar os seres, os fatos, do reino da noite, do esquecimento, para transformá-los em presença, linguagem e verdade. Assim, é contra as forças de *Lete* que *Mnemosine* atua.

Dentro dessa polaridade que se estabelece entre as ações de lembrar e esquecer, o próprio Hesíodo ocupa um lugar que precisa ser considerado: o aedo, poeta, é um servo da memória, de *Mnemosine*. No contexto em que está situado, o poeta cumpre a dupla função de ser, para o seu grupo social, ao mesmo tempo, guardião e comunicador da visão de mundo, bem como da história a qual pertence. Tal função está intimamente ligada ao poder da memória, uma vez que, na falta de mecanismos que atuem como auxiliares na tarefa de registrar e preservar a história sagrada ou exemplar de seu povo, cabe ao poeta fazer esse registro oral e garantir-lhe a continuidade.

Por meio da palavra inspirada pelas musas, o aedo transmite a memória do passado heroico e, ao fazê-lo, filia-se ao domínio de *Mnemosine*. Sua ação desenvolve-se, assim, no sentido da construção de um discurso que não coloca sob suspeita a verdade do que é lembrado, uma vez que a fala é inspirada pelas musas e por *Mnemosine*, o que lhe confere o *status* de verdade, *alethéia*. Sua fala configura-se, então, como um misto de criação do

¹³ Os estudos sobre a relação entre memória e história serão influenciados por essa noção da *alétheia* associada à verdade. Decorrência disso é a percepção que Ricoeur (2007, p. 40) apresenta a respeito da “dimensão veritativa da memória”.

espírito do poeta e inspiração da deusa da memória e das suas filhas. Convém lembrar que todas as criações do espírito humano, na perspectiva da mitologia grega, são fruto da ação dessa deusa em sua constante luta para arrancar o conhecimento e os fatos do domínio do esquecimento.

Conforme mencionado anteriormente, *Lete*, a deusa do esquecimento, é associada ao mundo subterrâneo, por meio do rio que separa o espaço dos vivos e o domínio dos mortos. Sua primeira tarefa é ajudar as almas na passagem de um espaço para o outro, concedendo-lhes o esquecimento necessário para fazer a travessia. Além disso, a deusa age de forma positiva sobre os homens e as mulheres, no momento em que lhes pode conferir o esquecimento da dor. No entanto, apesar desses aspectos positivos, sua atuação aparece, principalmente, como uma força negativa, ligada ao domínio da morte e do Caos. Por conta disso, a tradição grega esmerou-se em erigir uma filosofia e uma arte voltadas para a exaltação e a preservação da memória.

1.1 Arte e filosofia da memória

Para além dessa abordagem mitológica, sucintamente apresentada aqui, o interesse dos gregos pela memória vai se manifestar, na antiguidade, em dois sentidos: o retórico e o filosófico. No que diz respeito à retórica, cabe destacar que esta, na era clássica, configura-se como um estudo voltado para a consideração da linguagem no que tange aos seus recursos persuasivos e expressivos. Assim, mesmo que as perspectivas sejam diferentes, há um ponto comum que aparece nas variadas abordagens da retórica: a sua apresentação como uma arte voltada para a persuasão por meio do discurso.

Platão e Aristóteles são responsáveis pelas primeiras considerações da arte da retórica, no contexto da filosofia grega. Embora os dois destaquem o caráter persuasivo que caracteriza a retórica, suas perspectivas são bem distintas. Iniciando essa contextualização pela abordagem platônica, para entendê-la, faz-se necessário, em primeiro lugar, apresentar um ponto importante da sua teoria: a ideia de simulacro.

A filosofia platônica parte da apresentação da doutrina das ideias, que aparece em vários pontos da sua obra. De acordo com essa perspectiva, a alma pertence ao mundo ideal, no qual convive num estado de contemplação direta dos deuses, do belo, do bom, da verdade. Nesse lugar, a alma, assim como as demais virtudes, existe como essência e, quando passa a

habitar um corpo, embora esteja afastada desse mundo ideal, guarda a recordação desse espaço para o qual deverá voltar.

O mundo que a alma ocupa, enquanto habita o corpo, é considerado um simulacro daquele ideal do qual se guarda a recordação. Nesse sentido, a recordação e a memória existem enquanto elos que podem remeter a alma, por meio da lembrança, a esse mundo ideal do qual ela se encontra exilada. Aqui, a filosofia aparece como o caminho que instrui o ser humano e, ao fazê-lo, permite que a alma se recorde do mundo ideal: “instruir-se é apenas recordar” (PLATÃO, 1973, p. 103).

Nessa perspectiva, a memória é tomada como recordação do mundo ideal. Importa apresentar sucintamente em que consiste a doutrina das ideias, por meio da qual se pode ver a função da filosofia: caracterizada como uma constante busca da verdade, ela aparece como o caminho por meio do qual a alma pode se libertar das paixões do corpo para, assim, regressar ao mundo ideal.

A filosofia caracteriza-se, então, pela produção de discursos verdadeiros, no sentido de que produz ensinamentos que veem a verdade como seu fim principal. O filósofo aparece, nessa perspectiva, como aquele cujo espírito não se distanciou da lembrança do mundo ideal, uma vez que sua memória permanece voltada para a contemplação dos objetos perfeitos que povoam esse espaço. Nesse ponto é possível introduzir as considerações platônicas acerca da retórica.

O discurso produzido pelo filósofo, na perspectiva platônica, traz a marca da verdade, uma vez que é produzido por quem guarda a memória da contemplação do mundo das ideias. Já o discurso retórico, por sua vez, é fruto de uma arte destinada mais à produção de discursos verossímeis do que verdadeiros: “a persuasão se consegue, não com a verdade, mas com o que aparenta ser verdade” (PLATÃO, 1973, p. 65). Como consequência disso, a arte retórica também aparece associada à sofística. Nesse contexto, vale lembrar que a verossimilhança, na perspectiva platônica, está associada à produção de simulacros, como é o caso da criação artística, uma vez que a arte mimética é destinada à criação de simulacros que podem afastar o espírito humano da contemplação da verdade.

Dessa forma, o lugar que a retórica ocupa, na perspectiva de Platão, precisa ser pensado a partir da consideração da noção da verossimilhança como um elemento que está associado à construção de simulacros. A arte retórica aparece, pois, como um discurso inferior ao da filosofia, porque sua intenção de persuadir não leva o ser humano à contemplação da verdade, uma vez que para persuadir o discurso precisa apenas ser verossímil e esse efeito é conseguido por meio da criação de simulacros.

A abordagem que Aristóteles faz da arte retórica desenvolve-se por outra via. Em primeiro lugar, convém destacar que ele separa a arte retórica da arte poética e desenvolve, para cada uma delas, considerações que se distanciam daquelas que permeiam a perspectiva platônica. No que diz respeito à consideração da arte poética, Aristóteles (2005a) centra sua abordagem na noção de *mimesis*, como elemento a partir do qual novas formas poéticas são criadas e, para isso, dá à verossimilhança uma perspectiva diferente daquela trazida por Platão, uma vez que a noção da criação artística pensada como simulacro não faz parte da perspectiva aristotélica.

A *Poética* de Aristóteles (2005a) traz os primeiros fundamentos que embasam a teoria da literatura no Ocidente e aborda a criação artística a partir da tríade *poiesis – mimesis – catarsis*. A abordagem desses três elementos volta-se para a consideração da criação artística a partir da sua produção, passando pelo efeito que ela provoca no sujeito com o qual entra em contato. Nesse sentido é importante destacar que Aristóteles dá à criação artística e à retórica uma abordagem diferente da que foi apresentada anteriormente, porque as duas são vistas como caminhos possíveis para provocar efeitos positivos no sujeito: no caso da poética, esse efeito se dá por meio da ação, proveniente da conjugação da *mimesis* e da verossimilhança que lhe é decorrente; já no que diz respeito à retórica, o efeito é obtido por meio do discurso.

Ao separar a arte poética e a arte retórica, Aristóteles confere-lhes novos estatutos e lança os fundamentos tanto da teoria da literatura quanto da teoria retórica que marcam o pensamento ocidental. No que diz respeito a esta, suas considerações desenvolvem-se no sentido de apresentá-la como uma disciplina por meio da qual se pode descobrir os meios de persuasão relativos a um dado assunto. A retórica, então, é pensada como uma experiência marcada por um valor didático.

A partir de Aristóteles, pode-se dizer que ela vai se configurar cada vez mais como uma metalinguagem do discurso oratório, no sentido de que sua abordagem vai se distanciar da perspectiva de Platão. Para este, a questão é abordada a partir da consideração de uma retórica que, por ter como referência a filosofia e a contemplação do mundo ideal, opõe-se à sofística, uma vez que é preciso estabelecer e afirmar a verdade do discurso. Sem desconsiderar a dimensão ética que deve caracterizar a arte retórica, Aristóteles volta a sua atenção para os meios pelos quais a persuasão é construída. Ao fazer isso, ele coloca em destaque o argumento lógico. Este aparece como ponto central da arte retórica, seja ela deliberativa, epidíctica, bem como judicial ou forense. Com isso, são consideradas três dimensões fundamentais para a abordagem da retórica: política, filosófica e forense.

Nesse contexto, convém salientar que, além das abordagens filosóficas, conforme as perspectivas de Platão e Aristóteles, sucintamente apresentadas aqui, a retórica é vista como uma arte ou uma ciência pelos mestres que dela se ocuparam. Tanto os mestres de retórica quanto os filósofos da antiguidade clássica, por vias diferentes, dão à retórica um lugar importante na tradição grega. Ela aparece como principal caminho pelo qual a filosofia e os demais saberes podem ser transmitidos, uma vez que, sem a retórica, não é possível pensar em atividade política, filosófica ou judicial, por exemplo. O que não coube à filosofia daquela época considerar foi o papel da memória no desenvolvimento da retórica. Essa relação ficou sob o encargo da utilização de uma arte da memória (*ars memoriae*), que se desenvolve na perspectiva de instituir uma técnica, uma arte que garanta a preservação, o bom uso da memória, principalmente, com uma finalidade retórica.

Todos os esforços retóricos e filosóficos conjugar-se-ão a uma finalidade comum: a preservação da memória, a luta contra o esquecimento e, conseqüentemente, a luta contra a morte a quem ele está originariamente ligado. Assim, antes mesmo de ser objeto de estudo da filosofia, a memória será o centro de uma arte que se volta para o desenvolvimento de uma memória artificial:

[...] entre as muitas artes que os gregos inventaram, está uma arte da memória que, como as outras artes gregas, foi transmitida a Roma, de onde passou para a tradição europeia. Essa arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir ‘lugares’ e ‘imagens’ na memória (YATES, 2007, p. 2).

Como explica Yates, a arte da memória funciona por meio da impressão de lugares e imagens na memória. Na base do seu surgimento, na Grécia, está a história¹⁴ vivida pelo poeta Simônides de Ceos: este foi convidado para um banquete onde deveria entoar, por encomenda, um poema lírico em homenagem ao seu anfitrião. O convidado cumpre a tarefa, mas ao fazê-lo introduz no poema alguns versos em que as figuras de Castor e Pólux¹⁵ são louvadas. Isso desperta a ira do anfitrião Scopas, que paga apenas metade da parte combinada ao poeta: o restante deve ser cobrado dos deuses gêmeos a quem metade do poema foi dedicado.

Pouco depois, o poeta é avisado de que dois jovens o aguardam do lado de fora do lugar onde a festa foi dada. Ele sai, mas não há ninguém à sua espera. No entanto, durante a sua ausência, o teto do salão cai e mata todos os que permaneceram no banquete. Os parentes

¹⁴ Esse acontecimento recebeu várias versões ao longo do estudo da arte da memória. Em todas elas, é preservada a relação entre lugar e imagem mental no exercício da memória. Aqui, a história foi recontada, livremente, a partir da versão apresentada por Yates (2007), em *A arte da memória*.

¹⁵ Cf. Os “diôscursos” no *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (KURY, 2009).

não conseguem reconhecer seus mortos, porque todos estão soterrados e deformados. É nesse momento que Simônides intervém: ele se lembra do lugar onde cada um estava à mesa e, com isso, ajuda as pessoas a encontrarem seus parentes mortos. A história termina com a revelação de que Castor e Pólux, em pagamento pelos versos recebidos, pouparam o poeta do desabamento: eram eles os jovens invisíveis que fizeram o poeta sair do banquete antes de o teto cair.

Esse acontecimento leva o poeta a formular os princípios da arte da memória: o exercício de lembrar desenvolve-se a partir do momento em que alguns lugares são destacados e são formadas imagens mentais das coisas/ palavras que precisam ser lembradas. Essas imagens são guardadas nos lugares selecionados e podem ser retomadas, seguindo um processo de ordenamento. O que vemos se desenvolver, por meio dessa técnica, é um elaborado trabalho de memória que se dá no sentido de afastar os riscos do esquecimento.

A utilização dos lugares como auxiliares na criação dessa técnica é um dado significativo para a análise que se desenvolverá no decorrer desta tese, uma vez que permite pensar a possibilidade de abordar a memória a partir da consideração do espaço. A arte da memória mostra que, desde as suas abordagens mais remotas, a memória é uma categoria que está associada ao tempo, mas não ignora a importância do espaço na sua constituição.

Por ora, voltemos à consideração da arte da memória. O esforço que ela empreende desenvolve-se no sentido de criar uma memória artificial, uma vez que sua apreensão não se dá de forma espontânea. Essa memória artificialmente exercitada desdobra-se em duas direções: a memória das coisas (*memoria rerum*) e a memória das palavras (*memoria verborum*). Como dito, anteriormente, toda essa técnica surge como método para o desenvolvimento de uma memória que servirá à retórica. Assim, é importante destacar que “coisas” e “palavras” mencionadas aqui dizem respeito ao tema do discurso e às palavras que o revestem, respectivamente.

A retórica está na base do surgimento dessa arte voltada para o aperfeiçoamento da memória, da sua capacidade retentiva, uma vez que as técnicas desenvolvidas são instrumentos que estarão a serviço do orador, para que este possa guardar longos discursos de cor. A memória das coisas e a memória das palavras conjugam-se a fim de permitir a lembrança e a oportuna retomada não só do tema do discurso, mas também do encadeamento lógico das palavras e das ideias que serão proferidas.

Pautada, como se pôde ver, numa perspectiva utilitária, a *ars memoriae* aparece como o primeiro estudo da memória do qual se tem registro no Ocidente. Não há, no entanto, a preocupação com o entendimento de como a memória funciona ou de como ela se constitui.

Na verdade, então, é preciso ratificar que essa arte da memória, conforme desenvolvida por Simônides, não se volta para o estudo da memória em si, mas para o desenvolvimento de técnicas que permitam preservar, inicialmente, o discurso na memória. O estudo da memória, do ponto de vista filosófico, surgiu muito depois da ascensão dessa arte mnemônica, por meio das abordagens de Platão e Aristóteles. Platão abordará a memória a partir da óptica que pautou a construção de todo o seu discurso filosófico: a consideração de um mundo das Ideias do qual este mundo é o simulacro. Para ele, a alma está impregnada das marcas desse mundo ideal e a memória teria a tarefa de recuperá-las. Nesse sentido, ela opera a partir do momento em que é possível reconhecer os rastros deixados por essas marcas primeiras. Lembrar é, assim, um exercício involuntário de reconhecimento, uma vez que as situações presentes ajustam-se de forma mais ou menos precisa às marcas deixadas.

Nessa perspectiva, o esquecimento é o preço pago na saída do mundo das Ideias, como se a alma atravessasse (só que essa travessia se daria no nascimento e não na morte) as águas do *Lete* e perdesse a clareza no registro de sua permanência lá. Dessa primeira estadia, no entanto, a alma guarda marcas que serão trazidas à tona de forma involuntária: “o que está em jogo é o estatuto do momento da rememoração, tratada como um reconhecimento de impressão” (RICOEUR, 2007, p. 30).

Relembrar a metáfora do bloco de cera, tão cara à filosofia platônica, é útil para entender esse processo de reconhecimento de impressão, do qual fala Ricoeur. Segundo essa perspectiva, é possível pensar que a alma é formada por um bloco de cera, que pode ser mais ou menos maleável/duro, no qual sensações e pensamentos, vistos, ouvidos ou recebidos no espírito são impressos. A capacidade de recordar tais marcas está diretamente relacionada à impressão que foi feita. Assim, rememorar, na verdade, é reconhecer essa impressão inicial, no sentido de que situações presentes (pensamentos e sensações) ajustam-se de forma adequada à marca deixada na cera. O esquecimento vai surgir quando a marca não é impressa ou o seu rastro é apagado.

Aristóteles, por sua vez, colocará a questão da memória numa perspectiva que interessa mais ao desenvolvimento desta análise: “a memória é do passado” (ARISTÓTELES, 2002, p.15). Surge, com essa afirmação, uma marca temporal definida e que estava ausente na abordagem platônica. Lá, a memória é pensada em termos da sua relação com o mundo das ideias. Já na perspectiva aristotélica, a memória está associada à percepção do tempo, uma marca da anterioridade, na qual o presente funciona sempre como ponto de referência. A atuação da memória poderá ser entendida, assim, como uma forma de presentificar o ausente, a afecção (*pathos*) percebida no passado.

A consideração da memória centra-se, agora, na sua relação com o tempo, o que estabelece uma nova dinâmica para a abordagem filosófica dessa questão. Para esclarecer essa dinâmica, importa resgatar o modo como funcionava a arte da memória sucintamente apresentada anteriormente. A *ars memoriae* é, acima de tudo, um exercício da memória no qual prevalece a importância da memorização de coisas e palavras: *memoria rerum* e *memoria verborum*. Não há, nesse momento, uma preocupação com a preservação da memória do vivido ou mesmo com o desenvolvimento de estratégias que permitam a rememoração de acontecimentos singulares do passado: o exercício de lembrar volta-se, por meio dela, para a necessidade prática de preservar o discurso na memória.

Ao dizer que “a memória é do passado”, Aristóteles (2002) funda uma abordagem filosófica da memória, na qual o tempo tem lugar de destaque. Nesse sentido, há um deslocamento da preocupação inicial abordada por Platão, uma vez que a perspectiva filosófica não se desenvolve no sentido de compreender, como aparece em *Os sofistas* (PLATÃO, 1973), o modo como se dá, por meio da impressão e do reconhecimento, o registro e resgate daquilo que a alma guarda como resquício do seu pertencimento ao mundo das ideias. Aristóteles pensa a memória a partir da consideração do processo de afecção (*pathos*) e do fenômeno da recordação, traçando uma linha que liga a presença da lembrança ao fenômeno mnemônico da recordação.

Cumprido destacar que o estudo filosófico da memória, empreendido por Aristóteles, funda uma perspectiva que precisará ser levada em consideração no decorrer da análise literária desenvolvida nesta tese: a presunção de fidelidade da memória ao passado. Essa questão será oportunamente retomada quando tratarmos do esquecimento, de acordo com as de Ricoeur (2007) e Harald Weinrich (2001). Para voltar a Aristóteles, é preciso notar que, a partir da sua abordagem filosófica, inicia-se o desenvolvimento de um processo que se centra na discussão de como se dá o fenômeno da recordação nas condições ordinárias da vida.

Nessa discussão, a abordagem de dois termos utilizados por Aristóteles (2002) em *Da memória e da reminiscência* serão fundamentais para a compreensão do que está sendo dito aqui: *mnéme* e *anamnésis*. A diferença primordial entre esses dois mecanismos baseia-se no fato de que eles se apresentam por caminhos distintos. Por *mnéme* Aristóteles entende um processo involuntário, baseado na evocação de uma lembrança (*pathos*), mais adiante, será possível entender que esse processo está na base daquilo que Bergson (2006) chama, em sua *Matéria e memória*, de memória involuntária. *Mnéme* é apresentada, pois, como uma simples lembrança que está associada à afecção da qual fala Aristóteles. Já *anamnésis*, por sua vez, está associada a um esforço de recordação.

Os dois caminhos trilhados por Aristóteles para explicar a memória guardam em comum o fato de que há uma distinção fundamental entre memória e imaginação, pautada no critério da anterioridade. A memória traz para o presente aquilo que estava ausente. Esse processo, no entanto, é marcado pela atuação da lembrança que, como nota distintiva da imaginação, atua sobre as bases da temporalidade: “[...] o ato de se lembrar produz-se quando transcorreu um tempo. É esse intervalo de tempo, entre impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. Nesse sentido, o tempo continua sendo a aposta comum à memória-paixão e à recordação-ação” (RICOEUR, 2007, p. 37). “Memória paixão” e “recordação-ação” podem ser entendidos como termos correlatos a *mnéme* e *anamnésis*, respectivamente. Na visão aristotélica, a memória é *pathos*, afecção de um dado singular da experiência, mas também é ação, movimento de busca, que se dá por meio da recordação.

Memória e imaginação, na perspectiva aristotélica, pertencem ao mesmo domínio da alma, mas há entre elas uma distinção fundamental: a memória se forma a partir de um vasto quadro de imagens mentais que se desenvolvem a partir de impressões percebidas por meio dos sentidos, as afecções. É importante destacar, nessa distinção, que a esse registro é adicionado um componente temporal: aquilo que se recorda não é decorrente da percepção das coisas presentes, o que se recorda é decorrente da percepção das coisas passadas que a memória presentifica. Assim, um dos pontos centrais da abordagem de Aristóteles a respeito da memória é esse processo por meio do qual o ausente se torna presente.

É fundamental perceber, nesse contexto, que toda uma filosofia é erigida no sentido de explicar a memória e afastar os perigos do esquecimento. Nesse sentido, a mitologia grega, a arte da memória e a filosofia compõem o tripé de uma tradição construída sob o imperativo de lembrar. Percebe-se, com isso, que a tradição grega empreendeu vários esforços no sentido de se afastar cada vez mais dos domínios de *Lete* e dos perigos do esquecimento: “[...] o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. É a contracorrente do rio Lethe que a *anamnésis* opera” (RICOEUR, 2007, p. 46).

Herdeira dessa tradição pautada pelo imperativo de lembrar, vemos surgir com Bergson (2006) uma fenomenologia da memória. Ricoeur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*, mostrará que as ópticas de Aristóteles e Bergson não são antagônicas, embora trilhem caminhos diferentes. Como ponto comum nas duas perspectivas, temos uma abordagem que se centra no potencial que a memória tem de presentificar o que está ausente. Assim, as considerações de Bergson também terão como ponto de partida a relação entre a memória e o tempo passado, conforme destacamos a seguir:

Assim, a fenomenologia da memória inicia deliberadamente por uma análise voltada para o objeto de memória, a lembrança que temos diante do espírito; depois, ela atravessa o estágio da busca da lembrança, da anamnésia, da recordação; passa-se, finalmente, da memória dada e exercida à memória refletida, à memória de si mesmo (RICOEUR, 2007, p. 18-19).

O percurso descrito por Ricoeur pode ser tomado como um itinerário válido na leitura de Bergson. Este nos permitirá entender, como principal referencial teórico deste trabalho, o dinamismo da memória que está presente no percurso poético da obra de Arriete Vilela, tomando como base para este estudo a publicação da sua *Obra poética reunida* (VILELA, 2010).

Assim, por considerar o forte tom memorialístico que é um dos principais traços da escrita arrieteana, centro minha proposta de leitura na relação que a escritora estabelece, em sua obra, com a questão temporal através da memória. Assim, esse tom memorialístico é o fio condutor que norteia a leitura da obra poética da escritora estudada nesta tese. Vale enfatizar que essa presença da memória não se dá nos moldes de uma obra que se quer memorialística, já que, no conjunto da poesia de Arriete Vilela, não percebo a representação de uma memória pessoal, da autora, que se volta para a representação de sua própria existência.

O traço memorialístico aparece aí através de um movimento do eu-lírico que recorda momentos passados e, ao fazê-lo, recupera o sentido etimológico da palavra recordar – dar de novo ao coração –, numa busca que é inerente à condição humana. Esse retorno ao passado, na obra de Arriete Vilela, esse dar de novo ao coração, acontece, muitas vezes, a partir de um movimento involuntário, no qual o presente perde sua força de atuação, marcada pelas exigências da vida cotidiana/ prática, e o ser coloca-se no lugar de quem quer sonhar. Para entender essa fissura temporal, esse estado de supressão, ou de suspensão, do momento presente, é preciso lembrar que, como afirma Bergson (2006, p. 90), “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. Essa busca é recorrente na poesia de Arriete Vilela, conforme demonstram os versos abaixo:

Poema 50

O Poeta

restaura o sonho

– hoje tão acumulado de decifrações,
como se fosse sucata da alma –.

O Poeta

aloja o sonho outra vez

nos esconderijos da Infância,

sob a lona do circo, e brinca com ele

à nostálgica penumbra dos candeeiros.

O Poeta

resgata o sonho,

para que a memória não desaprenda

a arquetípica linguagem

das pedras/ da terra/ das águas.

(OPR, p. 216)

O movimento de suspensão do momento presente, no caso do poema lido, inicia-se pela tarefa de restauração do sonho, “hoje tão acumulado de decifrações/ como se fosse sucata da alma”. A imagem do trabalho de restauração, apresentada na primeira estrofe do poema, é pertinente para compreender o modo como se desenvolve a ação da memória no contexto da poesia estudada, uma vez que ela se volta para o passado, na tentativa de reconstruí-lo e, com isso, ressignificá-lo. Nessa perspectiva, restaurar o sonho corresponde a uma atividade que se realiza na contramão do tempo presente, pois é preciso remover as camadas de decifrações que se acumularam sobre os sonhos e fizeram com que ele perdesse seu valor, tornando-se “sucata da alma”.

Para realizar essa tentativa de restauração, é fundamental distanciar-se do presente, como se cada camada removida colocasse o eu-lírico em contato com um tempo cada vez mais distante até ser conduzido aos esconderijos da infância. Nesse contexto, o poeta desenvolve um trabalho que se realiza de forma gradativa, no decorrer das estrofes que compõem o poema: primeiro, é necessário restaurar o sonho, para, em seguida, alojá-lo em outro lugar e, enfim, poder resgatá-lo.

O trabalho de restauração parte, pois, da negação ou da não aceitação do modo como o sonho é representado no presente, “acumulado de decifrações” que o assemelham à “sucata da alma”. Faz-se necessário, então, alojá-lo em outro espaço/ tempo, marcado pelo retorno à infância, como demonstra a segunda estrofe do poema: “O Poeta/ aloja o sonho outra vez/ nos esconderijos da Infância,/ sob a lona do circo, e brinca com ele/ à nostálgica penumbra dos candeeiros”. Os elementos que marcam a infância, nessa estrofe do poema, revestem-se de significados que lhe conferem um tom de proteção e intimidade a revelar o desejo de proteger

os sonhos, por meio das imagens do “esconderijo”, da “lona do circo” e da “penumbra dos candeeiros”. Tais elementos constroem, também, um conjunto de imagens que põe em destaque o brincar como espaço privilegiado da infância e aponta a possibilidade de trabalhá-la a partir da pureza e da criatividade que lhe são histórica e culturalmente atribuídas.

O poema culmina com o resgate dos sonhos, realizado na terceira estrofe: “O Poeta/ resgata o sonho,/ para que a memória não desaprenda/ a arquetípica linguagem/ das pedras/ da terra/ das águas”. É importante destacar a relação que se estabelece entre sonho, memória e linguagem, por meio da construção de uma cadeia de sentidos que evidencia o modo como sonho e memória atuam de forma mútua para que o trabalho da linguagem poética possa se realizar por intermédio da “arquetípica linguagem/ das pedras/ da terra/ das águas”. Arriete Vilela coloca sua leitora e seu leitor em contato com a possibilidade de pensar o modo como memória, sonho e imaginação atuam num processo de solidariedade, conforme será discutido no decorrer das próximas análises. Sua poesia assenta-se sobre o sonho e se volta para o passado, tempo que, na perspectiva de Bergson (2006), perdeu sua força de atuação.

Sonhar e dar valor ao “inútil” são atitudes cada vez mais difíceis de situar nos dias atuais. Num contexto sócio-cultural em que tudo o que existe tem de ter uma utilidade prática, imediata, e um preço, é imprescindível que algo escape a esse jugo, é fundamental que exista um espaço voltado para a “gratuidade”. A poesia de Arriete Vilela desenvolve-se, pois, num sentido contrário ao do cenário que se vê instalado em nossos dias. Isso acontece porque, seu fazer poético não acompanha o ritmo acelerado da atualidade que traz consigo, como uma de suas principais consequências, o surgimento de relacionamentos cada vez mais fugazes, de experiências afetivas cada vez menos duradouras.¹⁶ Abstrair-se do presente e de suas solicitações utilitaristas, através de um retorno ao passado, de um movimento de resgate desse passado, é a forma pela qual a poesia arrieteana coloca-se no mundo como um in-utensílio: “Hoje sou lançadeira de tear/ a cuidar do fio para a melhor tecelagem/ das coisas desimportantes” (OPR, p. 33).

Os versos acima fecham o Poema 24, publicado, inicialmente, em *Palavras em travessia* (VILELA, 2009). A partir de uma imagem recorrente em sua poesia, o eu-lírico coloca-se como tecelã da palavra, num trabalho que destaca a artesanaria com a qual a poeta elabora o seu texto, conforme discussão aprofundada no segundo capítulo desta tese. Ganha destaque aqui o fato de que o fio tecido pela palavra poética aproxima a poesia arrieteana da perspectiva apresentada por Leminski (1986, p. 92):

¹⁶ Cf. BAUMAN (2004), referências completas no fim desta tese.

num mundo onde tudo serve para alguma coisa, fundamental que algumas não sirvam pra [sic] nada. [...] O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de reproduzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade.

A poesia de Arriete Vilela, “a cuidar do fio para a melhor tecelagem/ das coisas desimportantes” (OPR, p. 33), cumpre, pois, sua função de “in-utensílio”, de algo que está para além da ideia de utensílio/ utilidade pela via da memória e se volta para a reconstrução de um passado que, no entanto, não se deixa apreender facilmente, porque “[...] é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver” (BERGSON, 2006, p. 90).¹⁷ Perseguir, pois, as imagens que se voltam para o passado é uma dessas ações in-úteis, já que esse é o tempo que perdeu sua força de atuação, pois o “[...] passado é essencialmente impotente” (BERGSON, 2006, p.160). Assim, o ponto central desta tese é puxar o fio pelo qual o passado, na poesia arrieteana, reelabora sua teia, atinando, no entanto, para o fato de que a lembrança é já uma forma de representação, conforme a óptica de Bergson (2006, p. 87).

Nessa perspectiva, a obra estudada coloca suas leitoras e seus leitores em contato com um eu-lírico que, na busca de autocompreensão, promove uma tentativa de retorno ao passado que evidencia a sua condição de ser crivado pela memória e pelo esquecimento. A tentativa de reconstruir o passado vivido, nesse percurso, passa pela atribuição de novos sentidos a ele, seja por meio da imaginação, que complementa os quadros da memória, ou por meio do esquecimento que interpõe lacunas nas lembranças que são resgatadas nesse movimento de retorno. Por diversos caminhos, a tentativa de reconstruir o vivido, constante na poesia de Arriete Vilela, evidencia o componente de reinvenção que a caracteriza, como se pode ver no fragmento que segue:

A palavra,
ao reinventar o mundo
extenuado e vazio,
desentranha de mim a imensa alegria
de poder ter uma infância
extemporânea.
(OPR, p. 412)

O tema da memória não escapa da sua relação com a temporalidade e, como os versos citados demonstram, a tentativa de colocar-se em contato com os conteúdos do passado

¹⁷ Bergson defende a ideia da existência de duas memórias, uma regressiva, espontânea, e outra ativa. A distinção entre elas será feita mais adiante na apresentação do referencial teórico.

desenvolve-se na contramão dos imperativos do presente. O retorno, intermediado pela palavra, provoca um distanciamento do presente para reinventar o mundo e desentranhar a alegria da infância, ainda que essa descoberta se dê tardiamente. Nesse contexto, é necessário destacar que a infância vivida é, então, subsumida pela reinvenção que a palavra opera. Novos significados são-lhe, então, atribuídos para que ela possa ser reinventada, na impossibilidade de ser revivida.

Esse constante retorno ao passado pode ser entendido, a partir da perspectiva de Bergson (2006), como um movimento que se distancia dos apelos do presente e da necessidade de agir, porque é regido pela memória regressiva, num fluxo que se opõe ao modo como a temporalidade é experienciada hoje. Esta é sentida a partir de uma perspectiva que acompanha o ritmo cada vez mais acelerado da vida na contemporaneidade. Somos expostos a um número cada vez maior de informações e com uma frequência também maior essas mesmas informações se perdem para dar lugar a outras que também desaparecerão brevemente. É o império do presente e suas solicitações cada vez mais imediatistas. Quando se atenta para a relação entre memória e temporalidade, entretanto, é outra relação que se estabelece com o tempo de nossa existência, pois o tempo que passa a ser privilegiado é o passado que acumula as nossas experiências. A partir dessa nova temporalidade que insurge pela via da memória, cumpre analisar o modo como a memória trabalha a lembrança e o esquecimento – par inseparável – desse acúmulo de experiências e por quais meios elas insurgem em nossa vida, uma vez que, muitas vezes, não são solicitadas pelas necessidades que orientam a ação presente.

Discutir essas questões, a partir da poesia de Arriete Vilela, permite considerar a importância da memória no contexto da produção de autoria feminina. Para Vianna (2004, p.98),

no passado ancestral, uma das funções das mulheres era ser guardiãs da História. Principalmente da microhistória, a história das pequenas coisas do cotidiano da vida privada. [...] O mito de Sherazade representa esse papel salvacionista da memória e de modo idêntico sua função narratária, onde ela, a memória, é o *locus* privilegiado do imaginário e, portanto, berço da ficção.

É também como “*locus* privilegiado do imaginário” que a memória é abordada neste estudo da obra de Arriete Vilela, destacando que a “[...] a lembrança se transforma à medida que se atualiza”, como demonstra Bergson (2006, p. 159). O que se vê, então, é que algumas lacunas são preenchidas, nesse processo, pelas imagens poéticas, como demonstra o Poema 32 (OPR, p. 198), publicado inicialmente em *A palavra sem âncora* (VILELA, 2005):

Guarda-se a Infância
 numa caixa de chapéu
 ou de sapatos
 e, junto, o livro das histórias maravilhosas,
 fantásticas e possíveis.

Rega-se a Infância
 com um filete d'água cristalina
 por onde descem, afoitíssimos,
 barquinhos de papel, marinheiros e piratas.

Desenha-se a Infância
 em traços lineares e círculos inconclusos:

então ela se enfeita de bandeirolas
 e passeia na estação à espera do trem
 que virá com um novo carregamento
 de risos/ sonhos/ poesia.

A memória que se volta para a infância é, como dito anteriormente, um tema recorrente na obra estudada e, no caso do poema acima, ela ocupa um lugar central na construção do texto, por meio da metáfora que a apresenta como uma caixa de chapéu ou sapatos onde a infância é guardada. Ao construir essa imagem, a primeira estrofe do poema aproxima a infância do espaço da fantasia ao conservá-la, na memória, junto do “livro das histórias maravilhosas/ fantásticas e possíveis”. Essa proximidade faz com que a infância seja também marcada pelo paradoxo usado para adjetivar o livro no qual ela é reescrita. As histórias presentes no livro, assim como a infância, são maravilhosas, fantásticas e possíveis. O paradoxo que a junção desses adjetivos estabelece remete-nos a essa fase da vida como um espaço marcado pela imaginação, no qual as histórias maravilhosas e fantásticas são possíveis.

A segunda estrofe do poema apresenta um elemento novo para a compreensão do modo como se estabelece a relação com o tempo passado, por intermédio da memória, ao mostrar o modo como o eu-lírico lida com as suas lembranças: “Rega-se a Infância/ com um filete d'água cristalina/ por onde descem, afoitíssimos,/ barquinhos de papel, marinheiros e piratas”. Regar a Infância, dentre outras possibilidades de leitura, é uma imagem que nos remete ao modo como o passado é preservado/ cultivado na forma de lembrança.

O “filete d'água cristalina” destaca-se nesse contexto, porque, por um lado, ele aparece como o caminho que permite resgatar os elementos que povoaram essa infância, marcada pelo signo das águas: “barquinhos de papel, marinheiros e piratas”; por outro lado, faz referência a um componente que, na poesia arrieteana, está constantemente associado à memória: a água. Nesse poema, contudo, ela é apresentada de uma forma que não é comum no conjunto da obra estudada, uma vez que, no geral, a água associada à memória é a da

cacimba, caracterizada pela profundidade e pela falta de transparência.¹⁸ Aqui, a água¹⁹ cristalina anuncia um retorno à infância que, no caso da poesia arrieteana, só é fácil quando mediado pela imaginação.

Essa mediação é o ponto principal da terceira estrofe, na qual a infância aparece desenhada em “traços lineares e círculos inconclusos”. As figuras geométricas às quais a representação da infância é associada trazem indícios para a compreensão do modo como a memória e a imaginação atuam no processo de retomada da infância por meio do desenho. A tentativa de reinscrevê-la no tempo presente, pela ação da memória, não se dá de forma linear, por isso os traços lineares são acompanhados de círculos inconclusos.

Este elemento traz à tona um dado que precisa ser considerado: o passado não se deixa apreender em sua totalidade, por isso os círculos que se voltam para a sua representação não foram concluídos/ fechados. Enquanto espaço que se mantém aberto, o passado é sempre ressignificado a cada rememoração. A imaginação torna-se, então, um ponto importante nessa reconstrução, uma vez que ela intervém no sentido de tentar preencher cada lacuna deixada pelos traços que tentam reinscrever os significados que são atribuídos à infância. Por intermédio da imaginação, ela é adornada, revestida de valores positivos que, no poema, estão associados aos risos, aos sonhos e à poesia.

Para compreender o modo como essas duas categorias atuam, é preciso ter em mente a fala de Bachelard (1993, p. 26),²⁰ quando este afirma que há uma relação de “[...] solidariedade entre a memória e a imaginação”. Dessa solidariedade depreende-se que memória e imaginação caminham sempre juntas nesse ato de voltar ao passado, para que aquilo que está atrás de si, na tentativa de conhecer-se/ entender-se melhor, possa fazer sentido e conferir sentido ao sujeito e à sua experiência vivida. Ainda segundo Bachelard (1993, p. 25), “nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar.

¹⁸ A água da cacimba é uma metáfora que, em outros poemas, associa-se ao tema da memória e evidencia as dificuldades que marcam a tentativa de retorno à infância, enquanto espaço marcado pela dor, conforme se verá na análise desenvolvida na p. 166 desta tese.

¹⁹ A água é um elemento marcante no conjunto da obra de Arriete Vilela, tanto na poesia quanto na prosa. Sua importância foi abordada por Rosa e Silva (2001), a partir de uma perspectiva bachelardiana, em “Arriete Vilela: o devaneio aquático da palavra”.

²⁰ Em *A poética do Devaneio*, Bachelard (2009) apresenta críticas à perspectiva por meio da qual Bergson (2006) trata a questão da memória. Tais críticas não se voltam, contudo, ao modo como a memória é apresentada pelo autor, uma vez que Bachelard, por outros caminhos, também considera a existência de uma memória voluntária e uma memória involuntária. Esta última ocupa o centro da abordagem de Bachelard, uma vez que é ela que se vincula à criação de imagens poéticas. O ponto central da crítica de Bachelard reside no fato de que Bergson não considera, em sua obra, a ação da imaginação (Cf. BACHELARD, 2009, p. 203). Convém notar que Bachelard centra sua abordagem da memória na construção de imagens poéticas e é nesse processo que a imaginação tem um papel fundamental. Como o ponto central desta tese relaciona a abordagem da memória e a construção de imagens poéticas, Bachelard será trazido como um referencial teórico secundário, justamente por nos dar o que as abordagens filosóficas da memória nos negaram: a possibilidade de pensá-la sem excluir a imaginação como elemento que permeia a ação de lembrar.

Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem”.

Nesse processo de aprofundamento mútuo e de solidariedade entre memória e imaginação, convém lembrar que a relação entre memória e passado não é, em seu todo, fidedigna,²¹ por isso a imaginação é parte indispensável do processo de lembrar ou de ser tomado por uma lembrança. Isso acontece, porque

[...] o passado não é estável. Ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece, o passado aparece na dupla potência do espírito que se lembra e da alma que se alimenta de sua fidelidade (BACHELARD, 1993, p. 99).

Bachelard destaca a instabilidade do passado para evidenciar o fato de que os valores humanos, bem como a imaginação, atuam de forma decisiva nas tentativas de retorno ao passado. Bergson (2006, p. 85-99), por sua vez, ao tratar da questão da memória, defende a ideia da existência de duas memórias, uma voluntária e a outra espontânea. A primeira é voltada para a ação que o ser realiza no presente, apresentando-se através do reconhecimento de percepções anteriores que fundamentam essa ação, servindo-lhe de base, e sendo despertada de forma automática. A segunda, por sua vez, revela-se de forma repentina e escapa à lógica que rege as ações cotidianas. Escapando ao jugo da utilidade, essa memória espontânea permanece adormecida, mas não inativa, e espera que qualquer fissura no ser lhe abra o espaço para que suas imagens de sonho venham à tona: “[...] o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver” (BERGSON, 2006, p. 90).

Por não ter uma aplicação prática, num mundo em que tudo o que existe tem de ter uma utilidade, essa memória é constantemente inibida pela memória ativa, como Bergson demonstra, e provoca o surgimento de imagens que aparecem e desaparecem independentemente da vontade consciente de quem as experimenta. O surgimento de tais lembranças-imagens²² deve ser compreendido nos termos de uma tentativa de retorno, que pode se dar voluntária ou involuntariamente, ao passado. Elas são de suma importância para a

²¹ A (in)fidelidade da memória ao passado será discutida mais detidamente, quando o esquecimento for abordado, a partir da perspectiva de Freud, no terceiro capítulo desta tese.

²² Esse termo é usado constantemente por Bergson (2006) para se referir às lembranças que nos chegam sob a forma de imagem. Convém destacar que essa lembrança-imagem configura-se como uma forma intermediária entre a lembrança pura e a lembrança que é reinscrita na percepção e pode ser recuperada de forma involuntária ou por meio do esforço de recordar.

compreensão do modo como a memória se apresenta, ou é representada, pois, ainda segundo Bergson (2006, p. 120) “[...] as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa existência”.

A abordagem teórica da memória pode ser enriquecida pela óptica bachelardiana, uma vez que Bergson afirma que “as imagens passadas, reproduzidas tais e quais com todos os seus detalhes, e inclusive sua coloração afetiva, são as imagens do devaneio ou do sonho [...]” (BERGSON, 2006, p. 121). Ao separar as imagens passadas da esfera de atuação do presente e ao situá-las como categorias que estão relacionadas à incapacidade de atuação que caracteriza o tempo passado com sua coloração afetiva, o filósofo abre um espaço para que se trave um diálogo entre a sua teoria e o modo como a memória é abordada por Bachelard (1988), em *A poética do devaneio*.

Essa possibilidade justifica-se quando atentamos para o fato de que, para Bachelard (2009, p.99), “o passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. [...] Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores”, como os que marcam o retorno à infância nos versos abaixo:

Faço-me desatenção
às vertigens da minha alma
e retorno à mágica manhã da infância
para esquecer-me em sentimentos leves,
inaudíveis,
sem ressonâncias de batalhas.
(OPR, p. 339)

O valor que o eu-lírico atribui “à mágica manhã da infância” estabelece uma ruptura com o presente e possibilita o movimento de retorno aos “arquivos da memória”, aos quais se refere Bachelard. Nessa busca, o passado perde os contornos da sua percepção inicial, “sem ressonâncias de batalhas”, para adquirir o valor de uma imagem poética. Por enfatizar essa atribuição de valores que permeiam a relação da memória com o passado, Bachelard (2009) também é utilizado como um referencial teórico a partir do qual a questão da memória é abordada nesta tese.

1.2 Por uma arte e crítica do esquecimento

Todo o percurso teórico descrito até aqui apresenta um dado importante para a continuidade do desenvolvimento desta tese: as várias abordagens descritas, sejam elas dadas pela mitologia, pela arte da memória ou pela filosofia/ fenomenologia, configuram-se no sentido de construir um esforço de memória que se desenvolve no sentido de um “dever de lembrar”, entendido, nas palavras de Ricoeur (2007, p. 48), como um “dever de não esquecer”. Essa compreensão é corroborada pela fala anterior de que todos esses discursos vão desembocar na instituição de um imperativo de lembrar.

É, então, significativo perceber que a fenomenologia apresentada por Bergson (2006), traz, como um de seus elementos constitutivos, a noção da existência de uma memória feliz. Esta é marcada pelo movimento de busca em relação ao passado, no momento em que se dá o fenômeno mnemônico do reconhecimento. Assim, a memória feliz é aquela que obtém bom êxito no seu movimento de busca em relação às experiências percebidas no passado. Importa destacar que toda uma tradição filosófica construída pelos gregos coloca a memória sob o imperativo de lembrar, fazendo recair sobre ela o peso da infalibilidade e da fidelidade ao passado.

Essa fidelidade da memória ao passado, tão cara à filosofia grega, de acordo com a abordagem exposta inicialmente, é contestada a partir de Bergson (2006), quando este enfatiza que a lembrança sofre um processo de transformação à medida que se atualiza. Depreende-se, com isso, que as lembranças, ao serem revisitadas ou ao emergirem involuntariamente, são reconstruídas, ou transformadas, pelo próprio ato de lembrar. Esse é um primeiro ponto que pode ser levantado para contestar a ideia de fidelidade da memória ao passado. Além dele, podemos observar que a impossibilidade de lembrar, imposta pelo esquecimento, é outro argumento que pode ser trazido à tona para por sob suspeita o caráter veritativo da atuação da memória.

Para começar a delinear o lugar do esquecimento nesta discussão, recorreremos à fala de Ricoeur (2007, p. 48), quando ele afirma que

a busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à ‘rapacidade’ do tempo [...], ao ‘sepultamento’ no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. Aquilo que no próximo estudo chamaremos de dever de memória consiste essencialmente em dever de não esquecer. Assim, boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer. De maneira mais geral, a obsessão do esquecimento passado, presente, vindouro, acrescenta à luz da memória feliz a sombra de uma memória infeliz.

A princípio, como se pode depreender da fala de Ricoeur, o esquecimento aparece sob um signo negativo, já que ele é o que deve ser evitado e se configura através do surgimento de uma memória infeliz, a que não lembra. Retomamos, com isso, o percurso da mitologia grega que, ao tratar da representação da memória e do esquecimento, por meio da consideração das deusas *Mnemosine* e *Lete*, bem como da consideração do rio do esquecimento que leva o nome da sua deusa, enfatiza que o esquecimento está associado ao Caos e à morte.

Fora da representação mitológica, o esquecimento é abordado sempre de forma indireta, como aquilo que a arte e a filosofia da memória tentam evitar. É Weinrich (2001) quem coloca esse tema sob uma nova perspectiva: “o homem [sic] está naturalmente sujeito à lei do esquecimento, ele é fundamentalmente um *animal obliviscens*” (WEINRICH, 2001, p. 11). Essa afirmação coloca a abordagem do esquecimento sob uma ótica diferente da qual ela foi tratada até então, uma vez que mitologia, arte da memória e filosofia esmeraram-se sempre em reafirmar o lugar do ser humano, homens e mulheres, unicamente como seres de memória.

Pensar homens e mulheres como um “*animal obliviscens*” impõe a necessidade de refletir acerca do modo como o esquecimento constitui o sujeito tanto quanto a memória. Uma das vias pelas quais se pode delinear essa constituição é apresentada por Freud.²³ Em *O inconsciente* (FREUD, ESB Vol. XIV),²⁴ deparamo-nos com uma apresentação da estrutura psíquica, na qual o recalçamento aparece como um elemento imprescindível para o seu funcionamento, caracterizado, nessa e em outras obras de Freud, como um princípio que atua na fronteira entre o inconsciente e o consciente, ou pré-consciente.

Ele se configura, pois, como um mecanismo de autoproteção por meio do qual os conteúdos que provocam desprazer são impedidos de se tornarem conscientes. Para entender como se realiza esse processo convém recorrer à abordagem que Freud faz dele em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana: esquecimentos, lapsos da fala, equívocos na ação*,

²³ Convém destacar que a psicanálise será utilizada como referencial teórico complementar para abordar as questões relacionadas aos processos de lembrar e esquecer.

²⁴ Usaremos, a partir de agora a sigla ESB (Edição Standard Brasileira), seguida do volume onde o texto foi publicado e da página de onde a citação foi extraída para referenciar as passagens extraídas dessa edição das obras completas de Freud.

superstições e erros (ESB, vol. VI), por meio da consideração de como o esquecimento atua nessa dinâmica. O ato de esquecer aparece, então, como parte do funcionamento normal do psiquismo humano e concretiza a atuação do recalçamento. Pode-se, com isso, pensar em um mecanismo de proteção que se configura como um “[...] empenho defensivo elementar” (ESB, vol. VI, p.99). Tal empenho se realiza a partir do momento em que as lembranças capazes de provocar desprazer são recalçadas, alojadas no inconsciente e, com isso, caem no esquecimento, tornando-se, inicialmente, inacessíveis à estrutura consciente.

Esse processo é marcado por um dispêndio constante de energia psíquica, uma vez que o recalçamento gera um contrainvestimento de energia, no sentido de que os conteúdos recalçados permanecem no inconsciente, mas se configuram como lembranças em estado de latência. Diante disso, o recalçamento é apresentado como um mecanismo que precisa se manter em constante atuação, para impedir que os conteúdos do inconsciente se tornem conscientes. Toda essa estrutura psíquica nos leva a perceber que

[...] a função da memória, que gostamos de encarar como um livro aberto a qualquer um que sinta curiosidade, fica desse modo sujeita a restrições por uma tendência da vontade, exatamente como qualquer parte da nossa atividade dirigida para o mundo externo (ESB, Vol. VI, p.173).

Embora os estudos freudianos que tratam do esquecimento ponham em destaque a consideração das patologias, todo esse mecanismo de recalçamento, conforme apresentado sucintamente aqui, é visto também como um processo de defesa normal, constitutivo dos mecanismos de funcionamento de qualquer estrutura psíquica, conforme exposto anteriormente. Dessa forma, ele permite compreender também a dinâmica de funcionamento normal da memória adulta, conforme as considerações presentes em *Lembranças encobridoras* (ESB, Vol. III).

Os processos de recordar e esquecer, na perspectiva de Freud (ESB, Vol. VI), aparecem marcados por uma natureza que atua de forma tendenciosa, uma vez que as estruturas conscientes e inconscientes manipulam os conteúdos que devem ser lembrados ou esquecidos. A energia psíquica é empenhada, então, para garantir que os conteúdos recalçados, bem como aqueles que pertencem ao plano da consciência, permaneçam no lado da fronteira que lhes cabe, instaurando um equilíbrio que é regulado pela constante atuação do processo de recalçamento dos conteúdos que não devem entrar na consciência, permanecendo esquecidos, como se pode ver nos versos que seguem:

Outras vezes, a própria porta da entrada [da Infância]
já não há:
danosa tarefa dos ressentimentos.
(OPR, p. 171)

Os versos acima são um fragmento do Poema 5,²⁵ publicado inicialmente em *A palavra sem âncora* (VILELA, 2005). A tentativa de retorno à infância é o ponto central desse poema, no qual a imagem da porta é utilizada como metáfora para representar o caminho que dá acesso aos conteúdos da memória. É importante destacar, aqui, o modo como as lembranças que se voltam para esse momento vivido são impedidas de chegar ao plano da consciência, barradas na porta de entrada que, nesse caso, simboliza o processo de recalçamento, a selecionar quais conteúdos podem se tornar conscientes e quais devem permanecer esquecidos, fora do alcance da memória.

Destaca-se, nesse contexto, a referência que a poeta faz aos ressentimentos. Na estrofe citada, a própria porta que dá acesso à infância deixa de existir devido à “danosa tarefa dos ressentimentos”. Como mencionado anteriormente, o recalçamento é um processo psíquico por meio do qual os conteúdos capazes de provocar dor são impedidos de chegar ao plano da consciência, por meio de um investimento constante de energia que tem a finalidade de mantê-los no inconsciente. A existência de ressentimentos associados à infância aparece, então, como o fator que determina a impossibilidade de ter acesso a ela, relegando-a ao esquecimento. Nesse sentido, a perspectiva freudiana traz elementos por meio dos quais é possível compreender a dinâmica que se estabelece entre as ações de lembrar e esquecer, pois sua obra apresenta argumentos que permitem pensar em um princípio de lógica, conforme delineamos, que regula a atuação do esquecimento.

Freud (ESB, Vol. VI) redimensiona a relação da memória com o passado, no sentido de mostrar que este é indestrutível: o inconsciente não esquece. Isso não significa, contudo, que a memória seja infalível. A dinâmica que se estabelece entre consciente e inconsciente demonstra que o conteúdo que a memória saudável retém é regulado pela atuação do recalçamento, que mantém a lembrança de alguns conteúdos inacessíveis ao consciente, lançando-os ao inconsciente.

O imperativo de lembrar, que caracteriza o modo como o tema da memória é abordado pelas vias da mitologia e da filosofia, perde sua força à medida que percebemos que só é possível pensar em uma memória feliz quando consideramos a importância do esquecimento na sua constituição. Nesse sentido, o diálogo com a psicanálise possibilita a compreensão de

²⁵ Esse poema será analisado no segundo capítulo desta tese (Cf. p. 85). Aqui, trago os versos citados apenas para ilustrar o modo como se dá a atuação do recalçamento no contexto da poesia de Arriete Vilela.

como funcionam os mecanismos que atuam sobre o esquecimento, uma vez que na mitologia, tanto quanto na arte da memória e na filosofia, o esquecimento aparece, principalmente, a partir da consideração de seus aspectos negativos, sendo visto, muitas vezes, como uma força contra a qual se deve lutar.

Essa necessidade de manter em equilíbrio os conteúdos da lembrança e do esquecimento aparece, também, na fala de Ricoeur (2007), para delinear o que seria, na sua ótica, a justa memória, em contraponto à memória feliz, apresentada por Bergson (2006).²⁶ Assim, embora sua perspectiva se distancie da psicanálise, ele a considera como um elemento fundamental para a sua argumentação ao abordar a condição histórica que caracteriza homens e mulheres.

Weinrich (2001), por sua vez, propõe uma crítica do esquecimento, partindo do argumento de que, entre os/as poetas, há um sentido positivo para ele. Este aparece quando o autor retoma a imagem da deusa *Lete* e das oferendas que ela recebia sempre que um mortal queria esquecer suas dores e sofrimentos. A existência de tais oferendas já aponta a possibilidade de pensar, ainda no contexto da antiguidade clássica, que a memória atua de maneira seletiva.

No entanto, não é só pela possibilidade de se distanciar do efeito das dores e dos sofrimentos que o esquecimento será evocado de forma positiva na literatura. Para começar a delinear em que consiste esse equilíbrio entre lembrar e esquecer que caracteriza a atuação da justa memória, conforme apresentada por Ricoeur (2007), evoco a lembrança de um dos personagens mais emblemáticos da literatura, quando se trata de considerar a abordagem da memória: “Funes, o memorioso”, de Jorge Luís Borges.

“Funes, o memorioso” é um dos contos publicado em *Ficções* (BORGES, 2007), livro que lança seu autor para o reconhecimento universal. O personagem principal dessa narrativa é caracterizado por um traço que o distingue de todos os outros seres humanos, sejam eles contemporâneos ou anteriores a Irineo Funes. Esse traço distintivo é a memória. Irineo é capaz de registrar indelevelmente tudo o que acontece à sua volta, aliando uma capacidade de percepção muito aguçada a uma memória incomum, da qual nenhum registro escapa, na qual nenhuma lembrança se perde:

²⁶ Embora teça críticas à noção de memória feliz, conforme apresentada em *Matéria e memória* (Bergson, 2006), Ricoeur (2007) utiliza essa obra como um dos principais referenciais para traçar um esboço fenomenológico da memória.

Com efeito, Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma das jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que logo definiria por cifras. Foi dissuadido por duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte ainda não teria acabado de classificar as lembranças da infância.

Os dois projetos que indiquei (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens da lembrança) são insensatos, mas revelam certa balbuciante grandeza. Deixam-nos vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. [...] Funes discernia continuamente os tranquilos avanços da corrupção, das cáries, do cansaço. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso (BORGES, 2007, p. 105-106).

Ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, Funes não é apresentado para fazer apologia à sua super memória, uma vez que a construção dessa personagem não se pauta pelo imperativo de lembrar que caracterizou a mitologia e a filosofia grega, mas pela impossibilidade de esquecer. A Funes, é negado o direito ao esquecimento, essa importante dimensão da constituição humana. O imperativo de lembrar que funda a tradição grega, no que tange à consideração da memória, é levado ao extremo nessa narrativa e, por meio dela, podemos colocar em discussão o ideal da “memória feliz”, conforme estabelecido por Bergson (2006) e discutido anteriormente. Uma memória à qual nada escapa foi o ideal que moveu a filosofia da memória, conforme a perspectiva dos gregos, e está presente, também como horizonte desejado, no desenvolvimento da arte da memória. No conto de Borges (2007), no entanto, ela é representada para destacar, pelo signo da falta, a importância e a necessidade do esquecimento.

A leitora ou o leitor desse conto, antes atormentada/o pelo fantasma do esquecimento, depara-se, agora, com um novo e irreparável medo: o de não poder esquecer. Mais do que pensar na “memória feliz”, importa aqui considerar o papel da justa memória e a impossibilidade de sua representação, no caso do conto abordado, devido à falta de equilíbrio que se dá pelo excesso de lembrança e a impossibilidade de esquecer. Esta aparece para Funes como uma impossibilidade de fazer sua memória repousar, adormecer do excesso de percepção e lembrança:

Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo; Funes, de costas no catre, na sombra, ficava imaginando cada greta e cada moldura das casas certas que o rodeavam. (Repito que o menos importante em suas lembranças era mais minucioso e mais vivo que nossa percepção de um prazer físico ou de um tormento físico.) Para o Leste, num trecho de quarteirão incompleto, havia casas novas, desconhecidas. Funes imaginava-as pretas, compactas, feitas de treva homogênea; nessa direção voltava o rosto para dormir (BORGES, 2007, p. 108).

O excesso de memória traz como consequência direta a recusa do sono. Para tentar dormir, Funes olha para o lado onde não há lembranças. Na mitologia grega, o esquecimento aparece associado à morte, aqui, ele aparece ligado ao sono: dormir, se não é uma forma de esquecer, é, ao menos, uma maneira de não continuar lembrando. Esse recurso utilizado por Funes, na tentativa desesperada de driblar a memória, remete-nos à fala de Weinrich (2001, p. 22), quando, ao fazer referência a um verso de Valéry, afirma:

[...] Paul Valéry escreve certa vez: ‘adormecer significa esquecer’ (*S’endormir c’est oublier*). Por isso, não poder esquecer é comparável à insônia [...]. *Chamar de volta para a lembrança* algo que estava esquecido (em francês, *rappeler*, ‘lembrar de’) parece por isso quase um chamado para despertar (grifos do autor).

A tentativa de driblar a memória, no caso da personagem, é infrutífera, porque ele é capaz, inclusive, de se lembrar dos sonhos com a mesma precisão de memória com a qual se recorda dos acontecimentos mais ordinários. No entanto, a fala de Weinrich coloca-nos em contato com outras situações por meio das quais a poesia aborda o desejo de esquecer associada ao sono. É importante destacar, aqui, que o esquecimento não é mais associado ao medo, nesse contexto, uma vez que ele aparece associado ao signo do desejo.

Se, num primeiro momento, o esquecimento aparece aqui como ameaça na constituição da filosofia e da fenomenologia da memória, por se contrapor à imagem da memória feliz, aquela marcada pelo apaziguamento da memória marcada pelo reconhecimento e pela lembrança, a fala de Weinrich, bem como a referência a Funes, vão nos colocar em contato com outra forma de apaziguamento, aquela que se dá pela via do esquecimento, do apagamento, ainda que temporário, de elementos antes registrados na memória.

Refletir acerca do esquecimento aponta elementos que colocam sob suspeita um dos principais pilares na abordagem da memória, a partir da mitologia e da filosofia gregas: seu caráter de verdade. O dever de lembrar aparece associado ao caráter verdadeiro daquilo que é lembrado. Os traços distintivos entre memória e imaginação surgem, na perspectiva de Aristóteles, justamente por causa desse elemento veraz que marca a memória a partir de sua relação com o passado. Ela está associada ao que aconteceu anteriormente e, por isso, seus registros são verdadeiros, assim como o reconhecimento ou a lembrança desses registros.

Por vias diferentes, as falas de Ricoeur (2007), Freud (ESB Vol. III, Vol. VI e Vol. XIV) e Bachelard (2009) vão nos apontar caminhos para entender o modo como o esquecimento coloca a marca distintiva da verdade sob suspeita. A fala de Ricoeur tem como

horizonte a constituição da história, enquanto narrativa, o que não a impede de ser usada de forma oportuna nesta argumentação. O processo de seleção, na sua perspectiva, marca o trabalho de construção da narrativa histórica e aparece associado ao esquecimento:

Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. [...] As estratégias de esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diretamente os protagonistas da ação assim como os contornos dela (RICOEUR, 2007, p. 455).

A verdade da narrativa histórica, no seu componente de fidelidade ao passado, é relativizada pela atuação das estratégias de esquecimento que reconfiguram o discurso do que foi vivido. Na impossibilidade de lembrar-se de tudo, as lacunas deixadas pelo esquecimento, no plano da narrativa, são preenchidas pelos novos arranjos que o discurso recebe a cada vez que é recontado. Essa possibilidade de propor novos arranjos ao que é lembrado, não está distante daquilo que Bachelard aponta como mecanismo de funcionamento da memória, reaproximando-a da imaginação.

A fenomenologia de Bachelard (2009) dá um lugar de destaque à abordagem da memória, uma vez que ela está diretamente ligada ao surgimento das imagens poéticas: estas nascem da conjugação da memória e da imaginação. Todo o esforço na construção de uma abordagem filosófica ou fenomenológica da memória vai, inicialmente, desenvolver-se no sentido de traçar limites definidos entre memória e imaginação. O principal traço distintivo entre as duas é a vinculação da memória ao passado, conforme demonstrado, anteriormente, a partir das perspectivas de Aristóteles e Bergson.

Bachelard (2009) propõe, até certo ponto, uma reaproximação entre essas duas categorias, tendo o esquecimento como a porta de entrada para esse processo. Memória e imaginação conjugam-se, no processo de criação de imagens poéticas, no sentido de preencher as lacunas deixadas pelo esquecimento a abrir os “vincos tortuosos da memória” (OPR, p. 366). A distinção entre memória e imaginação permanece pautada no caráter de anterioridade da lembrança, no entanto as duas categorias não se distanciam no processo de criação de imagens poéticas. Diante da impossibilidade de retornar ao passado de forma fidedigna, por meio da memória, uma vez que esse processo de retomada é marcado por lapsos e lacunas implantados pelo esquecimento, a imaginação contribui no sentido de complementar as faltas, interpor-se nas frestas que foram abertas, como demonstram os versos abaixo:

[...] quero a ultrapassagem da tensão
centrada em si mesma
para que a liberdade do que em mim é experiência
não se importe com o que é de fato memória
ou apenas criação.
(OPR, p. 39)

Para compreender a importância da imaginação nesse processo, cumpre observar que há uma diferença entre o passado vivido e o passado rememorado. O passado vivido é da ordem da percepção, isso é ponto comum entre Aristóteles, quando ele fala da afecção, Bergson, quando retoma a noção de afecção para mostrar como a percepção está associada à constituição da memória, e Bachelard, que também usará a percepção como marca distintiva para designar o passado vivido. O passado rememorado, por sua vez, é aquele ao qual se tem acesso por meio dos mecanismos de *mnéme* e *anamínésis*, na concepção de Aristóteles; ou por meio dos recursos mnemônicos disponíveis à memória ativa e à memória involuntária, conforme exposto na óptica de Bergson.

Bachelard não discorda dos mecanismos de evocação e lembrança apresentados acima. Contudo, seu estudo vai centrar-se nessa manifestação particular do passado que volta para o presente de forma involuntária, por meio do surgimento das imagens poéticas, uma vez que sua fala não se volta para a abordagem biográfica e/ ou histórica da memória. Para ele, o passado que se rememora não pode ser entendido apenas como um passado da percepção, uma vez que, o passado adquire valor de imagens, quando nos lembramos. Nesse sentido, o autor enfatiza que o acesso aos arquivos da memória é marcado não pelos fatos, mas pelos valores.²⁷

Depreende-se daí que a construção de imagens poéticas, em sua relação com a memória, aparece no momento em que a atuação da imaginação configura-se no sentido de matizar os quadros que são revistos. A atribuição de valor entra como um componente importante para a análise desse processo, porque ele distinguirá o que é lembrado e o que é esquecido.²⁸

O componente afetivo aparece como índice de valor que é agregado aos acontecimentos apreendidos pela percepção e que serão elaborados na memória a fim de

²⁷ Cf. Bachelard (2009, p. 99).

²⁸ Freud e Bachelard apresentam essa atribuição de valor por meio da consideração de polos antagônicos, embora os dois, em certa medida, considerem que o valor atribuído às lembranças é responsável por sua retenção na memória ou por seu esquecimento. Bachelard leva em conta a atribuição de valores positivos à lembrança, assim, o componente afetivo, carregado de valores positivos, será determinante para preservá-la na memória e a utilizar na criação de imagens poéticas. Freud, por sua vez, tomará como referencial o valor negativo, capaz de provocar desprazer, como o elemento responsável pela seleção do conteúdo que deverá ser esquecido, por meio do processo de recalçamento.

serem retomados. Um dos problemas da super memória, conforme apresentada por Borges, no conto abordado anteriormente, é o fato de que não há esse traço distintivo do valor, tudo é lembrado, e isso dá à memória da personagem uma característica negativa: “Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo. [...] Minha memória, senhor, é como um monte de lixo” (BORGES, 2007, p.105). Falta, para Funes, a capacidade de esquecer associada à de imaginar. Sua memória amontoa todas as lembranças e não há, nela, as frestas deixadas pelo esquecimento, nem tampouco a possibilidade de preencher lacunas por meio do processo de imaginação: na memória de Funes, não há lacunas.

Do ponto de vista da abordagem clássica, essa memória impossível da personagem de Borges corresponde à memória ideal, no sentido de que ela é, indubitavelmente, fiel ao passado e à verdade que ele guarda. Bachelard e Ricoeur, por sua vez, percorrem vias distintas, mas os dois nos levarão a considerar o lugar do esquecimento como um componente que coloca em suspeição o ideal aristotélico de fidelidade ao passado e à verdade, que caracteriza as primeiras abordagens da filosofia da memória.

Podemos, com isso, tentar delinear, de acordo com Weinrich (2001, p. 11), “[...] o papel do esquecimento nas artes [...]”. Se tomarmos como ponto de partida e referencial a fala de Bachelard, perceberemos que a construção das imagens poéticas desenvolve-se num jogo entre lembrança e esquecimento, por meio do qual se abre espaço para a entrada da imaginação. Esta matiza o que é guardado pelo poder retentivo da memória e complementa o que é esquecido no processo de recordar. Assim, “[...] o esquecimento aparece como lacuna no texto, que se pode preencher como escrita e pensamento, mas que talvez seja exatamente o que torna o texto lacunoso enigmático e interessante” (WEINRICH, 2001, p. 22).

Podemos, dessa forma, considerar que o esquecimento tem valor positivo nesse processo de construção de imagens poéticas, uma vez que ele dará ao texto um caráter lacunoso, enigmático, interessante e, principalmente, polissêmico. Para entender essa polissemia construída a partir do esquecimento, é necessário considerar que a ideia da memória associada a um único sentido, o da verdade que se constitui enquanto fidelidade ao passado, é posta em xeque, quando se considera a presença das “estratégias do esquecimento”, bem como o papel que este tem na constituição da “justa memória”, conforme apontado por Ricoeur (2007).

As lacunas deixadas pelo esquecimento têm valor negativo ou positivo, a depender da perspectiva por meio da qual são consideradas. Conforme se pôde ver, inicialmente, seu caráter positivo aparece no momento em que elas se configuram como um valor presente no

texto, tornando-o polissêmico, rico de sentidos. Há, contudo, vias por meio das quais se pode considerar o valor negativo que marca a presença dessas lacunas. O esquecimento e as frestas que ele abre aparecem carregados de valor negativo quando ele é intencional e se constitui como um elemento que promove o silenciamento de indivíduos e/ou grupos.

Nesse sentido, o esquecimento, sobretudo o intencional, aparece como promotor de lacunas na representação e/ ou registro do passado. Algumas dessas lacunas são decorrentes do modo como se desenvolve a abordagem da história tradicional acerca dos fatos para os quais ela se volta. Jacques Le Goff (2003), ao tratar da relação entre o que é singular e o que é universal na perspectiva histórica, enquanto ciência, esclarece que sua contradição se situa justamente nesse confronto. O objeto de estudo da história é marcado pela singularidade, mas, como toda ciência, seu discurso busca o universal.

Decorrente disso, ele afirma que “a segunda consequência da limitação da história ao singular consiste em privilegiar o papel dos indivíduos e, em especial, dos grandes homens” (LE GOFF, 2003, p. 34). Esse privilégio, caracterizado pela valorização do papel que os grandes homens desempenham nas sociedades, é uma das marcas da abordagem tradicional da história e é contra ela que se voltam Le Goff e outros representantes da perspectiva histórica que ficou conhecida como nova história. A singularidade, na construção dos discursos oficiais, é o principal elemento por meio do qual pessoas, grupos e memórias são silenciados, relegados ao esquecimento. Ao privilegiar o singular, tendo como representantes dela os grandes homens notabilizados por seus feitos, o discurso da história oficial silencia a voz dos sujeitos que, assim como as mulheres, também participaram dessas construções, mas não tiveram sua singularidade destacada.

Em decorrência desse processo, o passado e, junto com ele, a memória são manipulados a fim de promover um jogo em que o lembrar e o esquecer transformam-se em mecanismos por meio dos quais a história de determinados grupos e/ ou indivíduos é preservada em detrimento dos que são relegados ao esquecimento. A esse respeito, a fala de Ricoeur (2007, p. 455) é esclarecedora:

As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: [...] o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está aqui uma forma muito ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos.

O esquecimento, aqui, aparece como um aliado da história oficial e atua no sentido de promover o silenciamento daqueles indivíduos cujos feitos não alcançaram a singularidade da qual fala Le Goff, conforme mencionado acima. Uma das formas de concretizá-lo acontece a partir do momento em que aqueles/as que atuam diretamente nos processos sociais são impossibilitados ou desautorizados de narrar a sua própria história.

Considerar essa estratégia intencional de esquecimento, que Ricoeur (2007) associa à manipulação da memória, é pertinente, no caso deste trabalho, quando se percebe que a compreensão desse processo pode ser considerada uma porta de entrada válida para abordar questões relacionadas à autoria feminina. Essa perspectiva justifica-se quando se tem em mente o fato de que, historicamente, as mulheres não compunham o quadro de singularidades que marca os discursos oficiais, sejam eles científicos ou literários. Assim, a impossibilidade de narrar, seja do ponto de vista histórico, poético ou ficcional, a sua própria história é um dado que marca toda a trajetória da autoria feminina, uma vez que a presença das mulheres, no mundo público da escrita, dá-se inicialmente por meio de uma ausência.

É preciso, então, enfatizar que a presença das mulheres na história, ou melhor, sua ausência, é indício do modo lacunoso como a história oficial aborda o passado, numa perspectiva em que, ao destacar singularidades silencia as minorias. Diante desse mosaico de esquecimentos, o resgate de cada peça silenciada aponta uma possibilidade de conferir novo sentido ao passado e ao presente, ressignificando-os. Nas palavras de Ricoeur (1968, p. 24), “a maneira como a história nasce e renasce no-lo demonstra; ela procede sempre pela retificação das sistematizações oficiais e pragmáticas do seu passado, operadas pelas sociedades tradicionais”.

No que diz respeito à visibilidade da mulher escritora, essa retificação das sistematizações oficiais desenvolve-se, principalmente, por meio de um trabalho de resgate das obras que, por diversos motivos, tiveram sua presença apagada, sua história esquecida ao longo de séculos de anonimato e impossibilidade de acesso aos espaços de publicação. Na fala de Woolf (1985, p.55),

[...] é um enigma perene a razão por que nenhuma mulher escreveu uma só palavra daquela extraordinária literatura [produzida no período elizabetano], quando um em cada dois homens, parece, era dotado para a canção ou o soneto. Quais eram as condições em que viviam as mulheres, perguntei-me; pois a ficção, trabalho imaginativo que é, não cai como um seixo no chão, como talvez ocorra com a ciência; a ficção é como uma teia de aranha, muito levemente presa, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos.

A partir da consideração das condições de vida da mulher, Virginia Woolf (1985) aborda a temática da invisibilidade e do silenciamento que, historicamente, marcaram a autoria feminina. Segundo a sua óptica, tais condições precisam ser levadas em conta, porque elas estão intimamente ligadas ao processo de silenciamento que impossibilita a produção e a circulação de obras de autoria feminina. Nesse sentido, perguntar em que condições viviam e ainda vivem as mulheres que escrevem ou desejam escrever pode ser um primeiro passo para entender como se desenvolvem mecanismos de esquecimento e de que formas eles podem ser combatidos para que se possa construir cenários nos quais as mulheres sejam representadas por meio da sua própria memória e da sua própria fala.

O trabalho da crítica literária, nesse caso, precisa realizar-se dentro de uma perspectiva política que se desenvolva num sentido inverso ao da história oficial. Esta, como já foi mencionado, é promotora de estratégias que silenciam indivíduos cujas práticas e memórias, de acordo com a sua perspectiva, não ocupam o lugar da exemplaridade. O discurso da história oficial é, pois, preenchido por diversas vozes que guardam em comum o fato de sempre representarem, por mais que variem os contextos nos quais elas soam, a perspectiva de quem protagoniza a ação a partir de lugares marcados por privilégios, sejam eles de classe, gênero, raça, ou outros...

Na contracorrente desse processo, novas perspectivas de abordagem histórica buscam preencher essas lacunas deixadas pela atuação do esquecimento que manipula a memória e, com ela, o passado. Essa busca por uma “retificação das sistematizações oficiais”, para retomar o termo empregado por Ricoeur (1968), tem se desenvolvido por diversas vias e é, também, uma das marcas de atuação da crítica literária que se coloca diante de seu objeto de estudo de forma politicamente consciente. Sua atuação permite, dentre outras possibilidades, traçar painéis por meio dos quais é possível resgatar a memória das mulheres que encontraram vias alternativas para burlar o cerco do esquecimento e se colocaram como protagonistas de sua atuação social, no que diz respeito às possibilidades de se posicionarem como escritoras dentro dos variados contextos em que viveram.

O resgate da obra de Sórora Juana Inés de la Cruz pode ser trazido à tona para elucidar um pouco essa questão. O contexto de produção de sua obra pode ser usado como um dado significativo para compreender o modo como se podem desenvolver estratégias para burlar o cerco de proibições que, historicamente, limitaram o acesso das mulheres à escrita. Por outro lado, o esquecimento ao qual foi relegada a sua obra, depois de sua morte, demonstra um dado cruel quando se tenta traçar um painel que permita pensar a autoria feminina: de forma muito

negativa, esquecimento rima com silenciamento, quando o assunto é a produção literária das mulheres.

A estrutura social rígida do México, no período da colonização espanhola, limitava o destino da mulher ao casamento ou à vida religiosa. Nisso a colônia não era diferente de sua metrópole ou de outras metrópoles e colônias europeias, onde não existia, para as mulheres, a possibilidade de viver sem a tutela do pai, do marido ou da igreja. Inserida nesse contexto, mas sem contar com a tutela inicial do pai e rejeitando a ideia do casamento, conforme aponta Paz (1998), a jovem Juana Inés opta pela vida religiosa como única possibilidade de burlar o cerco que lhe proibia o acesso à escrita, num contexto em que apenas os homens podiam usufruir desse e de outros bens. “Na sociedade de sóror Juana a cultura era uma função predominantemente masculina; além do mais, e isso é essencial, fora e em parte ainda era a especialidade e o privilégio da casta clerical, quer dizer de homens que haviam neutralizado sua virilidade” (PAZ, 1998, p. 299).

Pode-se perceber, a partir de Paz, que o espaço da escrita, nesse contexto, é duplamente protegido e cerceado, quando se leva em conta a tentativa de inserção feminina nele: em primeiro lugar, estava restrito aos homens; em segundo lugar, dizia respeito a uma casta específica dos homens, aqueles que faziam parte do clero. Entrar, então, para o convento, aparece para Sóror Juana como uma possibilidade de burlar o cerco no ponto onde isso era possível. Por não possuir sobrenome e dote, ela estaria fadada a fazer um mau casamento. Nessa condição desfavorável, um par de elementos conjuga-se de forma decisiva, em sua vida, para permitir-lhe um lugar diferente daquele que estava reservado para as mulheres da sua condição social: beleza e inteligência são os principais atributos que farão com que Juana Inés tenha acesso ao palácio da vice-rainha e, com sua proteção, possa posteriormente entrar no convento, onde produziu a parte mais significativa da sua obra.²⁹ Conforme esclarece Paz, a corte e a Igreja eram as portas pelas quais as mulheres, embora sem muita facilidade, poderiam entrar no mundo masculino da cultura: a poetisa mexicana mencionada aqui soube usar essas duas portas.

Dentro do convento, ela possuía uma biblioteca e, apesar das obrigações religiosas, havia tempo e espaço para dedicar-se à leitura e à escrita. As ideias, a obra e as leituras de Sóror Juana, no entanto, distanciavam-se muito do que se esperava de uma freira, naquele contexto. Em primeiro lugar, sua obra permite vislumbrar uma escritora preocupada com a

²⁹Traçar um perfil sócio-biográfico de Sóror Juana não é objetivo deste trabalho, assim limito-me a abordar sucintamente as relações entre esquecimento e silenciamento em sua obra, a fim de dar continuidade à argumentação desenvolvida nesta tese. Para conhecer a vida e o contexto social da autora, recomendo a leitura de *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*, de Octavio Paz (1998).

condição feminina, principalmente, quando seus textos se voltam para a discussão do que, na sua época, podia ser visto como uma incompatibilidade entre a dedicação às letras e o ser mulher. Em segundo, sua poesia é caracterizada por um componente erótico que se volta, sobretudo, para a representação do corpo feminino. Para explicar esse movimento, Paz (1998) considera, principalmente, dois aspectos: o platonismo que caracteriza esses textos, bem como a relação de Sórora Juana com as mulheres com as quais ela se correspondia; além disso, leva em conta o fato de que, numa cultura masculina, marcada pela idealização da mulher, a descrição de um corpo masculino era uma possibilidade vedada para uma freira. Por fim, sua vasta produção, que vai de comédias a poemas, denota que sua dedicação às letras profanas era maior do que a devoção às letras sagradas.

A vocação poética e a vocação intelectual deram à Sórora Juana um lugar conflituoso no contexto em que ela viveu. De um lado, seu talento e sua inteligência rendiam-lhe admiradoras e admiradores na corte; de outro, despertava a reprovação das autoridades religiosas de sua época, uma vez que seu talento era interpretado como vaidade, pecado duplamente condenado, quando se tratava de uma mulher. Sua dedicação às letras e a busca de um conhecimento que a religião não podia lhe dar eram elementos condenáveis para uma mulher, sobretudo, freira. Muitos homens religiosos de sua época dedicaram-se à literatura e à filosofia, mas no caso de Sórora Juana, essa dedicação era considerada pecaminosa e ela foi forçada a abdicar totalmente daqueles elementos que representavam a cultura profana, num mundo assombrado pela Inquisição. Esse silenciamento termina por relegar a poeta ao esquecimento e a uma segunda morte, conforme aponta Paz (1998, p.18): “[...] o sistema de autorizações e proibições implícitas exerce sua influência sobre os autores por meio dos leitores. Um autor não-lido é um autor vítima da pior censura – a da indiferença. É uma censura mais eficaz que a do Índice Eclesiástico”.

No caso de Sórora Juana e de muitas mulheres anteriores ou posteriores a ela, o silenciamento construiu-se de forma paulatina, por meio do esquecimento da sua obra. Depois de sua morte, o silêncio, em torno da história e da obra da poeta mexicana, construiu-se de forma tácita, no sentido de invisibilizar a sua presença tanto no cenário intelectual quanto literário. Esse processo, que se estendeu por séculos, durou até o momento em que trabalhos de resgate, dos quais destaco o de Paz (1998), trouxeram-lhe de volta ao cenário da literatura de língua espanhola, reconfigurando, por meio de sua aparição, o cenário do Barroco, não só no México como na América Latina.

O mecanismo de esquecimento do qual ela foi vítima confronta-nos com uma experiência de morte compartilhada pelas mulheres escritoras, nos mais diversos contextos: a

experiência de não ser lida. Nesse caso, o apagamento da autoria feminina realiza-se por meio de um trabalho que invisibiliza a presença da mulher escritora na sociedade da qual ela faz parte, porque não lhe garante a contraparte que torna efetivo o trabalho de escrita: o olhar da leitora ou do leitor.

Ao tratar de memória e esquecimento, trazer para o centro desta discussão a análise de uma obra poética de autoria feminina obriga-nos a pensar os mecanismos por meio dos quais se realiza o jogo entre lembrar e esquecer, seja no plano psíquico, literário ou histórico, a fim de entender por que, no que diz respeito à literatura produzida por mulheres, esquecimento rima sempre com silêncio. O que se percebe, então, é que as estratégias de silenciamento são multiformes, mas constantes quando se pensa historicamente a autoria feminina. Um dos vieses pelo qual ela se desenvolve é perpassado pelo modo como a história oficial, ao produzir suas narrativas, silencia essa autoria, não lhe permitindo o direito de dizer histórica ou literariamente a experiência de ser mulher.

É preciso, pois, nos planos literário e histórico permitir que as mulheres ressignifiquem o passado, teçam seu fio e o transformem em texto, em memória. Nesse sentido, rememorar o passado conduz, inevitavelmente, à tarefa de narrá-lo. No entanto, a narrativa não é a única via pela qual o passado torna-se linguagem e emerge da memória. É importante ressaltar, então, que a poesia também se configura como um espaço privilegiado de memória e a tradição literária brasileira dá-nos muitos indicativos para refletir acerca disso.³⁰

O discurso poético também é marcado pelas tensões entre lembrar e esquecer e se configura como um espaço tanto de memória quanto de esquecimento. No decorrer da análise desenvolvida aqui, essa tensão é abordada a partir da consideração da poesia de Arriete Vilela; neste momento, contudo, a voz que ouviremos falar de memória e esquecimento é a da poeta Cecília Meireles. Esta tem sua poesia fortemente marcada pelo tom memorialístico, assim como acontece com Arriete Vilela e tantas outras vozes da autoria feminina brasileira. Observar essas vozes permite-me delinear os contornos de uma arte e de uma crítica em que o esquecimento seja ouvido ao lado da construção da memória.

O dever de lembrar, conforme mencionado anteriormente, ajuda a forjar uma tradição mitológica e filosófica na qual o esquecimento, pensado sempre como uma ameaça, é invisibilizado, como se não lhe dar visibilidade diminuísse o seu poder. Esse imperativo da memória que caracteriza o dever de lembrar precisa ser redimensionado para que seja possível

³⁰ No próximo capítulo, tratarei mais detidamente da relação entre poesia e memória.

perceber os contornos de uma arte e de uma crítica que também são marcadas pela presença de *Lete*.

A poesia é um lugar significativo para pensar esse redirecionamento, porque, tradicionalmente, ela é um lugar de memória, conforme mostra a sua associação, por meio da mitologia grega, à *Mnemosine*, conforme se abordará no próximo capítulo desta tese. O percurso teórico desenvolvido nesta pesquisa mostra, contudo, que as relações entre memória e esquecimento precisam ser levadas em conta para que se possa dar-lhes a sua devida dimensão no processo de construção poética. O que se reivindica, com este trabalho, então, é a necessidade de dar à poesia uma dupla filiação, garantindo a consideração do esquecimento, ao lado da memória, como parte fundamental e fundante do discurso poético, assim como o é a lembrança.

A poesia de Cecília Meireles, conforme mencionando há pouco, será a primeira via pela qual se abordará a tradição literária da qual a escritora alagoana Arriete Vilela também faz parte. A obra de Cecília Meireles é marcada pela presença de um eu-lírico que percorre a via da memória, bem como as trilhas do esquecimento, como se pode ver no poema que segue:

Canção

Eras um rosto
na noite larga
de altas insônias
iluminada.

Serás um dia
vago retrato
de quem se diga
“o antepassado”.

Eras um poema
cujas palavras
cresciam dentre
mistério e lágrimas.

Serás silêncio,
tempo sem rastro,
de esquecimentos
atravessado.

Disso é que sofre
a amargurada
flor da memória
que ao vento fala.

(MEIRELES, 1997, p. 307-308)

Com a leveza que lhe é característica, Cecília Meireles estabelece, na construção do poema, uma tensão entre o passado e o futuro marcada pela tentativa de resgate, por meio da ação da memória, do tempo transcorrido e o seu esquecimento, para demonstrar, na última estrofe do poema, que a memória se constitui a partir desse jogo. Dessa forma, o poema desenvolve-se numa construção gradativa que tem sua culminância no esquecimento, como se pode depreender do modo como as quatro estrofes são encadeadas para conduzir a leitora e o leitor a um processo que culmina com o esquecimento. Só, então, a memória aparece.

Nessa construção, o eu-lírico traça um fio por meio do qual se percebe um processo de apagamento que conduz ao silêncio e, conseqüentemente, ao esquecimento. Esse dado nos faz resgatar a importância da fala como recurso que permite a preservação da memória, mesmo que a linguagem seja perpassada pelas estratégias do esquecimento, conforme a perspectiva de Ricoeur (2007).

O eu-lírico, nesse poema de Cecília Meireles, faz o percurso inverso. Na contracorrente da relação entre dizer e lembrar, o passado cai no esquecimento, porque se torna silêncio. Para analisar esse percurso, o primeiro dado é a percepção do uso de uma estrutura paralelística, nas quatro primeiras estrofes do poema. Essa repetição por meio de estruturas paralelas constrói-se entre o primeiro e o segundo verso de poema; depois, repete-se entre o terceiro e o quarto, num jogo entre passado e futuro, memória e esquecimento.

Para acompanhar essa construção, apresentamos os versos que abrem a primeira e a segunda estrofe do poema, formando a primeira parte da estrutura paralelística mencionada: “Eras um rosto/ na noite larga” (na primeira estrofe) e “Serás um dia/ vago retrato” (na segunda estrofe). As duas estrofes iniciam-se com uma construção em que o primeiro dado linguístico a aparecer no verso é um verbo de estado, o verbo ser. Há, contudo, uma diferença temporal no modo como esse verbo aparece em cada estrofe: na primeira, o verbo está no passado; na segunda, por sua vez, o verbo é empregado no futuro.

Essa mudança no tempo verbal, que se repetira na terceira e na quarta estrofe, conforme se verá, instaura uma tensão significativa para entender o modo como a memória e o esquecimento aparecem no poema. Importa, pois, considerar que, abrindo a primeira estrofe, o verbo está no passado e remete a um ato da memória, a lembrança: “Eras um rosto/ na noite larga”. A estrofe seguinte inicia-se com o verbo no futuro e remete, agora, ao início do processo de esquecimento: “Serás um dia/ vago retrato”. Podemos perceber que “um dia” aparece no verso como um marcador temporal que cria um efeito de sentido voltado para a imprecisão. Associado ao verbo no futuro, essa marca torna-se, além de imprecisa, longínqua,

num futuro que não se pode localizar ao certo quando acontecerá, mas que não se realizará logo.

O mais importante, porém, é o efeito de sentido provocado pelo uso do verbo no futuro, que transmite a certeza de que, embora possa demorar, o acontecimento previsto por ele é incontornável. Essa construção poético-linguística dá o primeiro indício de que a memória perderá sua força de atuação sobre a imagem anteriormente percebida, uma vez que o rosto que aparece de forma definida na primeira estrofe aparece como “vago retrato”, na estrofe seguinte, como se ele passasse por um processo de apagamento, no decorrer do tempo.

As duas estrofes seguintes, a terceira e a quarta, foram construídas a partir do mesmo recurso e formam uma estrutura paralelística em relação às duas primeiras. Assim, a mesma tensão estabelecida entre o uso das formas verbais no passado e no futuro presente nas duas primeiras estrofes repete-se nas estrofes seguintes: “Eras um poema” e “Serás silêncio”. O efeito de sentido que é criado, agora, pelo verbo no futuro não é mais atenuado, uma vez que não se repete a utilização de um marcador temporal para dar ao futuro um tom longínquo e impreciso.

“Serás silêncio” aparece, assim, como uma sentença irrevogável. Esse caráter inelutável, atribuído ao sentido do verbo no futuro, torna-se ainda mais forte quando se percebe que o silêncio está associado ao esquecimento e ao apagamento completo dos vestígios do passado. Assim, o rosto que se tornou “vago retrato”, por meio da atuação do tempo sobre a memória, passa a fazer parte de um “tempo sem rastro,/ de esquecimentos/ atravessado”: sobre ele, fez-se silêncio e esquecimento.

As quatro estrofes abordadas até aqui constroem, como dito anteriormente, duas séries com dois pares que possuem estruturas paralelísticas: a primeira e a segunda, a terceira e a quarta. Os dois pares mencionados, do ponto de vista da construção do sentido do poema, complementam-se numa gradação na qual o processo de esquecimento se dá numa escala que começa com a lembrança de um rosto, na primeira estrofe, seguida da sua transformação num vago retrato, na segunda; na sequência, a pessoa a quem o rosto representa metonimicamente transforma-se em poema para se tornar silêncio, tempo sem rastro e esquecimento, num ciclo que completa com o apagamento da memória, o esquecimento do rosto que pertencia ao passado.

A quinta estrofe desse poema introduz uma quebra na estrutura apresentada anteriormente e se configura em dois níveis. No nível da estrutura do poema, aparece isolada e não há, assim, um par com o qual se relacione. Além disso, ela rompe com o jogo entre passado e futuro, construído a partir da utilização das formas verbais “eras” e “serás”, que se

relacionavam à lembrança e ao esquecimento, respectivamente. Essas rupturas com a estrutura paralelística que caracteriza a dinâmica do poema será intensificada pela introdução de dois novos elementos: o tempo presente e a mudança de referente.

Os versos da última estrofe do poema apresentam todas as formas verbais no presente: “é”, “sofre” e “fala”. Essa mudança é decorrente da introdução de um novo referente no poema, pois saímos da abordagem de um rosto, de uma pessoa, para termos como centro da construção do poema a reflexão a respeito da própria memória. Ela aparece relacionada a verbos no presente e isso introduz um dado significativo para a sua abordagem neste trabalho, uma vez que a memória ocupa um lugar intervalar, em relação ao passado da lembrança e ao futuro do esquecimento. Para reforçar essa ideia de lugar intervalar da memória, é preciso considerar a presença de duas palavras relacionadas a ela: sofre e amargurada. No poema, a memória ocupa o ponto de intersecção entre os processos de lembrar e esquecer, e por isso sofre a amargura de não poder guardar todos os elementos do passado, uma vez que ela se coloca no meio da tensão entre *Lete* e *Mnemosine*, enquanto forças antagônicas. Isso nos leva a perceber que o esquecimento faz parte da dinâmica da memória, por mais que esta viva sob um imperativo de lembrar.

É importante observar que o poema de Cecília Meireles, brevemente discutido aqui, apresenta um ponto significativo para a discussão que será desenvolvida no decorrer desta leitura: a relação entre silêncio e esquecimento. Por diversas vias, esses dois elementos conjugam-se no cenário da autoria feminina, seja como tema poético ou como estratégia histórica para invisibilizar a obra das mulheres. Por ora, trazemos um poema de Hilda Hilst que permite pensar essa relação na perspectiva do desejo de esquecer:

XXXIII

Se te pronuncio
Retomo um Paraíso
Onde a luz se faz dor
E gelo a claridade.

Se te pronuncio
É esplendor a treva
E as sombras ao redor
São turquesas e sóis
Depois de um mar de perdas.

Vigio
Esta sonoridade dos avessos.
Que se desfaça o fascínio do poema
Que eu seja Esquecimento
E emudeça.
(HILST, 1983, s/p)

O poema de Hilda Hilst apresenta uma estrutura simples por meio da qual, no entanto, pode-se vislumbrar a complexidade do jogo entre memória e esquecimento, num momento em que o esquecimento é o que se configura como desejo para o eu-lírico. Na contracorrente do imperativo de lembrar, a construção desse desejo desenvolve-se a partir da apresentação da memória e sua relação com a linguagem, num jogo que cria imagens paradoxais. Aqui, a linguagem presentifica a lembrança e age a favor da memória, no sentido de resgatar o passado, no entanto, a opção do eu-lírico é a busca pelo esquecimento que se concretiza no desejo de silenciar-se.

Os versos iniciais das duas primeiras estrofes do poema apresentam uma estrutura paralelística, em que a memória e a linguagem aparecem associadas por meio da tentativa ou da possibilidade de evocar alguém a quem só é possível ter acesso pela via da lembrança. Com isso, os dois primeiros versos do poema põem em ação uma dinâmica que associa palavra e lembrança: “Se te pronuncio/ retomo um Paraíso”. O ato da fala aparece introduzido por um elemento condicional que, se realizado, permite a retomada de “um Paraíso”. Tradicionalmente, a imagem do paraíso é carregada de valores positivos e o paraíso, dentro da tradição judaico-cristã da qual fazemos parte, é representado como aquilo que se busca incansavelmente atingir.

A expectativa da leitora e do leitor, contudo, é quebrada nos versos seguintes por meio da introdução de imagens paradoxais: de um lado, o significado tradicional do paraíso é mantido, por meio de sua associação às ideias de luz e claridade; por outro lado, acontece uma quebra semântica, quando as imagens do paraíso, da luz e da claridade aparecem associadas às imagens da dor e do gelo. Na já mencionada tradição judaico-cristã, o paraíso aparece como um espaço onde não existem dores e a luz é associada a elementos positivos; no entanto, nos versos de Hilst, estabelece-se um jogo sensorial no qual a luz se transforma em dor.

Na segunda estrofe, o processo de rememoração do passado por meio da evocação do nome da pessoa a quem o eu-lírico se refere tem continuidade, bem como permanece a construção de imagens paradoxais iniciada na primeira estrofe do poema. O dado novo para a compreensão desse processo aparece quando uma perda é mencionada: é para evocar alguém distante, para retomar o paraíso perdido, que a memória e a linguagem atuam nesse poema. Por um lado, a perda é associada à treva e às sombras, por outro, essa evocação dá novos sentidos a esses elementos: a treva é esplendor e as sombras revestem-se de luz e cor, transformando-se em sóis e turquesas. O trabalho da memória atua, no poema, como elemento que redimensiona o passado, atribuindo-lhe novo significado.

A terceira e última estrofe do poema, além de quebrar a estrutura paralelística que introduziu as duas estrofes anteriores, introduz um elemento novo na construção do poema: o esquecimento marcado pelo signo do desejo. O nome antes pronunciado para retomar o paraíso aparece, agora, como uma “sonoridade dos avessos”. Como se pôde ver nas primeiras estrofes do poema, esse paraíso que se buscava retomar, por meio da lembrança, aparece marcado por elementos negativos e associado à perda. Em decorrência disso, o eu-lírico assume uma nova postura, ao desejar “Que eu seja Esquecimento/ E emudeça”. O ato de pronunciar o nome que desejava evocar, despertou, junto com as lembranças, as dores associadas a ele, por isso o desejo de esquecer e silenciar.

O poema de Hilda Hilst permite-nos a possibilidade de pensar a relação entre esquecimento e silêncio na perspectiva anteriormente apresentada por Weinrich (2001), quando ao se referir às oferendas feitas a *Lete*, o autor lembra-nos de que as/os mortais também recorriam à deusa do esquecimento quando precisavam aplacar uma dor ou um sofrimento. Essa referência é retomada aqui para enfatizar a pluralidade de significados que repousa sob as águas do *Lete*: do silenciamento imposto ao esquecimento voluntário, várias são as possibilidades de ler o trabalho que se desenvolve na contracorrente da memória, enquanto as águas de *Lete* seguem seu rumo.

Do imperativo de lembrar ao direito de esquecer, várias são as possibilidades de abordar o tema da memória e sua contraparte, o esquecimento. Para desenvolver a análise dessa temática, apresentamos, inicialmente, um panorama das perspectivas teóricas que nortearão esta leitura. Para isso, a referência às obras de Sórora Juana Inés de la Cruz, Cecília Meireles e Hilda Hilst possibilitaram traçar algumas das linhas que me acompanharão no decorrer da análise da obra da escritora Arriete Vilela, a fim de situá-la não só no contexto da literatura alagoana, mas também dentro do panorama da autoria feminina, tendo como principal ponto de referência a consideração da memória e do esquecimento a partir do modo como esse par se situa no que diz respeito à construção de uma memória que coloca a experiência da mulher como centro de sua representação.

CAPÍTULO II - O LUGAR DA MEMÓRIA NA POESIA

Refletir acerca do lugar e do papel da memória na poesia implica resgatar, de forma mais detida, os caminhos que ela percorreu, no sentido de compreendê-la a partir de seu componente estético bem como de seu potencial enquanto lugar de preservação e reflexão da memória, tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. A forma como poesia e memória são abordadas pode ser pensada a partir de vários elementos que marcam essa relação. Conforme apontado anteriormente, uma das vias para o desenvolvimento dessa compreensão tem como ponto de partida a mitologia grega. Na introdução desta tese já apresentei a relação de filiação entre a poesia e a deusa da memória, *Mnemosine*, mãe de todas as musas das quais surgem as criações do espírito humano, inclusive a poesia.

As relações entre memória, mito e poesia, contudo, não estão restritas à filiação da poesia à deusa da memória. Para além dessa abordagem, é necessário perceber que o mito e a poesia se ligam a partir de semelhanças que os imbricam e os tornam indissociáveis, quando consideramos suas relações com a memória. Uma das vias pelas quais essa conexão pode ser pensada aparece quando levo em conta o fato de que a metáfora,³¹ base da poesia, é elemento comum na constituição do mito e da linguagem.

Inicialmente, a metáfora importa também como meio pelo qual podemos construir uma análise de como a memória e, mais adiante, o esquecimento aparecem na poesia de Arriete Vilela, uma vez que essa figura está no cerne do processo de construção de imagens poéticas por meio das quais se pode ter acesso ao objeto deste estudo. Para chegar à análise dessas imagens, é necessário considerar que, no que diz respeito à sua linguagem, a poesia é essencialmente metafórica. Assim, para abordarmos essa especificidade do texto poético, trataremos de duas questões fundamentais para sua continuidade: a função poética, que o caracteriza, e a concepção de metáfora que norteará esta tese.

³¹No contexto da crítica literária alagoana, um importante trabalho sobre a metáfora é o estudo de Maria Heloísa Melo de Moraes (2001) acerca da poesia de Djavan. Cf. referências completas no fim desta tese.

2.1. Metáfora e metalinguagem na poesia de Arriete Vilela

Ao publicar, em 1971, *Eu em versos e prosa*, seu primeiro livro, Arriete Vilela traz para suas leitoras e seus leitores o gérmen de uma obra que o labor literário consolidaria com o passar dos anos. Nessa publicação inicial, já se podem entrever características e temas que foram amadurecidos ao longo de sua produção poética, como o amor, a busca pela correspondência amorosa e seus desencontros, a solidão, a necessidade de conhecer-se e conhecer o outro. Todas essas temáticas que se aprofundarão com o tempo, na escrita arrieteana, já se encontram presentes no seu livro de estreia.

Destaco, ainda, nessa obra a referência à tentativa humana de deter o tempo, de reter seu curso ou de retornar a um momento que passou e que só se apresenta, a partir de então, como lembrança. Esse pode ser considerado um dos fios condutores para a compreensão da obra arrieteana, de acordo com a leitura realizada aqui. Buscando distanciar-se de uma perspectiva autobiográfica, sua poesia caracteriza-se por um tom memorialístico que traz à cena literária um eu-lírico às voltas com o tempo passado e a tentativa de apreendê-lo para, assim, compreender-se. Esse movimento de retorno ao passado, na maioria das vezes, é involuntário e lhe permite trilhar um caminho pelo qual se tenta, por meio da reconstrução poética do vivido, chegar à compreensão/ apreensão de si mesmo, processo que, embora não seja fácil, marca uma tentativa de expandir e aprofundar a consciência de si.

Configura-se, assim, uma busca por autoconhecimento que marca a poesia de Arriete Vilela e se materializa no poema por meio de metáforas que criam imagens a partir das quais o eu-lírico se revela, desvela-se ou se esconde. Revelar-se, desvelar-se ou se esconder são jogos que se estabelecem por meio do trabalho com a linguagem poética, bem como por intermédio da atuação da memória e do esquecimento. Estes se apresentam como elementos constituintes da obra estudada, uma vez sua poesia reclama uma dupla filiação: é filha do esquecimento tanto quanto da memória.

Conforme discuti anteriormente, a mitologia grega coloca a poesia, bem como as demais manifestações do espírito humano sob a filiação e proteção de *Mnemosine*, deusa da memória, na tentativa de salvaguardá-las, principalmente, da ação do esquecimento. Nesse sentido, criar um poema, uma obra filosófica, ou qualquer objeto artístico era, em primeiro lugar, erigir um monumento da memória contra a ação do esquecimento. Este, na mitologia grega, aparece associado ao rio que conduz a alma dos mortos ao mundo subterrâneo. Assim, sua principal função consistia em conceder a essas almas o apagamento da memória de suas

vidas para que elas pudessem fazer a travessia e, por meio dela, se distanciar do domínio e da lembrança dos vivos.

Enquanto *Mnemosine* dominava todas as áreas artísticas e do saber, *Lete* era encarregado de guardar o rio que dava acesso ao mundo subterrâneo e atender ao pedido dos mortais e das mortais que recorriam à sua fonte em busca de obter ajuda, por meio da ingestão das suas águas para esquecer alguma dor ou sofrimento. Conforme a discussão realizada na introdução deste trabalho e, brevemente, retomada aqui, todo esse contexto foi favorável para que surgissem uma arte e uma filosofia da memória, pautadas no imperativo de lembrar.

Uma das perspectivas que permitem discutir e redimensionar a relação dicotômica que os gregos estabeleceram entre a memória e o esquecimento, surgiu, na contemporaneidade, por meio da psicanálise, que reconfigura o esquecimento, por meio da atuação do recalque, como um elemento importante para o funcionamento da estrutura psíquica, conforme apontado anteriormente, quando se apresentaram algumas leituras de Freud (ESB, Vol. III, Vol. VI e Vol. XIV).

Dito isso, faz-se necessário ter em mente a consciência de que abordar uma obra que tem a memória como um dos seus principais temas implica também redimensionar a importância do esquecimento na construção desse texto que, por sua influência, torna-se lacunoso, característica que será retomada em discussões posteriores. Neste primeiro momento, contudo, cumpre, ainda, esclarecer que o trabalho com uma obra que se constrói por meio da ação da memória e do esquecimento não significa fazer, dessa mesma obra, uma abordagem que busque uma correspondência direta entre o que é apresentado no texto e a vida da sua escritora. Nesse sentido, a postura investigativa adotada no desenvolvimento desta tese pode ser compreendida nos termos do que afirma Ricoeur (2000, p. 345-346):

Neste sentido, a significação da literatura é literal: ela diz o que diz e nada mais. Colher o sentido literal de um poema é compreendê-lo como ele se apresenta enquanto poema em sua totalidade. A única tarefa é perceber a estruturação unitária por meio da reunião desses símbolos.

O autor lança os pilares que norteiam a abordagem dos poemas que são discutidos nesta leitura: eles serão compreendidos em sua totalidade, por meio da análise da sua estrutura unitária, a partir da consideração das metáforas que permeiam sua construção. Nesse sentido, a consideração das metáforas apresentadas nos poemas é o principal elemento de aproximação, a principal porta de entrada (para usar uma metáfora) que nos permite ter acesso

às imagens que se voltam para a abordagem da memória e do esquecimento na poesia estudada.

Feitas essas considerações, podemos nos aproximar do primeiro poema analisado nesta seção:

Reviravolta

Foi um sopro.
Um sopro só.
E bastou.

Uma rajada fria de vento
um voo milenar.
E só.

E bastou olhar para trás
para ver.
Ver o quê?
Quem?
Ver quem?
Não há nada.
É só infinito.
Silêncio.
Solidão.
Já nem ouço as batidas
do meu coração.

Apalpo-me...
Quem sou?
(OPR, p.504)

Publicado, inicialmente, em *Eu, em versos e prosa* (VILELA, 1971), o poema “Reviravolta” traz um tema que se apresenta como uma constante na obra de Arriete Vilela e que foi abordado por ela ao longo de sua produção literária a partir de diversos matizes. O tempo que passa e que provoca mudanças inexoráveis na vida dos sujeitos, sulcando sua existência, aparece nesse poema de forma inicial. Ainda assim, o tema da tentativa de retorno ao passado por meio da memória já é tratado, aqui, com toda a carga de ambiguidade que o caracteriza. São plurais as formas de apreender e/ ou tentar explicar a atuação da memória, na sua tentativa de retorno ao passado, já que este tempo se constrói no poema a partir de imagens que evidenciam o seu caráter polissêmico.

As duas estrofes iniciais do poema são construídas a partir de uma metáfora que norteia a construção da primeira parte do poema. Nelas, é apresentada a imagem do vento, do sopro, como ponto de partida para a abordagem da relação que o eu-lírico estabelece com o passado por meio da memória e do esquecimento: “Foi um sopro./ Um sopro só./ E bastou.// Uma rajada fria de vento/ Um voo milenar./ E só”. O sentido metafórico desses versos é

compreendido a partir da leitura dos dois primeiros versos da terceira estrofe do poema: “e bastou olhar para trás/ para ver”. O gesto de olhar para trás ressignifica as imagens do sopro e do vento, mostrando que elas se apresentam como metáforas da fugacidade que marca essa tentativa de retorno ao passado. Essa discussão será retomada mais adiante, inicialmente, é necessário deter-se um pouco mais na leitura e compreensão das estrofes iniciais do poema.

Nelas já se percebem os primeiros traços que caracterizam o traço polissêmico da atuação da memória na tentativa de resgatar os conteúdos do passado. A eles só é possível ter acesso por meio de um movimento que se desenvolve no sentido de um esforço de lembrar, que se contrapõe, veladamente, ao medo de esquecer. Numa primeira possibilidade de leitura, tal medo pode ser visto como o contraponto à busca de autoconhecimento que marca a construção desse poema, uma vez que é por meio da lembrança que se tenta alcançar o conhecimento que o eu-lírico busca. A polissemia mencionada pode, então, ser entendida como um resultado da atuação da memória que cria novos significados para os conteúdos do passado.

Só é possível alcançá-lo por intermédio da memória. No entanto, isso não se configura como uma tarefa simples, uma vez que esse tempo é apresentado por metáforas que põem em destaque a efemeridade desse contato: “um sopro” e “rajada fria de vento”. As imagens criadas por tais metáforas acentuam o componente de fugacidade que marca a tentativa de retorno ao passado. A representação dessa fugacidade, por sua vez, encontra um paralelo na própria construção do poema que em sua primeira parte é formado por duas estrofes curtas, compostas por tercetos que, em sua maioria, apresentam versos de duas, três e quatro sílabas poéticas.

Nos versos que fecham essa primeira parte, o passado passa a ser representado como um voo milenar, como algo que alça o ser para regiões cada vez mais elevadas, afastando-o do que é terreno, das exigências do presente. O adjetivo milenar, usado pela poeta para caracterizar esse voo, faz um importante contraponto à fugacidade da “rajada de vento”, criando uma tensão no modo como essa temporalidade é abordada – fugaz e duradoura ao mesmo tempo. Assim, mesmo que esse passado ressurgja através de um simples relance, de “um sopro só”, essa aparição demonstra a sua permanência como algo indelével, pois a memória que o faz emergir caprichosamente “[...] é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar” (BERGSON, 2006, p. 97).

O movimento do ser que tenta se reportar ao passado aparece aí através da tentativa de voltar-se para trás, como podemos ver nos dois versos que iniciam a segunda parte do poema: “E bastou olhar para trás/ para ver”. Se, a princípio, esse movimento parece prenunciar um

retorno fácil e certo, essa impressão se desfaz quando se repara nos versos seguintes: “Ver o quê?/ Quem?/ Ver quem?/ Não há nada./ É só infinito./ Silêncio./ Solidão./ Já nem ouço as batidas/ do meu coração”.

Em vez de trazer a certeza do que se vê/ viu, a ação retrospectiva esboçada pelo eu-lírico cai num espaço de incerteza e indefinição: “Não há nada./ É só infinito. / Silêncio./ Solidão”. Mais uma vez, o tempo transcorrido apresenta-se no poema a partir de sua dificuldade de apreensão/ entendimento. Importa considerar esses versos de forma mais detida, porque eles compõem uma estrofe que, em extensão, é diferente das que compõem a primeira parte do poema. Esta, como dito anteriormente, para reiterar a brevidade com a qual o passado reaparece na memória, apresenta duas estrofes construídas, cada uma, com apenas três versos curtos.

A terceira estrofe, por sua vez, é composta por onze versos. Contrapondo-se à fugacidade com a qual o passado se apresenta, essa estrofe é longa, porque tenta resgatar e compreender os conteúdos que o passado esconde. A série de perguntas que a compõem demonstra que essa tentativa é frustrada, pois a tentativa de ver aquilo que se esconde nas frestas da memória esbarra em questionamentos que permanecem sem resposta. O esquecimento interpôs-se em tal espaço, por meio da ação do recalçamento, que, no caso desse poema, impossibilita que a memória traga à tona as lembranças que o eu-lírico busca.

Dessa tentativa de retorno ao passado resta, no eu-lírico, uma sensação de estranhamento diante da própria imagem. Essa sensação provoca um questionamento que fecha o poema e permanecerá sem solução: “quem sou?” é importante observar, entretanto, que uma possível saída para esse choque, estabelecido no cruzamento entre presente e passado, dá-se pela via do corpo, num gesto que permanece suspenso, sem interrupção, como demonstra o uso das reticências: “apalpo-me...”.

Esse gesto, essa tentativa de compreensão de si a partir do contato com o próprio corpo, aponta um traço importante da poesia arrieteana que se confirma na sua produção posterior, e que esta tese sinaliza como um dos principais pontos de análise da obra estudada: o corpo não aparece na poesia de Arriete Vilela como um mero instrumento de ação sobre o mundo, como o apresenta Bergson (2006), ao longo de sua discussão em torno da questão da memória. Embora esse autor seja um dos nossos principais referenciais teóricos, é possível ampliar, por meio da leitura de outras perspectivas, a possibilidade de pensar o lugar que o corpo ocupa em sua relação com a memória, por intermédio da análise da poesia arrieteana, conforme a discussão desenvolvida no próximo tópico desta tese.

Neste momento da discussão, enfatizo que as metáforas e as imagens poéticas construídas pela escrita de Arriete Vilela são a principal chave para tentar elucidar o modo como se desenvolve essa busca de autoconhecimento marcada pela tomada de consciência de si, bem como a relação que se estabelece entre corpo, memória e espaço nesse processo. Para refletir acerca do modo como essas imagens são trabalhadas no conjunto da obra lida, é pertinente trazer a fala de Octavio Paz (1972, p. 22) para essa discussão: “ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es – ritmo, color, significado – y, asimismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes”.³²

Por intermédio da fala de Paz e do modo como ele apresenta a relação da palavra poética com as imagens que ela cria, é possível vislumbrar os caminhos que nos permitem trilhar o percurso da criação das metáforas que caracterizam a poesia de Arriete Vilela. Por meio do trabalho de construção poética da autora, a palavra converte fragmentos devida em imagem, e, em consonância com os elementos trazidos para o poema, sejam eles relacionados ao corpo ou ao espaço, permite ao eu-lírico a tentativa de compreender-se. Em decorrência disso, instaura-se, também, uma tentativa de ressignificar o mundo no qual se insere por meio da atuação da memória que, ao se voltar para o passado, age no sentido de atribuir-lhe novos valores simbólicos e/ ou afetivos.

As imagens poéticas são trazidas para a materialidade do poema por meio de metáforas que põem a leitora e o leitor em contato com um desnudamento do eu-lírico. Este empreende uma tentativa de reconstruir-se, de ressignificar a própria vida, por meio do retorno ao passado, mas isso não é um trabalho fácil. O passado não se deixa apreender em sua totalidade, porque os sulcos abertos pelo esquecimento na memória, por meio dos mecanismos do recalçamento, impossibilitam que seus conteúdos sejam, de todo, apreendidos pela consciência. Diante disso, o eu-lírico consegue apenas perseguir vestígios do passado que, ao serem resgatados pela memória, ganham novos significados.

Nesse sentido, as imagens poéticas e as metáforas constituem-se como elementos fundamentais para a compreensão do modo como se desenvolvem os diálogos entre *Lete* e *Mnemosine*, no contexto desta tese. Vários são os caminhos que podem ser trilhados na tentativa de abordar tais elementos e os primeiros passos partem da referência ao modo como eles foram tratados a partir do formalismo russo, de acordo com a perspectiva de Roman Jakobson.

³² “Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, assim mesmo, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens” (Tradução livre minha).

A consideração dos elementos que constituem o processo de comunicação, bem como do modo como eles atuam de forma dominante em determinados tipos de discurso, são as principais marcas do trabalho de Jakobson (2003). Ao se voltar para o modo e os mecanismos por meio dos quais a comunicação se desenvolve, sua teoria demonstra o modo como eles atuam na construção do discurso.

De acordo com a sua perspectiva, a cada um desses elementos corresponde uma função da linguagem. Assim, cada um dos elementos abordados em *Linguística e comunicação* (JAKOBSON, 2003) determina a existência de uma função da linguagem. O modo como o conjunto dessas funções relaciona-se estabelece entre elas uma hierarquia, já que é possível perceber a presença de mais de uma função no mesmo texto, mas uma delas atuará sempre de forma predominante. Desse modo, a estrutura verbal que compõe cada mensagem precisa ser considerada a partir da função que, nela, é dominante.

Essa predominância acontece em decorrência do elemento da comunicação sobre o qual recai maior orientação no processo comunicativo. Isso significa dizer que, embora haja uma atuação solidária entre os elementos, uma vez que eles cooperam entre si para que a comunicação aconteça, um deles será enfatizado e é essa ênfase que determina qual é a função predominante no texto. No caso da poesia estudada aqui, em primeiro lugar, o enfoque é dado à própria mensagem, o que caracteriza a predominância da função poética. Sobre ela, Jakobson (2003, p. 127-128) esclarece:

O pendor (Einstellung) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. [...] A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário (grifo do autor).

Como se pode ver, na perspectiva de Jakobson, a função poética aparece como função dominante, determinante da arte verbal. A partir dessa consideração, o autor explora aspectos importantes para a continuidade desta análise, tais como o verso, o som, a repetição e os processos de seleção e combinação que, em conjunto, constituem a especificidade do texto poético. Analisar essas especificidades e o modo como elas se relacionam, na poesia de Arriete Vilela é um caminho para construir significados a partir dos quais se pode vislumbrar o modo como memória e esquecimento traçam os fios que norteiam esta leitura da obra estudada.

Cada um dos elementos mencionados também pode ser tomado como indício do trabalho laborioso que caracteriza a construção da sua poesia, conforme demonstro no

decorrer desta análise. Esse trabalho laborioso também aparece no momento em que se percebe que a poesia de Arriete Vilela mostra-se para suas leitoras e para seus leitores como texto que, ao refletir sobre o mundo, também pensa a si mesmo. Da fala de Jakobson (2003), depreende-se que a função poética é predominante na arte verbal e, por isso, a constitui. Isso não significa, contudo, que a poesia não possa ser marcada pela presença de outras funções. Assim, quando afirmo que a poesia de Arriete Vilela, ao voltar-se para o mundo, também reflete sobre si mesma, percebo que há momentos significativos da sua obra em que a função poética é colocada em segundo plano e perde o seu caráter dominante. Isso acontece, principalmente, quando atento para a presença, na poesia estudada, de outra função da qual fala Jakobson (2003): a metalinguística.

Antes de situar a função metalinguística, a partir da consideração dos estudos da lógica moderna, Jakobson (2003, p. 127) distingue dois níveis da linguagem fundamentais para a continuidade desta argumentação:

Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a "linguagem-objeto", que fala de objetos, e a "metalinguagem", que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações.

Inicialmente, a distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem, segundo apontada por Jakobson, coloca esta como um componente presente na linguagem cotidiana. O caráter metalinguístico configura-se sempre que a linguagem volta-se para si mesma. Assim, no esquema por meio do qual Jakobson (2003) relaciona os elementos da comunicação à função que cada um determina, a função metalinguística aparece quando a maior ênfase comunicativa recai sobre o próprio código e a linguagem passa, com isso, de algum modo a refletir sobre si mesma.

Esse exercício por meio do qual a linguagem se volta para a consideração do próprio código que a sustenta desenvolve-se por diversas vias, mas, para os fins desta análise, destaco, aqui, o modo como ele se desenvolve na literatura. Para compreender o modo como a metalinguagem realiza-se na tessitura do texto literário, ou no discurso que se volta para a análise deste, o referencial utilizado aqui é a fala de Barthes (2007). A partir da distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem, o autor analisa o modo como a literatura e a crítica podem ser pensadas a partir da consideração do seu caráter metalinguístico:

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava, mas não se falava (BARTHES, 2007, p. 27-28).

De acordo com a perspectiva apresentada por Barthes, a literatura passa a se desenvolver, a partir da distinção proposta pela Lógica, na condição de “objeto ao mesmo tempo olhante e olhado”. Com isso, o texto literário passa a adquirir um caráter metalinguístico que, antes, não existia.³³ A crítica, por sua vez, é um discurso metalinguístico por excelência, uma vez que ela já nasce sob o signo da metalinguagem, enquanto linguagem que se constrói sobre outro discurso: a crítica, para Barthes (2007, p. 160), é sempre uma linguagem segunda:

O objeto da crítica é muito diferente; não é “o mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou linguagem-objeto). Daí decorre que a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo.

Embora abordar a perspectiva da crítica não seja o foco principal desta análise, é importante ter essa fala em consideração, uma vez que a metalinguagem, enquanto exercício desenvolvido pela crítica literária é, também, um espaço político de afirmação da autoria feminina. É fundamental pensar a importância da presença de mulheres em todos os espaços de autoria, sejam eles os da criação literária ou os da crítica. É nesse sentido que se desenvolve a argumentação de Woolf (1985, p. 60), quando a autora afirma sobre a necessidade de as mulheres reescreverem a história:

Uma ambição que ultrapassaria minha audácia [...] seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela me parece um tanto estranha tal como é – irreal, tendenciosa; mas por que não poderiam elas acrescentar um suplemento à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem figurar sem impropriedade?

Essa necessidade de reescrever a história com o intuito de que a mulher possa figurar nela “sem impropriedade”, passa pela necessidade de construir discursos por meio dos quais seja possível rever a construção do cânone literário como um processo histórico marcado pela

³³ De acordo com a perspectiva de Barthes (2007), essa condição de objeto olhado e olhante passa a marcar a literatura a partir do surgimento da consciência burguesa.

ausência de vozes femininas, tanto no espaço da autoria quanto da crítica. Assim, é fundamental que cada vez mais mulheres pensem a literatura, seja na perspectiva de quem a cria ou de quem reflete sobre ela.

Vista sob esse ângulo, a fala de Barthes (2007) é importante para a continuidade desta análise, porque aponta os caminhos pelos quais é possível abordar a metalinguagem, na perspectiva da criação e da crítica literária. Por meio da consideração de sua abordagem, é possível analisar o modo como se dá a construção dos sentidos no texto arrieteano, já que a metalinguagem figura como um dos principais elementos por meio dos quais sua poesia se desnuda. Ao construir-se metalinguisticamente, sua literatura fala de si mesma, ao passo em que também fala da memória, num duplo movimento: enquanto um olho volta-se para a análise do mundo, o outro se volta para a própria linguagem. Em Arriete Vilela, esse exercício realiza-se por meio da construção de poemas cujo olhar volta-se tanto para o próprio texto quanto para o passado.

Num primeiro momento, essa construção marcada por um exercício de metalinguagem é politicamente importante, porque demarca a possibilidade não só de a mulher se colocar no mundo como escritora, mas também de refletir sobre essa condição e sobre a sua própria escrita. Assim, a metalinguagem que caracteriza a poesia estudada aparece como um momento de autorreflexão em que o texto olha para si mesmo e, nesse exercício, também nos fala acerca da própria autoria feminina, como se pode ver no poema que segue:

Poema 60

Esses passos solitários
em círculos
sob a lua
trazem-me o inexistente colo
da bisavó.

Careço dos laços que enfeitam
as mulheres que se foram parindo umas às outras
– e delas nasci.

São laços ora tecidos com o mais forte cipó
ora com fios de sisal
ternos e criativos,
que adornam as mais improváveis
licenças poéticas.

Essas mulheres não sabem
que hoje peregrino solitária
por entre palavras vãs que não resgatam
devidamente
o seu patrimônio de afetos.
(OPR, p. 74)

Publicado, inicialmente, no livro *Palavras em travessia* (VILELA, 2009), o poema trazido para esta leitura aponta alguns aspectos importantes para a continuidade desta tese. Um dado que podemos destacar em sua construção diz respeito ao modo como o eu-lírico, a voz feminina que fala nele, coloca-se como herdeira e porta-voz de uma longa tradição de mulheres que a precederam e a geraram. Essa perspectiva pode ser compreendida nos termos de um dever de memória que, de acordo com Ricoeur (2007, p. 100), “[...] se formula como uma tarefa” e se desenvolve como um dever de justiça.

A consideração de uma tarefa que se volta para uma obrigação relacionada à memória coloca em evidência o fato de que uma dimensão da vontade, na perspectiva do trabalho, também pode atuar sobre a memória. Para entender esse trabalho é preciso destacar a relação estabelecida por ele com os silêncios e esquecimentos que constituem a história e traçar os contornos do que Ricoeur (2007, p. 101) apresenta como um dever de memória:

o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não a si. [...] Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram.

O modo como o eu-lírico feminino, presente nesse poema, coloca-se diante das mulheres que a precederam alinha-se ao que Ricoeur considera como um dever de memória. Para entender essa aproximação, há que se considerar o fato de que, num primeiro momento, o eu-lírico reconhece-se como herdeira e, ao mesmo tempo, devedora das mulheres que a precederam. Esse sentimento de herança, aliado ao de dívida, marca a maneira como ela compreende a sua obrigação frustrada de tentar resgatar, por meio da palavra poética, o patrimônio de afetos das mulheres que lhe antecederam.

Delineia-se, assim, uma injunção a se lembrar que, na perspectiva de Ricoeur (2007), configura-se como uma consequência e um desdobramento do dever de memória, entendido como um dever de fazer justiça. Este, por sua vez, é apresentado nos termos de um trabalho de memória que se desenvolve por meio da lembrança. Pensado num plano político, esse dever de se lembrar corresponde a um dever de não esquecer, de não permitir que essas mulheres caiam/ permaneçam no esquecimento, por meio da tentativa de resgatar/ reconstruir sua memória.

Essa tarefa, como disse anteriormente, desenvolve-se a partir da complexidade dos sentimentos de dívida e herança que marcam a relação que se estabelece, no presente, com os grupos silenciados no passado. Estes ocupam um lugar de destaque, na perspectiva de Ricoeur

(2007), porque o primeiro dever de memória que se impõe aparece como um dever de justiça, desenvolvido por meio da imposição de lembrar/ da obrigação de não esquecer. Dessa forma, os sentimentos de dívida e herança são partes constituintes do modo como nos relacionamos com o passado, com a tradição da qual fazemos parte.

O eu-lírico feminino põe em evidência o ato de inserir-se nessa tradição, na primeira estrofe do poema, a partir da tentativa de resgate de uma mulher que a antecedeu em sua história: a inexistente bisavó. O processo de tentar chegar a ela inicia-se com a imagem de passos que, a princípio, anunciam a possibilidade do resgate, por meio da dança ritualizada sob a lua.³⁴ Essa dança, no entanto, longe de configurar-se como um momento de comunhão, um momento coletivo, é caracterizada pelos “passos solitários” que só permitem o contato com a bisavó por meio da ausência, da referência ao colo inexistente, à busca de afeto que se transmuta em lembrança.

Essa ausência que se instaura na primeira estrofe, o colo inexistente da bisavó, torna-se carência na estrofe seguinte. Para introduzir esse novo elemento, aparece a imagem ambígua do laço: “careço dos laços que enfeitam/ as mulheres que se foram parindo umas às outras/ – e delas nasci”. Para além do seu primeiro sentido de adorno, o laço importa aqui como vínculo que se tece entre as mulheres das quais o eu-lírico feminino é herdeiro. Assim, essa mulher que fala no poema é o resultado de todos os laços que se teceram entre as suas antecessoras, “as mulheres que se foram parindo umas às outras”. Essa consciência de pertencer a uma corrente ligada por vários laços é fundamental aqui, porque a carência deles marca o lugar de fala do eu-lírico, enquanto mulher que busca não só o adorno, mas também, e principalmente, o vínculo com as mulheres a partir das quais ela nasceu.

O sentido do adorno é importante na consideração da terceira estrofe do poema, quando a tessitura é descrita: ora forte como cipó; ora terno e criativo, feito de sisal, o laço passa agora a adornar “as mais improváveis licenças poéticas”. Esse dado traz um elemento importante para a leitura do poema: o eu-lírico deste poema é uma mulher escritora. Com laços de materiais diversos, ela tece a sua poesia. É, pois, pela escrita que ela tenta dar continuidade à tradição de mulheres da qual faz parte. Os passos solitários que abrem o poema são retomados e ela peregrina solitária entre palavras vãs, na tentativa de resgatar o patrimônio de afetos que a sua tradição lhe legou/ negou.

O poema não faz referência a outras mulheres escritoras, as mulheres do passado teciam afetos, teciam laços. Coube ao eu-lírico a tarefa de resgatar esses vínculos, “o seu

³⁴ Dentre as várias possibilidades de pensar o sentido que a lua pode adquirir nesse contexto, destacamos o seu significado arquetípico, segundo a leitura de Beauvoir (1970, p. 191).

patrimônio de afetos”, por meio da escrita. A metalinguagem aparece nesse poema como elemento que permite pensar a inserção da mulher no contexto da autoria, por meio da ambiguidade que caracteriza o laço. Este aparece como vínculo que liga toda uma tradição de mulheres, das quais só o eu-lírico teve a possibilidade de se colocar no mundo como escritora, e também como produto artesanal, o que permite pensar o próprio processo de escrita que caracteriza a obra de Arriete Vilela: ora seu texto constrói-se como o mais forte cipó, ora é tecido por ternos e criativos fios de sisal.

Na perspectiva de Barthes (2007, p. 28):

[...] provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. Eis quais foram, grosso modo, as fases desse desenvolvimento: primeiramente uma consciência artesanal da fabricação literária [...].

À medida que o texto olha para si mesmo, é a sua artesanaria quem se revela para a leitora e para o leitor, como se fosse possível acompanhar os fios que guiaram a sua tessitura. Nesse sentido, a metalinguagem, na obra estudada, configura-se como um exercício por meio do qual a poeta se coloca diante do texto como artesã. É, pois, essa consciência artesanal da fabricação literária que marca a metalinguagem na obra de Arriete Vilela, num exercício que muitas vezes liga consciência literária, memória e reflexão acerca da autoria feminina, conforme se pôde ver no poema lido.

É, principalmente, por meio da construção de metáforas, como a do laço, discutida anteriormente, que essa consciência literária se revela e se torna acessível para as leitoras e para os leitores de Arriete Vilela; é, também, por meio da análise delas, que se torna possível perceber o modo como memória e esquecimento aparecem na sua poesia. Para dar continuidade a esta análise, retomo o fio e volto a atenção para o modo como a metáfora ocupa uma posição central na construção das imagens poéticas que são aqui estudadas.

Conforme aponte, a metáfora está no cerne da construção poética, uma vez que a poesia, no que diz respeito à sua linguagem, é essencialmente metafórica. O primeiro caminho que seguirei, no sentido de explicar as relações entre poesia e metáfora, é apontado por Jakobson (2003, p. 62), quando considera a distinção fundamental que marca a poesia e a prosa:

De vez que a poesia visa ao signo, ao passo que a prosa pragmática visa ao referente, estudaram-se os tropos e as figuras essencialmente como procedimentos poéticos. *O princípio de similaridade domina a poesia*; o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fônica das rimas impõem o problema da similitude e do contraste semânticos; [...]. Pelo contrário, a prosa gira essencialmente em torno de relações de contiguidade. Portanto, *a metáfora, para a poesia*, e a metonímia, para a prosa, constituem a linha de menor resistência, o que explica que as pesquisas acerca dos tropos poéticos se orientem principalmente para a metáfora. (grifos meus)

Ao tratar da metáfora e da metonímia, Jakobson (2003) explica-as a partir das relações semânticas que elas estabelecem, tomando como base, para isso, os princípios da similaridade e da contiguidade, respectivamente. Segundo sua ótica, tais princípios configuram-se como os dois polos básicos da linguagem humana, uma vez que ela atua por meio de mecanismos de substituição e associação. Assim, o ponto inicial de sua abordagem apresenta a metáfora e a metonímia como elementos constituintes da linguagem humana para, posteriormente, associá-las à poesia e à prosa.

O primeiro referencial ao qual recorro para abordar a metáfora e, posteriormente, associá-la à poesia e ao mito é a fala de Aristóteles. Sua abordagem coloca a metáfora num lugar de fronteira, entre a retórica e a poética, já que sua função é persuadir e ornamentar e, com isso, ele cria os marcos por meio dos quais essa questão pôde ser abordada no ocidente. Sua principal abordagem acerca da metáfora aparece no texto da *Poética* (ARISTÓTELES, 2005a). Nessa obra, Aristóteles (2005, p. 42) traça uma primeira apresentação da metáfora, definindo-a como “[...] a transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou por via de analogia”. Segundo sua abordagem, e esta norteia a concepção que temos até hoje, ela é uma figura de analogia que tem por base o princípio da similaridade. Dessa forma, a transferência da qual Aristóteles fala parte do pressuposto de que a similaridade é o elemento central que opera a transferência de um nome alheio seja do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, ou nas outras possibilidades apresentadas.

Essa abordagem volta-se para a composição de textos poéticos, no entanto o autor não exclui a importância da metáfora na construção de outros discursos, o que será explorado também na *Retórica* (ARISTÓTELES, 2005b). Ponto comum entre as abordagens feitas nas duas obras é o fato de que nelas a metáfora aparece como uma figura que está associada às principais qualidades do discurso: clareza, agradabilidade e exotismo. No desdobramento de sua consideração, conforme se pode ler na *Poética* (ARISTÓTELES, 2005a), são apresentados os dois pilares que regem a construção da metáfora. O primeiro deles traz o argumento de que a construção e a utilização dessa figura devem pautar-se na adequação dela

à finalidade do discurso. O segundo, por sua vez, toma por base o princípio da beleza verbal como elemento norteador da sua construção e utilização. Nesse sentido, ela é construída a partir de coisas belas, que podem residir no som, no efeito, no poder de visualização e/ ou em outra forma de percepção presentes no discurso.

A metáfora aparece, aí, como figura que se baseia na similaridade e se constrói a partir da sua adequação à finalidade do discurso. Também é fundamental, na sua criação, a beleza verbal que ela confere ao texto. Já a sua qualidade está associada aos valores que ela pode agregar-lhe, tais como clareza e agradabilidade. Todas essas características aparecem associadas a essa figura, tanto na construção de um discurso que tem por finalidade a persuasão quanto na sua função de ornamento. Assim ela só aparece como um defeito no texto quando sua utilização provoca a perda do poder persuasivo.

Na perspectiva de Aristóteles (2005a, p. 44), “[...] a linguagem feita de metáforas dá em enigma; a de termos raros, em barbarismo; a essência do enigma consiste em falar de coisas reais associando termos inconciliáveis; isso não é possível com a combinação de palavras próprias, mas é admissível com a metáfora [...]”. Essa possibilidade justifica-se pelo fato de que a metáfora constrói-se a partir da analogia e da similaridade que se dá mesmo entre termos que pareciam inconciliáveis. Dessa busca de similaridades, nascem novos sentidos e imagens que conferem ao texto beleza e aumentam o seu poder persuasivo.

É possível afirmar, a partir dessa leitura, que a metáfora só aparece como um defeito, um problema no texto, quando sua utilização não se adéqua à finalidade do assunto, quando não confere beleza ao texto ou provoca perda do poder persuasivo. Nesse contexto, elaborar metáforas implica atentar para esses valores, bem como para os prejuízos que podem ser decorrentes de sua má utilização. Principalmente, criar metáforas tem como pré-requisito fundamental a capacidade de descobrir similaridades: “[...] ser capaz de belas metáforas é ser capaz de apreender as semelhanças” (ARISTÓTELES, 2005a, p. 45).

Para os fins desta análise, a metáfora aparece como principal elemento que possibilita o acesso às imagens que, na poesia de Arriete Vilela, traçam os contornos por meio dos quais é possível vislumbrar o modo como, em sua obra, configura-se a abordagem da memória, bem como a do esquecimento. A análise de metáforas da memória e do esquecimento desenvolve-se a partir da observação das imagens que a poeta cria em seu texto. Tendo como referência a fala de Aristóteles, Ricoeur (1992) volta sua leitura para a clareza, um dos valores que caracteriza a construção das metáforas, para afirmar que “[...] a clareza de boas metáforas resulta de sua capacidade de ‘colocar frente aos olhos’ o sentido por elas exposto. O que se

sugere aqui é um tipo de dimensão pictórica, que pode ser chamada de *função pictórica* do sentido metafórico” (RICOEUR, 1992, p. 146, grifos do autor).

Essa dimensão pictórica que perpassa a construção de imagens, bem como do sentido metafórico, marca a poesia de Arriete Vilela e a relação que ela estabelece com o tempo decorrido. Este é uma categoria que, pela via da memória ou do esquecimento, pode ser apreendida por meio das imagens que a poeta cria:

Poema 5

Às vezes, a maçaneta da porta
de entrada da Infância emperra:
dificuldade imposta, talvez, pelo Tempo.

Outras vezes, a própria porta de entrada
já não há:
danosa tarefa dos ressentimentos.

Mas ao Poeta
bastam umas piruetas para trás,
à maneira dos golfinhos,
e a Infância volta à soleira da alma
e o surpreende com o renovado estofo
das coisas,
mesmo as anacrônicas
mesmo as devastadas.
(OPR, p. 171)

Como uma marca da poesia de Arriete Vilela, uma das possibilidades de perceber a relação da sua escrita com o tempo decorrido passa pela tentativa de retorno ao passado; essa, por sua vez, desenvolve-se como uma busca de retorno à infância. Em seus poemas, muitas vezes, a leitora ou o leitor se depara com um eu-lírico ávido por esse retorno, embora nem sempre o passado se deixe apreender com facilidade. No caso do poema acima, publicado inicialmente, em *A palavra sem âncora* (VILELA, 2005), é possível perceber essa tentativa por algumas vias.

Inicialmente, a estrutura do poema, dividido em três estrofes, aparece como o primeiro elemento por meio do qual se pode compreender esse trabalho de memória e as dificuldades que o marcam. As duas estrofes iniciais, compostas por três versos cada uma, apresentam a metáfora central que estrutura esse poema: a “maçaneta da porta” aparece aí como imagem principal que norteia a construção do significado dessa primeira parte do texto. Tal construção, por sua dimensão imagética e por sua importância para a compreensão do significado aí expresso, pode ser entendida nos termos do que diz Ricoeur (1992, p. 146)

como um exemplo de como se realiza, na tessitura do texto poético, a “[...] *função pictórica* do sentido metafórico” (grifo do autor), conforme citado anteriormente.

A metáfora da “maçaneta da porta” permite vislumbrar a tentativa de retorno ao passado que, num primeiro momento, dá-se como recusa, uma vez que a imagem construída coloca diante dos olhos da leitora e do leitor não só a imagem da porta, mas também a dimensão da recusa com a qual o passado se nega a ser apreendido. Conforme argumenta Aristóteles (2005a), a clareza é um dos valores que marca a criação de uma metáfora, no sentido de que ela precisa construir imagens que consigam colocar diante dos olhos da leitora e do leitor o sentido por elas expresso. Isso acontece no poema apresentado, a partir do momento em que se observa que a imagem central apresentada nele aponta o movimento de retorno à infância, por meio do trabalho da memória, como um exercício marcado pela recusa, numa gradação que se constrói a partir da metáfora central que estrutura a primeira parte do poema.

Para entender essa gradação, é preciso perceber que as duas primeiras estrofes do poema constroem-se no sentido de intensificar a ideia de que, ao eu-lírico, o retorno à infância é uma tarefa difícil. Gradativamente, dois fatores contribuem para que essa dificuldade se instaure: o tempo e os ressentimentos. Assim, inicialmente, a impossibilidade do acesso acontece, porque “[...] a maçaneta da porta/ de entrada da Infância emperra”. A tentativa de retorno é, aí, dificultada pela ação do tempo. A imagem da dificuldade que essa metáfora da maçaneta emperrada propõe encontra, no plano sonoro da construção desses dois primeiros versos do poema, uma reiteração desse sentido na repetição das consoantes linguodentais “t” e “d”, que expressam, do ponto de vista sonoro, a dificuldade da qual o poema fala.

Em primeiro lugar, a ação do tempo emperra a possibilidade de retomada da infância, por meio da imagem da porta que não se deixa abrir com facilidade; em seguida, o grau de dificuldade aumenta a ponto de se manifestar como impossibilidade, uma vez que a ação dos ressentimentos faz com que a própria porta, que daria acesso a esse conteúdo do passado, deixe de existir. A gradação acontece pela ação do tempo e, posteriormente, dos ressentimentos: aquele o dificulta, este inviabiliza o trabalho da memória. Instaura-se, com isso, um jogo entre lembrar e esquecer que encontra seu desfecho no verso seguinte. Antes de chegar a esse desfecho, contudo, é necessário perceber que o passado, no caso do poema lido, aparece como conteúdo ao qual o eu-lírico não pode ter acesso. Para isso, mais que a ação do tempo, contribui a “danosa tarefa dos ressentimentos”.³⁵

³⁵ A segunda estrofe desse poema foi brevemente analisada, no primeiro capítulo desta tese, para explicar o modo como funciona o recalçamento. Cf. p. 51.

Na perspectiva de Freud, o esquecimento, conforme explicado anteriormente, pode ser entendido como um mecanismo de autoproteção que atua no sentido de impedir que os conteúdos capazes de provocar dor voltem a atuar no consciente. É, pois, nesses termos que ele apresenta a noção de que alguns conteúdos precisam ser recalçados e, com isso, caem no esquecimento. Segundo ele, “entre os motivos para essas interferências destaca-se o propósito de evitar que as lembranças despertem desprazer” (ESB, Vol. VI, p. 34). Podemos perceber que esse mecanismo de recalçamento instaura-se no contexto do poema acima, por meio da impossibilidade de encontrar a porta que permitiria a retomada, pela atuação da memória, dos conteúdos relacionados à infância do eu-lírico. Quando este afirma que “[...] a própria porta da entrada/ já não há” e atribui essa inexistência da porta à “danosa tarefa dos ressentimentos”, estabelece-se o último elemento da gradação que conduz da dificuldade de rememorar, imposta pela ação do tempo, à impossibilidade de resgatar a infância, pela via da memória, o que se deve aos ressentimentos. Tais ressentimentos podem ser pensados como conteúdos que estão associados às lembranças capazes de causar desprazer e, por isso, são bloqueados pelo inconsciente, caem no esquecimento.

É possível perceber, de acordo com a perspectiva de Freud, que há uma universalidade da tendência ao esquecimento do que é desagradável. Tal tendência, dentro das relações dinâmicas que marcam o funcionamento do processo psíquico, aparece como um mecanismo necessário para proteger o consciente do contato com conteúdos que poderiam lhe provocar dor. Nesse sentido, a metáfora analisada e a gradação que está associada à sua construção aparecem como elementos que apontam a impossibilidade de um trabalho de memória, impedindo o resgate das lembranças da infância, uma vez que essas se situam no polo das lembranças que provocariam dor. O recalçamento desse conteúdo, na estrutura psíquica, atua como um processo de fronteira que age no sentido de preservar o consciente da interferência dessas lembranças. Estas, contudo, permanecem intactas, no inconsciente, e a todo momento tentam burlar a barreira que ele lhe impõe.

Por outro lado, o acesso a esse conteúdo não é de todo impossível, há uma via pela qual é possível resgatá-lo: as piruetas do poeta. A segunda parte do poema, composta por uma estrofe de oito versos, apresenta o desfecho possível para essa luta contra a ação do tempo e dos ressentimentos. Na impossibilidade de resgatar a infância na memória, o eu-lírico reinventa-a. Para indicar o caminho por meio do qual essa reinvenção se desenvolve, a estrofe inicia-se com uma metáfora que aponta uma possibilidade de resgate dos conteúdos

recalçados. A imagem marca o movimento de retorno ao passado, por meio de um componente lúdico: “umas piruetas para trás, à maneira dos golfinhos”. Mais adiante, ainda neste capítulo, abordaremos esse componente lúdico que participa da composição do poema, a partir da perspectiva de Johann Huizinga (2000). Aqui, importa perceber que metáfora e comparação complementam-se para indicar a tentativa de retorno, que será marcada pela leveza e ludicidade que caracterizam a imagem apresentada. Dessa vez, ela não é frustrada ou impedida pela ação do tempo, nem dos ressentimentos, porque um novo componente aparece no poema e torna esse resgate possível.

Se o eu-lírico não consegue acessar os conteúdos recalçados, ao poeta, eles estão disponíveis, na forma de invenção. As suas piruetas permitem que o passado seja retomado e, com ele, “[...] a Infância volta à soleira da alma”. A imagem da soleira, que foi associada à alma, complementa o sentido estabelecido nas primeiras estrofes, uma vez que, se a memória não consegue abrir as portas da infância, sua experiência chega ao poeta no espaço limiar da soleira. O passado negado pode, ao menos, ser vislumbrado e com isso novos significados lhe são atribuídos. O poema aponta essa construção de novos sentidos ao dizer que “[a Infância] o surpreende com o renovado estofamento/ das coisas/ mesmo as anacrônicas/ mesmo as devastadas”. A estrofe, ao encerrar o poema, retoma as dificuldades com as quais o eu-lírico deparou-se em seu percurso de retorno à infância. Desse modo, as piruetas do poeta dão novo estofamento às lembranças que foram embaçadas pelo tempo, “mesmo as [coisas] anacrônicas”; o mesmo acontece com “as [coisas] devastadas” ou interditadas pelo recalçamento, devido aos ressentimentos associados a elas.

Para entender esse processo de reconstrução e ressignificação do passado, por meio da ação da/o poeta, é necessário lembrar o que aponta Freud acerca dessa possibilidade de tentativa de retorno à infância. A “danosa tarefa dos ressentimentos”, conforme demonstrado anteriormente, pode ser entendida, na sua perspectiva, como um fator responsável pelo recalçamento dos conteúdos relacionados à infância. Esse processo realiza-se por meio de um mecanismo que mantém o recalçamento primordial ou garante a permanência dele no inconsciente. Isso, segundo Freud, gera um contrainvestimento constante de energia para que o conteúdo recalçado permaneça no inconsciente, uma vez que ele não para de tentar voltar ao consciente. Nesse sentido, o esquecimento pode ser entendido como um processo que se atualiza constantemente e é marcado pelo caráter dinâmico que caracteriza o fenômeno descrito. Contudo, é preciso enfatizar que tal esquecimento é da ordem do consciente: é um processo ligado à memória e não ao inconsciente, uma vez que, como esclarece Freud (ESB, Vol. III), esquecer não é uma ação realizada pelo inconsciente.

Diante disso, é possível trazer uma nova luz para a compreensão da metáfora apresentada pela poeta, ao se referir à impossibilidade de retorno ao passado: “porta já não há”. A infância aparece, na poesia de Arriete Vilela, muitas vezes, como tempo marcado por sentimentos carregados de valores negativos, configurando-se como um espaço sobre o qual recaem o ressentimento e o esquecimento, por meio dos processos psíquicos de recalque dos conteúdos que podem provocar dor. Nesse sentido, esse espaço torna-se inacessível e só é possível chegar a ele por meio da intervenção das piruetas para trás, com elas, a atuação do poeta consegue trazer a infância à “soleira da alma” e lhe dar um “estofado renovado”. Aqui, mais do que uma intervenção da memória, delinea-se um trabalho da imaginação, que atua no sentido de reconstruir o significado dos conteúdos que estão impossibilitados de aparecer na forma de lembrança.

Antes de voltar a atenção para o modo como se desenvolve esse trabalho da imaginação, assunto sobre o qual me deterei ainda neste capítulo, é preciso considerar a perspectiva freudiana, no que diz respeito ao modo como a memória e o esquecimento reelaboram os conteúdos da infância. Segundo Freud (ESB, Vol. VI, p. 37), “forças poderosas de épocas posteriores da vida modelaram a capacidade de lembrar as vivências infantis – provavelmente, as mesmas forças responsáveis por nos termos alienado tanto da compreensão dos anos de nossa infância”. Isso acontece, porque “algumas das imagens mnêmicas certamente são falsificadas, incompletas ou deslocadas no tempo e no espaço” (ESB, Vol. VI, p. 37).

Esse distanciamento que se dá, tanto no tempo quanto no espaço, associado à falsificação e à incompletude do que é retido de forma consciente pela memória são elementos que acompanham a leitura proposta aqui, uma vez que a infância se constrói como imagem fragmentária e sinuosa aos olhos de quem tenta retomar seu conteúdo. Nesse sentido, as metáforas que se voltam para a sua reconstrução precisam ser entendidas como indícios da complexidade desse trabalho de composição que associa o lembrado ao imaginado no tecido poético da obra estudada.

Tal consideração acerca do papel da metáfora na poesia, leitura que desenvolvo aqui por meio da abordagem da obra arrieteana, configura-se como uma via que se constrói na tentativa de compreender o modo como memória e esquecimento (des)tecem os fios que, nessa obra, como linhas tênues, ligam-na à tentativa de reconstruir o passado. Para a continuidade desta leitura, faz-se necessário destacar que a metáfora, como dito anteriormente, tem um papel fundamental para a compreensão da poesia. Para aprofundar essa abordagem, há que se levar em consideração, também, o fato de que a metáfora aparece ainda

como elemento constituinte tanto da linguagem quanto do mito, configurando-se como o ponto que vincula as duas esferas, a linguística e a mítica, conforme apresenta Cassirer (1992).

Na base de sua abordagem filosófica, as formas simbólicas aparecem como partes integrantes da realidade e não como mera imitação dela. Essa postura distancia-se da perspectiva platônica à medida que dá às manifestações artísticas um *status* que as reconfigura na realidade, uma vez que elas passam a compor o real, em vez de se apresentarem como um simulacro dele. Assim, na perspectiva de Cassirer (1992), todas as formas simbólicas utilizadas pelo ser humano passam a compor a realidade, a integrá-la e a reconstruí-la. Nesse processo, a linguagem e o mito, assim como a arte e a ciência, aparecem como elementos que estão na base das relações por meio das quais é possível conferir sentido ao mundo. Para o autor, “[...] o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo” (CASSIRER, 1992, p. 22).

A arte é situada, pelo autor, como uma forma simbólica. Essa noção, que é associada à arte, bem como à ciência, à linguagem e ao mito, é fulcral para o desenvolvimento desta análise, porque corrobora o modo como a poesia de Arriete Vilela é lida nela. De acordo com a perspectiva de Cassirer (1992), as formas simbólicas podem ser entendidas como uma síntese que liga, de forma peculiar, um elemento sensível e um significado de tal modo que eles não podem ser abordados ou apreendidos de forma dissociada.³⁶ Essa síntese, ao se realizar, é caracterizada pelo fato de que o significado não existe à margem da forma. É a partir dessa perspectiva que se lê, aqui, a poesia da autora estudada. Minha análise da sua obra parte do pressuposto inicial de que a sua interpretação precisa levar em conta o modo como forma e significado atuam na construção de poemas que, ao compor o real, desenvolvem-se na perspectiva de tentar reconstruir o passado, num constante embate entre a memória e as frestas abertas pelo esquecimento.

A capacidade de gerar novos mundos significativos é o ponto comum que une abordagens tão diversas da realidade, tais como a arte e a ciência, a linguagem e o mito. Esse potencial que se desenvolve no sentido de uma elaboração simbólica, conforme já explicitado

³⁶ No âmbito da crítica literária brasileira, essa forma de analisar a obra de arte tem Candido (1993) como sua principal referência. De acordo com a sua perspectiva, a construção do texto literário dá-se a partir da indissociabilidade de forma e conteúdo, apresentada pelo autor como o método da redução estrutural, definido pelo crítico como “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária [...]” (CANDIDO, 1993, p. 9).

anteriormente, está na base da constituição dos símbolos e une discursos tão distantes, como é o caso dos elencados pelo filósofo. Os símbolos, nesse caso, são pensados como parte integrante do mundo humano do sentido, numa perspectiva que os coloca no lugar de criadores de novos significados para o mundo e, por isso, o autor usa uma metáfora feminina para representá-los: cada símbolo, seja ele pautado pela ciência ou pela arte, pela linguagem ou pelo mito, parteja e pare um novo sentido que amplia a nossa forma de perceber a realidade.

É por esse viés que a arte, enquanto forma simbólica, distancia-se, nesta leitura, da perspectiva platônica do simulacro, uma vez que mais do que se apresentar como uma cópia da realidade, o símbolo aparece como criador de realidades diversas, pois os sentidos que ele confere ao mundo ampliam a noção do real como o percebemos. Um dos processos pelos quais essa ampliação acontece pode ser compreendido a partir da consideração da metáfora, entendida por Cassirer nos termos de uma imaginação criadora que liga o plano sensível, apreendido pelos sentidos, ao espiritual, por intermédio de seu poder imaginativo/ criativo.

Dessa forma, aquilo que Cassirer (1992) apresenta como uma potência metafórica da imaginação criadora pode ser compreendido nos termos de uma capacidade simbólica que se delinea por meio do surgimento de uma nova realidade, de um novo significado para o real. No caso da análise desenvolvida nesta tese, é possível perceber como se materializa no texto, por meio da poesia arrieteana, essa potência metafórica da imaginação criadora.

Ainda de acordo com a perspectiva desse filósofo, linguagem, mito, arte e ciência podem ser entendidos como símbolos, porque têm em comum o potencial para gerar novos mundos significativos. O que importa observar é que as esferas mencionadas, por vias distintas, criam novos significados para o mundo. Estes se desenvolvem sempre a partir da especificidade do discurso que os sustenta. Contudo, no que pese a consideração dessas especificidades, também é importante destacar, para a continuidade desta leitura, as semelhanças que surgem entre eles, principalmente, no que diz respeito às relações entre linguagem e mito. Para o autor, a linguagem e o mito participam de um mesmo impulso que dá origem a diversas formas simbólicas, fruto de um processo de elaboração espiritual.

Ambos [a linguagem e o mito] são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consuma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas (CASSIRER, 1992, p. 89).

Metáfora e mito aparecem, então, como momentos em que se pode perceber um trabalho por meio do qual a percepção sensorial passa por um processo de concentração e elevação, cuja finalidade é o estabelecimento de novas formas simbólicas que se materializam por meio da linguagem e/ou do mito. O autor esclarece, então, que tais formas simbólicas constituem-se como “a resolução de uma tensão interna”; esta, por sua vez, desenvolve-se a partir do momento em que tanto a linguagem quanto o mito permitem que “moções e comoções anímicas” sejam representadas por meio de (con)formações objetivas, que, dentre outras possibilidades, realizam-se por meio da obra de arte e podem ser criadas pelo mito e/ou pela linguagem.

Por mais que seus conteúdos sejam divergentes, a metáfora é o ponto por meio do qual os dois se vinculam: “por mais que se diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental. Trata-se daquela forma que, para abreviar, podemos denominar o pensar metafórico” (CASSIRER, 1992, p. 102). O pensar metafórico, ao qual se refere o autor, pode ser entendido a partir do modo como a metáfora atua na base da linguagem e do mito.

A metáfora tem, aí, uma participação fundamental que pode ser melhor elucidada a partir do exposto por Ricoeur (2000), em *A metáfora viva*. A referida obra centra-se na abordagem da metáfora a partir de uma perspectiva filosófica que se desenvolve no sentido de apresentar em que medida é possível falar em uma verdade metafórica. Para isso, o autor considera o modo como são abordadas as relações entre literatura e a questão do referente numa perspectiva segundo a qual a literatura, em especial a poesia, é desprovida de uma função referencial, já que a denotação e a conotação são vistas por meio de abordagens antagônicas que tratam esses dois elementos de forma excludente a ponto de pensar o texto literário como um discurso que não possui denotação, restringindo-o ao âmbito da conotação.

A fala de Ricoeur (2000) coloca essa discussão numa perspectiva que se afasta da referida dicotomia e se desenvolve no sentido de redimensionar a relação da literatura com a realidade por intermédio da consideração do que ele apresenta como “verdade metafórica”. Num primeiro momento, seu argumento desenvolve-se por um caminho que se aproxima da visão de Cassirer (1992), já que Ricoeur (2000, p.350) também percebe o texto literário numa perspectiva que o coloca como forma simbólica: “Não é função da poesia fazer nascer outro mundo – um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir, a possibilidades que sejam os nossos mais próprios possíveis?”. Com esse mote, Ricoeur (2000) reconhece que esse trabalho de linguagem, que se estabelece por meio dos sistemas simbólicos, tem o poder de criar e recriar o mundo.

A metáfora aparece, para Ricoeur (2000), como o principal agente desse processo e, por seu poder de (re)criação e descoberta, atinge um nível mítico da linguagem. Opera-se aí um trabalho por meio do qual a linguagem se distancia da sua função de promover a descrição direta do mundo para se construir como um discurso que se aproxima do mito, por meio da sua função de descoberta: “a metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico, no qual sua função de descoberta é liberada” (RICOEUR, 2000, p. 376). É, pois, nesse sentido que a linguagem poética assume um poder de redescrição, no qual reside e se constrói a sua verdade.

Esse poder de redescrição no qual reside a verdade metafórica, segundo a ótica de Ricoeur (2000), aproxima-se do modo como a questão da forma simbólica é tratada por Cassirer (1992). Ambas as visões podem ser consideradas como referenciais importantes para esta leitura da poesia de Arriete Vilela. É como forma simbólica que ela se coloca no mundo e permite, por meio de suas metáforas, recriar sentidos que assentam a própria relação da poeta com a palavra poética numa perspectiva em que a construção de metáforas permite ressignificar a relação que o eu-lírico estabelece com o passado, a partir da construção de imagens que permitem “reorganizar a visão das coisas” (RICOEUR, 2000, p. 360), conforme se pode ver no poema abaixo:

Não devias³⁷

Não devias enamorar-te assim
das minhas palavras: são fios
que tecem a renda com que adorno
as entardecidas beiradas dos meus dias
e tecem, igualmente, a rede com que caço
borboletas que, à tua semelhança, voejam
solitárias ao redor do meu mistério.

Não, não te devias exhibir assim
à beira do poço: és pássaro de pequenas asas
e basta um descuidado sopro da minha poesia
para fazer-te ver o céu menor do que uma lágrima.

Não devias jogar-me à passagem
– e assim, à vista de todos –
belas metáforas: esmago-as com amorosos gestos,
para que gotejem em mim o sumo das folhas
da pitangueira com seu cheiro de infância
reencontrada na tua ausência.

Poupa-te, anjo de flores que só duram um dia.
Passa à margem do que sou,
protege esses teus olhos de mares transparentes
e não queiras entender o meu silêncio, a minha recusa
nem os sutis precipícios sobre os quais vivo
e escrevo.

Protege o teu coração
e não atices a colmeia que espreita,
para além da cerca viva de papoulas,
a dor nos descuidos da alegria amorosa.
(OPR, p. 285-286)

O poema apresentado, publicado inicialmente na coletânea *Artesanias da Palavra* (VILELA, 2001) evidencia dois temas recorrentes na poesia de Arriete Vilela: a metalinguagem e a sedução da palavra poética. Nos dois versos iniciais da primeira estrofe, a leitora e o leitor deparam-se com os temas mencionados por meio da informação de que suas palavras são sedutoras, mas o “tu” a quem o eu-lírico se refere não deveria enamorar-se delas: “não devias enamorar-te assim/ das minhas palavras [...]”. Ao dizer isso, o eu-lírico dá indicativos de que suas palavras seduzem, no entanto, entrar em contato com elas e se enamorar pode trazer riscos que só serão entendidos no decorrer do poema. A quem se

³⁷ Embora este não seja um traço comum na poesia de Arriete Vilela, os poemas que compõem a coletânea *Artesanias da palavra* (VILELA, 2001) possuem título. No conjunto da sua obra, apenas no livro *Eu, em versos e prosa* (VILELA, 1971) todos os poemas foram nomeados. A esse respeito, é elucidativa a leitura que Brandão (2007b, s.p.) faz dessa característica da poesia arrieteana: “Os poemas de *A rede do anjo* não são nomeados. Isso é um dado recorrente nos livros de Arriete. Essa provocação de anonimidade pode ser entendida como uma tentativa de dificultar a busca de sentido, pois, compreendendo que só nomeamos o que conhecemos, o que envolve um filtro de afetividade (para o bem ou para o mal), o não nomear implica um certo distanciamento: os poemas são apenas número. Mera ilusão, pois o revelar do sentido independe disso, apesar do desejo posto”.

aproxima, inadvertidamente, a palavra poética de Arriete Vilela, por trás de sua leveza, fere. A dor, portanto, é um de seus temas recorrentes.

Num primeiro momento, a palavra é usada para escrever a passagem do tempo, para isso, a vida é metaforizada em uma imagem crepuscular: “[...] minhas palavras são fios/ que tecem a renda com que adorno/ as entardecidas beiradas dos meus dias”. Nesses versos, está posta a metáfora principal que norteia a escrita desse poema, as palavras são fios. Como uma marca do estilo arrieteano, a poeta, em seu exercício de metalinguagem, coloca-se diante da palavra como uma tecelã. No caso do poema em análise, a palavra tece rendas com as quais os dias crepusculares podem ser adornados.

Essa imagem revela duas possíveis leituras que podem servir de referência para a compreensão da obra estudada: colocar-se como tecelã, diante do texto, resgata a história de uma atividade culturalmente atribuída às mulheres, inclusive no contexto da cultura alagoana. Ao utilizá-la de forma metafórica para se referir ao processo de escrita, Arriete Vilela ressignifica essa atividade, associando-a ao domínio da autoria de onde as mulheres foram historicamente excluídas. Essa ressignificação coloca em evidência um traço característico da produção literária dessa autora, uma vez que seus textos são sempre marcados pelo trabalho artesanal com o qual ela se debruça sobre a construção da linguagem poética.

Tecer renda, filé, ou qualquer outro tipo de fio/ tecido é, tradicionalmente, uma atividade atribuída às mulheres. Esse fato não é uma especificidade da cultura alagoana, como nos mostram a literatura clássica e a mitologia grega. Talvez, o mais conhecido exemplo de mulher que se ocupa da tarefa de tecer nos seja dado por Penélope,³⁸ personagem da mitologia grega representada por Homero (2009), na *Odisseia*. Penélope e tantas outras mulheres, sejam elas reais ou criações literárias, ocupam-se dessa tarefa de forma artesanal: é a mão que conduz os caminhos do fio que é tecido.

Trabalho semelhante desenvolve Arriete Vilela, que ressignifica esse componente do labor artesanal, materializando-o em sua escrita por intermédio da criação de metáforas que permitem pensar a escrita do texto como um ato que se desenvolve por meio do trabalho direto e constante com a palavra. Ao fazer isso, a autora também abre espaço, em sua obra, para que se pense a condição da mulher escritora, como no caso do poema acima, bem como a

³⁸ No *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Kury (2009, p. 416) afirma que Penélope se destacou por sua fidelidade ao marido, Ulisses. Este se ausentou de Ítaca para participar da Guerra de Troia e só voltou para a sua casa depois de transcorridos vinte anos. Nesse período em que permaneceu sem notícias do seu marido, Penélope resistiu às investidas dos seus pretendentes por meio de um ardil: Penélope prometeu escolher quem seria seu novo esposo depois de tecer a mortalha de seu sogro, Laerte. Essa tarefa era realizada todos os dias, mas era desfeita à noite: Penélope tecia e destecia a mortalha diuturnamente até que seu marido voltou para casa, vinte anos depois de ter ido para a guerra.

relação que se estabelece, em seus poemas, entre o eu-lírico e o modo como este se relaciona com a memória e o esquecimento, na tentativa de reter os fios do passado. Uma das vias pelas quais é possível refletir acerca desse trabalho laborioso com o texto, que se desenvolve por meio da linguagem metafórica, pode ser entendida a partir da perspectiva de Ricoeur (1992, 146, grifos do autor):

O *criador* de metáforas é esse artesão com habilidade verbal o qual, a partir de um enunciado inconsistente para uma interpretação literal, extrai um enunciado significativo para uma nova interpretação que merece ser chamada metafórica por gerar a metáfora não apenas como um desvio, mas por ser também aceitável. Em outras palavras, o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um *novo* significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém, se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras.

A fala de Ricoeur (1992), conforme citado acima, apresenta “o criador de metáforas” como um artesão cuja habilidade reside na capacidade verbal de, a partir de um enunciado cujo significado literal é caracterizado como inconsistente, criar novos enunciados significativos que são lidos como metáforas, não só pelo seu caráter de desvio, mas também, e principalmente, pelo fato de ser aceitável. Embora a questão da verdade metafórica só esteja posta em *A metáfora viva* (RICOEUR, 2000), já é possível perceber, aqui, um ponto que sustenta a sua argumentação a favor dessa verdade: a metáfora precisa ser aceitável, precisa ser lida como verdadeira, a partir da perspectiva que o seu novo significado cria.

Esse traço está presente nas metáforas criadas por Arriete Vilela, como é o caso do poema apresentado. Inicialmente, evidencio o fato de que a metáfora da tecelã, discutida aqui, funciona nesses termos. Nos termos de Ricoeur (2000), “os valores lexicais comuns ou usuais de nossas palavras” passam a compor um novo significado. Se, por um lado, o significado literal não cabe mais na interpretação da metáfora, por outro lado, ela abre caminho para que, por meio da poesia, surja um mundo novo, no qual se configuram “outras possibilidades de existir, possibilidades que sejam os nossos mais próprios possíveis”, conforme a fala de Ricoeur (2000, p. 350) já citada anteriormente.

A nova possibilidade da qual o autor fala aparece, aqui, por meio da construção de uma metáfora que nos coloca em contato com uma mulher que assume o lugar da autoria como sua outra possibilidade de existir: o tecido que a poeta tece passa a ser costurado por metáforas e, ao tentar tocar o conteúdo da memória, torna-se lacunoso, fragmentando, composto pelos retalhos que a memória subtrai da ação do esquecimento. No caso específico

do poema analisado, o tecido da palavra é uma renda, tecido que se caracteriza pela sua construção laboriosa e pela sua leveza.

Nesta leitura da poesia arrieteana, a leveza é entendida de acordo com a perspectiva de Calvino (2004b, p. 22), como algo que se constrói por meio da escrita e com a utilização dos meios linguísticos dos quais dispõe a poeta. A leveza é vista, então, como um valor que pode caracterizar o texto literário. Isso, contudo, não implica a negação do peso, como um valor. Assim, na obra arrieteana, em muitas ocasiões, como é o caso do poema apresentado aqui, a leveza constrói-se num diálogo tenso com o seu contraponto, o peso. O jogo que se estabelece entre os dois valores antagônicos, por meio da escrita dessa autora, cria uma tensão com a qual a leitora e o leitor se deparam no decorrer da leitura: a leveza é decorrente da própria escrita, construída “[...] com os meios linguísticos próprios do poeta” (Calvino 2004b, p. 22); o peso, por sua vez, provém das tensões que, muitas vezes, se estabelecem na tessitura das relações humanas. Ainda nas palavras de Calvino (2004b, p. 19), “[...] aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável”.

No caso específico do poema estudado, essa tensão entre leveza e peso pode ser percebida em toda a construção do poema. À imagem da renda, tecida para adornar a vida crepuscular, bem como para caçar as borboletas que voejam em torno dos mistérios do eu-lírico, presente na primeira estrofe, soma-se a imagem do ar, o sopro da poesia que toca as pequenas asas do pássaro, construída na segunda estrofe. Sob essas imagens, subjaz uma tensão que as redimensiona, uma vez que, embora sejam caracterizadas pela leveza, seus efeitos podem ser devastadores: “[...] és pássaro de pequenas asas/ e basta um descuidado sopro da minha poesia/ para fazer-te ver o céu menor do que uma lágrima” (OPR, p. 285). Assim, conforme demonstra a imagem central da segunda estrofe, a poesia é sopro, ar, leveza que, no entanto, desestabiliza e pode provocar dor, afetando o modo como a outra pessoa enxerga a realidade: “para fazer-te ver o céu menor do que uma lágrima”.

É ainda nessa perspectiva que entendo as metáforas criadas na terceira estrofe do poema: “amorosos gestos”, “folhas da pitangueira” e “cheiro da infância” são imagens que se constroem a partir desse choque entre peso e leveza. Por meio delas, as “belas metáforas” atiradas no caminho e recebidas pelo eu-lírico são ressignificadas, num gesto que introduz um componente de violência, que corrobora o modo como se constrói a relação entre leveza e peso no poema analisado: “[...] esmago-as com amorosos gestos/ para que gotejem em mim o sumo das folhas/ da pitangueira com seu cheiro de infância”. Os choques semânticos decorrentes dessa relação constituem as metáforas apresentadas nesse fragmento: aquilo que é recebido é esmagado para que alimente a poesia, na forma do sumo das folhas da pitangueira

que têm cheiro de infância. Toda a imagem poderia sugerir apenas leveza e ternura, mas esses componentes são confrontados com a força do verbo esmagar. Além disso, no último verso do poema, “o cheiro de infância” evocado pelo “sumo das folhas/ da pitangueira” é ressignificado, porque a ausência do que está distante no tempo é revivida na ausência do que está distante no espaço. O retorno ao passado, à memória da infância, é reencontrada em outra ausência, a do “tu” a quem o eu-lírico se refere.

A leitura do verso que inicia a próxima estrofe corrobora essa possibilidade de interpretação, a partir da visão de que aquilo que é oferecido ao eu-lírico, na relação estabelecida com o “tu” a quem ele se refere, é marcado pelo signo da efemeridade. Num poema marcadamente metalinguístico, o que se oferece são flores/ folhas que se materializam nas palavras: “não devias jogar-me à passagem/ e assim, à vista de todos –/ belas metáforas”. Como explicitado há pouco, tais folhas são esmagadas para retirar-lhes o sumo, mas delas o extrato subtraído cria um tipo especial de perfume: poesia que tem “cheiro de infância”.

Como dito, a quarta estrofe do poema retoma e reitera essa construção: “Poupa-te, anjo de flores que só duram um dia./ Passa à margem do que sou”. Por durarem apenas um dia, as flores/ metáforas, os versos oferecidos ao eu-lírico são, de certa forma, rejeitados. Essa efemeridade, a falta de duração/ continuidade que parece caracterizar esse encontro é um dado que pode ser utilizado para explicar, agora, a referência feita, na terceira estrofe, à ausência dessa pessoa com quem o eu-lírico está em contato.

Postas essas possibilidades de leitura, o verso que inicia a estrofe em análise pode ser melhor entendido: “poupa-te, anjo de flores que só duram um dia”. A este “tu”, a poesia só é ofertada quando se configura como sopro que pode ferir e desestabilizar as pequenas asas do pássaro. A compreensão do que o eu-lírico vive, do que escreve, não é acessível e se apresenta como silêncio e recusa. Entre tecelã e alquimista, o eu-lírico recolhe o que lhe é ofertado à sua passagem, “as belas metáforas”, “as flores que só duram um dia”, e transforma o sumo de tais elementos em poesia, que é marcada tanto pela leveza das imagens que a sustentam quanto pelo peso da ausência de quem não permite a criação de vínculos sólidos. O resultado dessa tessitura, dessa alquimia, as construções que desvelam o eu-lírico, não estão acessíveis: “passa à margem do que sou” é um pedido que se desdobra em outras tentativas de velar-se. Assim, o eu-lírico tenta não se colocar à vista de seu interlocutor, protegendo seus olhos e lhe negando a possibilidade de interpretá-la: “não queiras entender o meu silêncio, a minha recusa/ nem os sutis precipícios sobre os quais vivo/ e escrevo”.

O texto e a vida que se constroem sobre os precipícios encontram-se num domínio ao qual só o eu-lírico tem acesso e seu conteúdo pode ferir. Por isso, o pedido para que o outro se

proteja é posto numa gradação, que se estabelece na passagem do olho ao coração. Na quarta estrofe, o pedido ou ordem de passar à margem daquilo que o eu-lírico é foi acompanhado de outro pedido: “protege esses teus olhos de mares transparentes”. De certo modo, há uma tentativa de manter o outro afastado dos sutis precipícios sobre os quais o eu-lírico vive e escreve. Esse pedido é retomado na quinta e última estrofe do poema, mas agora ele muda de direção. Há, então, uma passagem dos olhos, como representantes daquilo que se associa à razão,³⁹ para o coração, como representante daquilo que se liga ao sentimento: “protege o teu coração”. Esse pedido é acompanhado por uma imagem que, metaforicamente, fala do tato que é preciso ter para tocar a dor que o eu-lírico revela. Assim, além de proteger o coração, é preciso não atirar a “colmeia que espregueira/ [...] a dor nos descuidos da alegria amorosa”. As imagens de leveza que predominaram no poema saem de cena para dar lugar a uma imagem que denota perigo e ameaça.

Além de construir um contexto em que leveza e peso convivem tensamente, as metáforas analisadas no poema lido permitem perceber o modo como, para além da criação de choques semânticos, como é característico do processo de construção de metáforas, a poeta cria novos significados que, conforme já apresentado por Ricoeur (1992, p. 146), “[...] surge[m] a partir do colapso do significado literal [...]”. Todo esse trabalho faz surgir metáforas que adquirem o valor de verdade, não por terem um correspondente externo ao poema, no plano da realidade, mas por criarem significados que podem ser entendidos como verdades metafóricas, uma vez que são enunciados que fazem sentido diante do todo que cada poema constitui.

Todos esses caminhos que partem da consideração da metáfora na construção da linguagem poética são vias que permitem reafirmar as relações que essa linguagem estabelece com o mito. Para Ricoeur (2000), por seu valor de descoberta, a metáfora que se constrói na poesia coloca o trabalho com a linguagem num nível mítico, marcado por componentes como a surpresa e a novidade. Tal construção permite traçar uma abordagem da memória que se desvela e se esconde a partir de metáforas que ressignificam e reconstróem as relações que se estabelecem, na poesia de Arriete Vilela, entre o eu-lírico e o passado.

Para dar continuidade a essa discussão cumpre, ainda, delinear outra referência para tratar da memória a partir das relações entre poesia e mito, trazendo à tona um novo

³⁹ Essa associação entre os olhos/ o olhar e a razão pode ser entendida a partir da perspectiva de Chauí (1988, p. 39): “O laço interno entre ver e conhecer intelectualmente transparece no surgimento da expressão *lumen naturale* com que o cristianismo filosófico designa a razão humana”. No texto publicado na coletânea *O olhar*, organizada por Novaes (1988), a autora parte da consideração de falas cotidianas para observar como o léxico da visão domina o do conhecimento intelectual para, a partir disso, construir sua argumentação filosófica.

elemento: o jogo. Na perspectiva apresentada em *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura, Huizinga (2000) situa-se na fronteira entre a antropologia e a história para desenvolver o argumento de que o jogo, tomado numa perspectiva ampla, é elemento fundante da cultura e, por isso, está presente em suas principais manifestações, tais como a linguagem, o Direito, a guerra, o conhecimento, a poesia, a filosofia e a arte. Essa abordagem, no entanto, não se desenvolve no sentido de apresentar o jogo como elemento predecessor da cultura, como se fosse possível pensar em uma passagem do jogo para a cultura nos termos de uma evolução.

A perspectiva do seu trabalho consiste em apontar que a cultura é marcada por um componente lúdico e que, em suas fases mais primitivas, desenvolveu-se segundo as formas e o ambiente do jogo, uma vez que este é caracterizado por uma função significante. Assim, percebe-se que ele aparece em sua obra como um elemento decisivo para a constituição da cultura: “Ora, é no mito e no culto que têm origem as grandes forças instintivas da vida civilizada: o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência. Todas elas têm suas raízes no solo primevo do jogo” (HUIZINGA, 2000, p. 8).

Essa fala aponta o contorno inicial do percurso que será desenvolvido aqui, no sentido de investigar as relações entre poesia e memória, uma vez que, segundo o autor, a poesia, apresentada como uma das “forças instintivas da vida civilizada”, está diretamente ligada ao mito e ao jogo. O mito aparece como primeira forma de relacionar-se a um passado longínquo e está diretamente ligado à poesia, conforme o expressa Huizinga (2000, p. 95): “Seja qual for a forma sob a qual chegue até nós, o mito é sempre poesia. Trabalhando com imagens e a ajuda da imaginação, o mito narra uma série de coisas que se supõe terem sucedido em épocas muito recuadas”.

Nesse sentido, o mito é um princípio de compreensão da realidade, porque explica as origens ao passo em que preserva a memória dos tempos mais remotos. É importante destacar, contudo, que essa possibilidade de preservação da memória apresentada pelo mito não se desenvolve numa perspectiva histórica pautada no ideal de fidelidade ao passado. Huizinga (2000) esclarece que o mito trabalha com imagens e a imaginação, assim, suas narrativas voltam-se para aquilo que se relaciona com o passado na forma de suposição.

Podemos perceber, assim, mais um indício da relação de proximidade entre mito e poesia. Como dito anteriormente, “o mito é sempre poesia”. Essa afirmação de Huizinga corrobora toda a discussão desenvolvida até aqui, no sentido de refletir acerca das semelhanças entre a linguagem mítica e a poética. Distanciando-se do componente de

fidelidade ao passado, que marca o discurso histórico, tanto a poesia quanto o mito aliam a construção das imagens e a imaginação nos seus exercícios de conferir significado ao mundo.

Além disso, é na forma de poesia que o passado remoto, explicado a partir da perspectiva mitológica, é registrado na discussão da *Teogonia* (HESÍODO, 1995). Essa consideração introduz mais um dado significativo para abordar a relação entre poesia e memória, uma vez que as características da forma poética funcionam como elemento auxiliar no sentido de preservar a história do mito na memória:

A poesia sempre antecede a prosa; para a expressão de coisas solenes ou sagradas, a poesia é o único veículo adequado. Não são apenas os hinos e os provérbios que são postos em verso, são também extensos tratados como, por exemplo, os sutras e sastras da Índia antiga, ou os primeiros produtos da filosofia grega. [...] Talvez, em parte, a preferência pelos versos tenha sido determinada por considerações utilitárias: uma sociedade sem livros acha mais fácil memorizar seus textos desta maneira. Mas existe uma razão mais profunda, a saber, que a própria vida da sociedade arcaica possui como que uma estrutura métrica e estrófica (HUIZINGA, 2000, p. 93).

Nesse itinerário, importa também observar o lugar e o papel da/o poeta e suas relações com a memória, principalmente, quando pensada do ponto de vista da coletividade. Num contexto em que poesia e mito se inter-relacionam, a/o poeta ocupa lugar de destaque como guardião/ã da memória do povo, como porta-voz da coletividade em que se insere, tanto do ponto de vista cultural quanto sagrado, já que sua inserção na cultura da qual faz parte conjuga elementos sociais a elementos sagrados.

O relato mítico, por exemplo, como vimos com a anterior referência a Hesíodo, acontece na forma de poesia. Segundo Huizinga (2000), ela é a forma mais adequada para a expressão dos temas solenes e sagrados, porque ela é social, ao mesmo tempo em que é, também, ritual. Essa adequação da qual se fala aqui é decorrente, inclusive, da sua própria estrutura, como evidenciam os aspectos relacionados à métrica e ao ritmo. Poesia e mito guardam em comum algumas características e cabe destacar, aqui, apenas mais uma que é fundamental para a compreensão de ambos: a circularidade.

Do ponto de vista da consideração da poesia, a circularidade é a sua marca distintiva, conforme aponta o poeta Octavio Paz (1972, p. 69):

Relato o discurso, historia o demonstración, la prosa es un desfile, una verdadera teoría de ideas o hechos. La figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa. De ahí que los arquetipos de la prosa sean el discurso y el relato, la especulación y la historia. El poema, por el contrario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en cual el fin

es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. Y esta constante repetición y recreación no es sino ritmo, marea que va y viene, cae y se levanta.⁴⁰

Mito, poesia e memória guardam em comum a característica de não adotarem a linearidade como referência para o estabelecimento de suas dinâmicas de relação com o mundo e o tempo. O tempo do mito e o da poesia são circulares; já a relação da memória com o tempo, embora não se dê de forma circular, não se desenvolve em linha reta, uma vez que a memória reordena os fatos do passado de forma fragmentada e sua atuação é sempre marcada por movimentos de retorno: a memória só reconhece um referente, o passado. Este, por sua vez, é tomado a partir das discontinuidades que o esquecimento e a lembrança impõem. Assim, o passado da memória não é abordado numa linha reta e contínua que vai do passado mais remoto ao presente, como podemos depreender da leitura do Poema 30 (OPR, p. 41):

Poema 30

É chegado o tempo
de catar os afetos destroçados
durante a vida
e, com eles, compor as primitivas vestes
do Anjo.

Não importa que fiquem à mostra os dilaceramentos
– são pespontos
de uma costura que o Destino
não quer disfarçar.

Para as simbólicas vestes,
esses afetos catados na beira do Tempo
prestam-se como tecidos coloridos
– embora já corroídos –
que vestirão o Anjo
tantas vezes desfolhado.

Sim, é chegado o tempo
dos afetos depurados
que me abrigarão na Infância
atemporal.

Publicado inicialmente em *Palavras em travessia* (VILELA, 2009), o Poema 30 reitera a metáfora da poeta tecelã recorrente na obra de Arriete Vilela e já discutida a partir da

⁴⁰ “Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas sempre em frente e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa são o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, ao contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não são senão ritmo, maré que vai e vem, cai e se levanta” (Minha tradução livre).

leitura do poema “Não devias”⁴¹, publicado em *Artesanias da Palavra* (VILELA, 2001). A metáfora que se cria a partir da imagem da tecelagem, conforme já mencionado, aponta a metalinguagem como uma característica presente no conjunto da obra da escritora. No caso da leitura do poema em discussão, essa metáfora é retomada a partir dos versos em que o eu-lírico se dispõe a “[...] compor as primitivas vestes/ do Anjo”. Essa composição situa o fazer poético num processo que se distancia da visão romântica, segundo a qual a criação do poema é fruto da inspiração, para inseri-la na perspectiva moderna para a qual a construção do poema é, acima de tudo, trabalho. Essa possibilidade de pensar a construção poética pode ser corroborada por Ricoeur (2000, p. 336):

[...] entendo prioritariamente a produção do discurso como obra. Com a obra, como a palavra o indica, novas categorias entram no campo do discurso, essencialmente categorias práticas, categorias da produção e do trabalho. Antes de tudo, o discurso é a sede de um trabalho de composição ou de “disposição” – para retomar a palavra da antiga retórica –, que faz de um poema ou de um romance uma totalidade irredutível a uma simples soma de frases.

No caso do poema apresentado, essas categorias da produção e do trabalho às quais o autor citado se refere são trazidas à tona por meio da imagem da tessitura das vestes do Anjo. A construção do poema é, aqui, um trabalho que se executa por intermédio da ação da memória: “é chegado o tempo/ de catar os afetos destroçados/ durante a vida/ e, com eles, compor as primitivas vestes/ do Anjo”. Essa ação desenvolve-se por meio do reconhecimento de que é preciso entrar em contato com os conteúdos da memória que provocam dor. Assim, “catar os afetos destroçados” é um gesto que, por um lado, indica a fragmentação que caracteriza os elementos do passado, os retalhos que são resgatados pela memória; por outro lado, pode ser entendido na perspectiva de que esses sentimentos serão reelaborados por meio da poesia.

A possibilidade de pensar “os afetos destroçados” como retalhos que serão utilizados na construção do poema aponta uma característica fundamental para o modo como a relação com o passado é percebida nesta tese a partir da leitura dos poemas de Arriete Vilela: as mulheres presentes em seus poemas são constituídas como seres de memória e esquecimento e enveredam nos labirintos da memória a fim de tentar, por meio da lembrança, em luta contra o esquecimento, reconstruir e ressignificar o passado. Esse trabalho é uma constante na obra arrieteana e, no caso do poema discutido aqui, evidencia-se a partir da referência aos

⁴¹ Cf. p. 94 desta tese.

destroços do passado que são utilizados, em retalhos, na construção do poema, na tentativa de reconstrução da própria vida.

A segunda estrofe evidencia esse processo e aponta os dilaceramentos como o elemento que liga a trama da composição do tecido. Para reiterar a metáfora que estrutura o poema, as palavras “pespontos” e “costura”, relacionadas ao campo semântico da tecelagem, são utilizadas na construção de novas metáforas que redimensionam a dor vivida no passado. Trazidos para o presente pelo desejo de lembrar, os dilaceramentos que a memória revisita são apresentados por meio da metáfora da linha que liga as partes do tecido que compõe a vida e a escrita do eu-lírico: “– são pespontos/ de uma costura que o Destino/ não quer disfarçar”.

Na terceira estrofe, os mesmos processos de retorno ao passado e de sua reinscrição no presente são estabelecidos a partir da metáfora da composição da veste do anjo. Assim, “as simbólicas vestes” são construídas textual e metaforicamente por meio do trabalho poético da escrita que ressignifica os conteúdos da memória: “esses afetos catados na beirada do Tempo/ prestam-se como tecidos coloridos”. No entanto, esse retorno aparece marcado por um novo componente que ainda não havia sido apresentado nas estrofes anteriores. Ao mostrar que os tecidos utilizados para a composição das vestes encontram-se “já corroídos”, o eu-lírico coloca a leitora e o leitor diante do poder corrosivo do tempo, que atua sobre o conteúdo da memória. O conjunto desses elementos participa da construção de um tecido que, reelaborado pelo fazer poético, servirá para vestir “[...] o Anjo/ tantas vezes desfolhado”.

A quarta e última estrofe retoma o processo estabelecido no início do poema. No entanto, o conteúdo da memória resgatado pela ação da poeta é ressignificado: “Sim, é chegado o tempo/ dos afetos depurados/ que me abrigarão na Infância/ atemporal”. A primeira e a última estrofe do poema correspondem-se por meio de sua estrutura paralelística: “é chegado o tempo/ de catar os afetos destroçados”, na primeira; “sim, é chegado o tempo/ dos afetos depurados”, na última.

Esse jogo de correspondência que se estabelece no poema instaura um elemento importante para a sua compreensão: o jogo, neste caso semântico, que se instaura entre “afetos destroçados” e “afetos depurados”, coloca em evidência o modo como, ao ser retomado por meio da poesia, os conteúdos da memória que provocam dor podem ser ressignificados. Assim, os conteúdos inicialmente recalçados e relegados ao esquecimento são trazidos à tona pelo desejo de lembrar. Como explicitado anteriormente, a perspectiva freudiana é utilizada aqui como um dos principais referenciais teóricos para abordar o tema da memória. Ainda conforme os apontamentos anteriores, o recalque estabelece um mecanismo que impede a chegada de conteúdos que podem provocar dor ao nível da consciência. Por

conta dele, tais conteúdos, no caso desse poema, mantiveram-se afastados do eu-lírico, da sua consciência, até que é chegado o momento de “catar os afetos destroçados”. Esse contato é mediado pela ação da poesia que permite a tessitura de um novo lugar para a dor que passou pelo processo de depuração. Destarte, é por intermédio da sublimação,⁴² operada pela ação da poesia, que ela se torna consciente, acessível à memória.

Conforme a possibilidade de leitura apresentada aqui, é possível, ainda, perceber que a construção do poema lido permite pensá-lo na perspectiva apresentada por Paz (1972). Para ele, conforme citado anteriormente, a figura geométrica que pode ser utilizada para simbolizar o poema é o círculo. Ao explicar o modo como esse círculo se configura na poesia, o autor descreve o poema como um “[...] universo autosuficiente y en cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea” (PAZ, 1972, p. 69).⁴³ Retomo a citação, porque essa caracterização pode ser percebida no poema lido, uma vez que, por meio do paralelismo que se estabelece entre a primeira e a última estrofe, seu fim apresenta esse componente de retorno, repetição e recriação dos quais fala o autor.

A descontinuidade da memória, bem como a circularidade do mito e da poesia são três forças que, nesse contexto, estão intimamente relacionadas e encontram na figura da/o poeta o seu ponto de convergência. Na contemporaneidade, eles são uma figura que reencontra seu lugar por meio do exercício da escrita, pensada como ato solitário. A própria dinâmica da vida nas grandes cidades, bem como a centralização da produção poética na palavra escrita, são elementos que permitem pensar que a sua atuação é marcada por uma dimensão menos coletiva, se comparada à forma como eles atuavam em tradições mais antigas:

⁴² “Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. [...] O termo “ ”, introduzido por Freud em psicanálise, evoca ao mesmo tempo o termo ‘sublime’, especialmente usado no domínio das belas-artes para designar uma produção que sugira a grandeza, a elevação, e o termo ‘sublimação’, utilizado em química para designar o processo que faz passar um corpo diretamente do estado sólido ao estado gasoso. Freud, ao longo de toda a sua obra, recorre à noção de sublimação para tentar explicar, de um ponto de vista econômico e dinâmico, certos tipos de atividades alimentadas por um desejo que não visa, de forma manifesta, a um objetivo sexual: por exemplo a criação artística, a investigação intelectual e, em geral, atividades a que uma dada sociedade confere grande valor. E numa transformação das pulsões sexuais que Freud procura a causa última destes comportamentos” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2000, p. 494).

⁴³ “[...] universo autosuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (Tradução livre minha).

A verdadeira designação do poeta arcaico é Vates, o possesso, inspirado por Deus, em transe. Estas qualificações implicam ao mesmo tempo que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, sha'ir, como lhe chamavam os árabes. [...] O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o Vates. Todos os poetas gregos arcaicos revelam vestígios de seu progenitor comum. Sua função é eminentemente social; falam como educadores e guias do povo. São os líderes da nação, cujo lugar foi mais tarde usurpado pelos sofistas. (HUIZINGA, 2000, p. 89)

Filosofia, direito e religião, em decorrência de suas novas configurações a partir da tradição grega clássica, caminharam no sentido de se apartar dessa visão da poesia e da/o poeta como sua/ seu porta-voz, uma vez que a sua função social de detentor/a do conhecimento e guia do povo, na antiguidade clássica, passou a ser desenvolvida pelo sofista. Na contemporaneidade, à poesia e a quem a escreve cabe o exílio, a solidão, como aponta Paz (1993, p. 44-45), em *A outra voz*:

a cidade dos poetas modernos é a da multidão, a cidade de anúncios luminosos, dos bondes e dos automóveis, que cada noite se transforma num jardim elétrico. [...] O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão é a de milhões como ele. O herói da nova poesia é um solitário na multidão ou, melhor dizendo, uma multidão de solitários.

Desprovida da força de sua função social e exilada na multidão de solitários que compõe “a cidade dos poetas modernos”, estes poetas, homens e mulheres, compõem uma multidão de solitários. Contudo, ser deposta do lugar que lhe era destinado no passado, não retira da poesia a sua capacidade de colocar-se como uma forma de compreender e ressignificar o mundo, conforme as perspectivas de Cassirer (1992) e Ricoeur (2007), já apresentadas. Assim, a poesia resiste como uma forma singular de conhecimento e quem a escreve preserva a íntima relação que ela estabelece com a memória: “a poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sabedoria, uma *sophia*” (LE GOFF, 2010, p. 434). Diante disso, a poesia nunca deixará de ser filha de *Mnemosine*, que lhe revela os segredos do passado e lhe permite lançar luzes sempre novas sobre o presente.

O conjunto dos poemas analisados até aqui permite pensar a poesia de Arriete Vilela como uma construção que, por meio das suas relações com a memória, as suas possibilidades e recusas, ao criar novas formas simbólicas, cumpre a função de ampliar e recriar a realidade. Tal função pode ser compreendida, de acordo com Paz (1972, p. 112), para quem o poema “no alude a la realidad; pretende – y a veces lo logra – recrearla. Por tanto, la poesia es un

penetrar, un estar o ser en la realidad”.⁴⁴ Em consonância com essa perspectiva, o conjunto da obra de Arriete Vilela coloca a leitora e o leitor em contato com uma poesia que penetra na realidade para recriá-la, para ampliá-la através do surgimento de novas formas simbólicas que se configuram como novas formas de “estar ou ser na realidade”, por meio do diálogo estabelecido com os fragmentos da memória, conforme a leitura dos poemas analisados pôde demonstrar.

2.2. Topofilia corporal como espaço de memória na poesia de Arriete Vilela

Ao construir novas formas de ser e estar na realidade, a poesia de Arriete Vilela traz para o centro de seu trabalho literário os fragmentos que compõem o texto da memória, bem como as lacunas que são interpostas nele, por meio da ação do esquecimento. Ganha destaque, nesse contexto, o modo como se desenvolvem as relações entre memória e espaço, a partir da análise dos lugares de memória que marcam sua poesia. Nesse sentido, um percurso de estudo que se volta para a compreensão dessa obra precisa levar em consideração o fato de que a memória, aí representada, configura-se como uma memória espacializada. Essa espacialização desenvolve-se no sentido de que é possível perceber as relações que, no conjunto da obra estudada, estabelecem-se entre a categoria do lugar e o modo como ela interfere no desejo/impossibilidade de lembrar, bem como na necessidade de esquecer, que permeiam a relação do eu-lírico com o passado.

Várias são as perspectivas que permitem abordar a questão do lugar, mas neste estudo ela é considerada a partir da ótica de Marc Augé (1994).⁴⁵ Em sua obra *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade, o autor apresenta a noção de não-lugar, que, por oposição ao lugar, não permite a criação de identidade e relação/ permanência, por se caracterizarem como espaços de trânsito:

⁴⁴ “Não alude à realidade; pretende – e às vezes o logra – recriá-la. Por tanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (Tradução livre minha).

⁴⁵ A categoria do não-lugar foi considerada por mim na análise das relações entre corpo e espaço, na poética de Arriete Vilela, na dissertação de Mestrado intitulada *O lugar do corpo em Arriete Vilela: uma leitura de Lãs ao vento e Fantasia e avesso* (SANTOS, 2008), defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas – PPGLL/UFAL – sob a orientação da professora Dra. Izabel Brandão.

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do mundo”. (AUGÉ, 1994, p. 36).

Sua abordagem antropológica dessa categoria pauta-se na distinção fundamental segundo a qual o lugar difere do espaço⁴⁶, porque este se refere ao dado meramente geográfico, enquanto a ideia de lugar é “[...] associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela [noção] de cultura localizada no tempo e no espaço” (AUGÉ, 1994, p. 36). Essa localização faz com que a categoria do lugar gere identidade e relação.

Nesse sentido, o conjunto da obra poética arrieteana e as relações que o eu-lírico estabelece com o lugar no qual se insere permitem configurá-lo como o que é capaz de gerar identidade e relação, conforme a perspectiva do autor mencionado. A identidade e a relação que constituem os lugares estudados só são possíveis a partir da consideração de que, ao relacioná-lo ao campo da experiência vivida, ele é ressignificado nos termos de um lugar de memória, conforme a leitura desenvolvida no decorrer desta tese.

O modo como se delinea essa construção poética de um lugar da memória implica a compreensão de que lembrança e esquecimento atuam de forma decisiva na constituição dos lugares que permeiam a poesia arrieteana, uma vez que o seu resgate passa pelo reconhecimento de que sobre eles recaem os mais diversos valores afetivos. Observada por esse viés, a reconstrução do espaço, que permite pensá-lo a partir da perspectiva da categoria do lugar, conforme Augé (1994), dá-se por meio da ressignificação da memória.

Os lugares vividos são, dessa forma, submetidos ao crivo do tempo e emergem na forma de lembrança que se espacializa, de memória que se (re)vela em texto, em verso, e perde a medida da sua fidelidade ao passado, porque se desnuda para a leitora e para o leitor dos poemas, num misto de memória e invenção poética que redimensiona a categoria do vivido. Assim, as lembranças que atendem aos apelos da memória, para lembrar Bergson (2006), são evocadas, principalmente, pelos valores afetivos que revestem, com novos significados, os lugares lembrados. Esses novos sentidos reinserem os lugares do passado no presente e os ressignificam.

O que se delinea, a partir disso, é a construção de metáforas e imagens que permitem pensar as relações que se estabelecem entre o eu-lírico e os lugares sobre os quais os valores

⁴⁶ As noções de lugar e espaço são tratadas por Brandão como categorias intercambiáveis. Cf. “Dimensões políticas e afetivas do conceito de espaço/ lugar: reflexões a partir de textos literários do século XX” (BRANDÃO, 2011).

afetivos foram investidos. A abordagem dessa relação pode, inicialmente, ser entendida nos termos de uma topofilia, conforme apresentada por Yi-Fu Tuan (1980, p.107, grifo do autor):

A palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser estética [...]. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida.

A noção de topofilia, conforme exposta por Tuan (1980), inclui a possibilidade de pensar “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”. Abordar a categoria do lugar, a partir da consideração dos laços afetivos que os seres humanos constroem na sua relação com o meio ambiente material, é de fundamental importância para o desenvolvimento da análise proposta aqui. Tal relevância reside, principalmente, no fato de que esses laços afetivos, segundo a perspectiva apontada, são criados em relação ao lugar que se configura como “*locus* de reminiscências”, seja ele o lar ou qualquer outro lugar atravessado pelos sentimentos de quem com ele se relaciona. A memória não é o foco da sua abordagem, no entanto o autor considera o fato de que as pessoas, ao longo do tempo, investem considerável parte da sua vida emocional no lugar onde vivem (TUAN, 1980, p. 114). Esse investimento é um dos fatores que leva à criação dos laços afetivos que se estabelecem entre o ser humano e o meio ambiente material.

Outro fator que interfere na criação de tais laços é de suma importância para o desenvolvimento desta análise: “a consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar” (TUAN, 1980, p. 114). Embora sua argumentação ponha em destaque a relação que se estabelece entre patriotismo e passado histórico, é possível afirmar que a consciência do passado constituinte dessa dimensão do amor pelo lugar não se desenvolve apenas no plano histórico e coletivo. Assim, para fins da análise desenvolvida aqui, a consciência do passado, que participa diretamente da composição do amor pelo lugar, ou mesmo a tentativa de ter consciência em relação a ele, é considerada no plano individual. Neste, a consciência do passado e a consciência de si constroem-se e se influenciam num intercâmbio constante por meio do qual a memória estabelece ligações com os lugares vividos. A partir dessas considerações, no desenvolvimento da análise da obra estudada, a abordagem de Tuan (1980) é tomada como um referencial teórico complementar à ótica de Bachelard (1993), para quem a memória aparece crivada pelos valores afetivos que se ligam aos espaços, demarcando-os positiva ou negativamente.

O resgate dos lugares de memória, por meio dos valores afetivos que lhe são atribuídos, é um movimento recorrente na poesia de Arriete Vilela e pode ser percebido no poema que segue:

Poema 6

Hoje
celebrarei apenas
a vida

e deixarei minha alma
banhar-se,
como menina alegre,
na corrente água do rio
Catita,
à margem da estrada,
à sombra dos cajueiros
em flor.

(OPR, p. 350)

Publicado, inicialmente, em *O ócio dos anjos ignorados* (VILELA, 1995), o poema corrobora a discussão realizada a respeito do modo como, na obra da poeta estudada, é construída a perspectiva por meio da qual os lugares de memória são investidos de valores afetivos. Para compreender esse processo na construção do referido poema, é importante considerar sua estrutura: o poema apresenta duas estrofes marcadas por um movimento que vai do presente para o passado.

Esse trânsito é marcado por uma assimetria que diz muito a respeito de como o tempo transcorrido, por meio da ação da memória, é importante para o entendimento não só desse poema, mas também do conjunto da obra arrieteana. Faz-se necessário, no contexto dessa discussão, atentar para o fato de que o presente e o passado ocupam o lugar central das duas estrofes do poema, mas essa centralidade não se apresenta de forma equilibrada: a primeira estrofe, que se volta para o presente, o “hoje”, que abre o poema, é composta por apenas três versos curtos; a segunda, por sua vez, é composta por oito versos nos quais se destaca o passado.

Por voltar-se para o presente, a primeira estrofe do poema é marcada pela referência ao “hoje”. Esse marcador temporal é a única palavra presente no primeiro verso dessa estrofe e apresenta, apenas, uma sílaba poética. Toda a estrofe é composta por três versos: o segundo é o verso mais longo da estrofe e apresenta seis sílabas poéticas, já o terceiro é composto por apenas duas. No centro da relação que o eu-lírico estabelece com o presente, no verso mais

longo da estrofe (o segundo), deparamo-nos com um desejo de celebração que se volta, no verso seguinte, para a própria vida: “celebrarei apenas/ a vida”.

Convém destacar que a apresentação desse anseio, por meio do verbo celebrar, empregado no futuro do presente do modo indicativo, instaura, no contexto da estrofe, um choque temporal que aponta a impossibilidade da sua realização no presente. Por mais que o “hoje” seja marcado pela vontade de celebração da vida, esta é expressa por um verbo no futuro. A escolha por esse tempo verbal traz indícios semânticos que ajudam a compreender o modo como esse anseio, no presente, aparece como recusa. Paradoxalmente, a possibilidade de vivê-lo só ganha contorno na estrofe seguinte, por meio do retorno ao passado, como se a sua concretização não coubesse no “hoje”.

O verso que inicia a segunda estrofe dá continuidade ao anseio expresso na primeira, por isso os dois são marcados pela utilização de verbos no futuro. A forma de celebrar a vida é apresentada por meio de uma imagem que a situa no contexto da intimidade: “e deixarei a minha alma/ banhar-se”. A correspondência entre os verbos no futuro – “celebrarei” e “deixarei” – estabelece um novo choque temporal no poema: por mais que se anuncie uma vontade que aponta para o futuro, por meio dos verbos que a representam, a possibilidade de vivê-la apoia-se no resgate de imagens do passado.

A memória participa, então, da composição de um cenário por meio do qual a leitora e o leitor entram em contato com o caminho trilhado para que a vida seja celebrada: “e deixarei minha alma/ banhar-se,/ como menina alegre,/ na corrente água do rio/ Catita/ à margem da estrada,/ à sombra dos cajueiros/ em flor”. A paisagem da infância é, então, revestida de valores afetivos para que a alma, “como menina alegre”, deixe-se banhar na água do rio. Surgem, então, “[...] as imagens do *espaço feliz*” (BACHELARD, 1993, p. 19, grifo do autor). Estas, na perspectiva de Bachelard (1993, p. 19, grifos do autor.),

[...] mereceriam o nome de *topofilia*. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra as forças adversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são *espaços louvados*. [...] O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.

Para a compreensão do modo como a memória matiza os lugares vividos, na poesia de Arriete Vilela, trazemos à tona, também, a noção de topofilia, conforme proposta por Bachelard, porque ao revisitar lugares do passado, as mulheres que habitam os poemas arrieteanos compõem quadros em que memória e imaginação reconstroem, de forma solidária,

os lugares vividos. Estes se constituem como “*locus* de reminiscências”, conforme já apontado a partir da leitura de Tuan (1980, p.107), e se configuram, também, como *locus* de imaginação. É relevante destacar que, no caso do poema em análise, lembrança e imaginação reconstróem o passado e parecem apontar a impossibilidade de encontrar “imagens felizes” (BACHELARD, 1993, p. 19) no presente. Os vínculos estabelecidos, no passado, com o rio e o seu entorno – a “estrada” e “os cajueiros em flor” – são retomados/ ressignificados por meio da imagem da “menina alegre” e, no hoje do poema, simbolizam um estado de espírito que o eu-lírico tenta recriar.

A noção de topofilia, por conta dos valores afetivos aos quais ela vincula a relação com o lugar, é de fundamental importância para a leitura proposta nesta tese. Nesse contexto, é preciso levar em consideração a necessidade de discutir a categoria do lugar para além de visões dicotômicas que, em geral, criam sistemas de exclusão e opressão que corroboram, dentre outras, as desigualdades de gênero. Surge, com isso, a necessidade de considerar meio ambiente físico e cultura como categorias que estão num constante processo de inter-relação e isso implica uma revisão do modo como esses termos são definidos: o meio ambiente físico não pode ser pensado fora da cultura e a cultura tem de ser abordada através de um olhar que coloque o meio ambiente em evidência. Tradicionalmente, a definição de cultura parte sempre da consideração do meio ambiente, mas isso acontece de forma negativa, pois seu fundamento básico centra-se na negação deste. Dessa forma, a demarcação da cultura tem como pilar principal o grau de distanciamento da natureza, que precisa ser transcendida, constantemente subjugada, seu lugar é o espaço da exploração. Essa discussão torna-se imprescindível quando observamos que a visão dicotômica que opõe natureza x cultura é a mesma que sanciona outras dicotomias (mente x corpo) que, juntas, corroboram a oposição homem x mulher, conforme discutirei a seguir.

Diante disso, o viés pelo qual trabalho com a noção de topofilia, na leitura da obra de Arriete Vilela, parte da consideração não do afastamento, mas do entrelaçamento que se desenvolve entre meio ambiente físico e cultura, pensados num processo de construção mútua, conforme abordado pela perspectiva da ecocrítica feminista. Dessa forma, em vez de estarem esvaziados de significados, os elementos da obra que se ligam ao meio ambiente físico são pensados, aqui, como um constructo cultural e linguístico carregado de valores que estão diretamente ligados ao modo como memória e imaginação participam na sua construção por meio da atribuição de valores afetivos que se ligam aos lugares de memória que sustentam, no conjunto da obra lida, a relação que se estabelece entre o eu-lírico e o meio ambiente físico.

Pensar que tais significados são historicamente inscritos atesta a possibilidade de questioná-los. “Devemos transformar os conceitos gendrados – natureza, cultura, corpo, mente, objeto, sujeito, fonte, agente, e outros – que foram cultivados para denegrir [sic] e silenciar certos grupos de humanos bem como de vida não-humana” (ALAIMO, apud BRANDÃO, 2003, p.464). De acordo com esse pensamento, considero pertinente a leitura das obras abordadas a partir de uma perspectiva que busque a (re)inscrição do meio ambiente físico como um lugar de reivindicação contra diversas formas de opressão que o tentam subjugar. Essa linha de resistência torna-se ainda mais tensa quando se cruza com questões que se interligam ao corpo e suas diversas abordagens, conforme se pode observar no poema abaixo:

Poema 49

A mão do anjo
colheu o clarão do
meu peito
e, bondoso,
depositou em mim doces versos.

Agora,
com o coração vazio
e o olhar mudo,
caminho, despojada, em direção
ao ventre cinza
da palavra açoitada
e esquecida.

Cubro-me de terra úmida
e folhas apodrecidas
à espera dos nascimentos.
(OPR, p. 393)

Publicado inicialmente em *O ócio dos anjos ignorados* (VILELA, 1995), esse poema apresenta uma característica recorrente na poesia arrieteana: muitas vezes, ela assume um tom visceral em que corpo físico e corpo do texto constroem-se como elementos cujos sentidos são intercambiáveis. Dessa forma, o corpo torna-se um lugar privilegiado para a inscrição dos significados poéticos que marcam o modo como a poeta constrói a sua obra, a partir de um constante exercício de metalinguagem.

A primeira estrofe do poema inicia-se com uma metáfora muito cara à poesia de Arriete Vilela: o anjo, que, dentre outras possibilidades de interpretação, pode ser entendido como uma metáfora para a própria poesia. Aqui, a imagem poética centra-se na mão do anjo a realizar uma espécie de troca: “a mão do anjo/ colheu o clarão do/ meu peito/ e, bondoso,/ depositou em mim doces versos”.

Três elementos, nessa estrofe, precisam ser considerados, em especial, para que seja possível compreender o processo que se estabelece nas duas estrofes posteriores. Em primeiro lugar, aquilo que é colhido do peito do eu-lírico é apresentado como um “clarão”, imagem que aponta um campo semântico no qual se destaca a luminosidade. Um clarão pode ser entendido como um raio, um lampejo, estas são imagens que, no contexto do poema, podem fazer referência à inspiração. Em seguida, é necessário atentar para a ênfase dada ao adjetivo “bondoso”, que caracteriza o anjo: o verso no qual essa palavra aparece é curto, composto apenas por três sílabas poéticas e apenas dois vocábulos – a conjunção aditiva “e”, seguida do adjetivo mencionado. Sua posição central, na estrofe e no verso, coloca-o em evidência e destaca o fato de que ele é a única expressão utilizada para caracterizar o anjo. Por fim, é importante ressaltar a referência aos “doces versos” que o anjo bondoso deposita no eu-lírico. As três expressões compõem a imagem central da estrofe e é importante tê-las em mente para compreender o modo como os seus significados reverberam nas estrofes seguintes.

O anjo sai de cena, mas a segunda estrofe do poema é marcada pelo resultado da sua passagem. O “agora”, advérbio de tempo que a introduz, aponta essas consequências, no presente: “agora/ com o coração vazio/ e o olhar mudo/ caminho, despojada, em direção/ ao ventre cinza/ da palavra açoitada/ esquecida”. Algumas imagens utilizadas pela poeta podem ser entendidas como respostas aos elementos destacados na estrofe anterior. O primeiro deles é o “coração vazio”, imagem que apresenta a consequência da primeira ação praticada pelo anjo: sua mão “colhe o clarão” do peito do eu-lírico, ao fazê-lo, deixa-lhe o coração vazio, o clarão foi retirado dele. Em troca, bondoso, deposita-lhe “doces versos”. Estes podem ser entendidos como uma ironia, uma vez que contrastam com duas imagens presentes na segunda estrofe: “o olhar mudo” e o “ventre cinza da palavra”. Sinesteticamente, a poeta faz referência a um olhar que não fala. Se o coração está vazio e o olhar está mudo, os “doces versos” depositados aí só podem ser entendidos pela via da ironia. Essa possibilidade de leitura é corroborada pela presença da cor cinza que caracteriza a palavra: em oposição ao clarão colhido/ retirado do peito do eu-lírico, deparamo-nos, agora, com a palavra opaca, sem brilho, cinza, “açoitada e esquecida”.

É possível perceber que se estabelece, na relação entre essas duas estrofes, uma gradação decrescente por meio da qual se evidencia um processo de apagamento no qual o eu-lírico caminha para a morte, “à espera dos nascimentos” poéticos. Essa espera fecha o poema e aponta um dado importante para o modo como a abordagem do corpo é construída aqui: corpo físico e corpo texto são representados em comunhão com a terra, num processo em que é preciso morrer para germinar: o eu-lírico cobre-se “de terra úmida/ e folhas apodrecidas/ à

espera dos nascimentos”. Estes podem brotar do “ventre cinza da palavra”. Num contexto em que o corpo do texto e o próprio corpo do eu-lírico representam-se e se constroem mutuamente, a vida só pode brotar a partir do ventre da palavra, ainda que ele seja cinza, ainda que ele não seja mais iluminado pelo antigo “clarão”.

O corpo aparece, então, como um lugar polissêmico de onde brotam sentidos poéticos por meio da sua integração com o meio ambiente físico. A união dos dois converte-se em solo fértil para que a poesia (re)nasça. Pensar o corpo, a partir da pluralidade de sentidos que se inscrevem nele, permite vislumbrar a centralidade que essa categoria ocupa na construção poética de Arriete Vilela, constituindo-a, também, como um lugar de memória por meio do qual as mulheres que habitam sua poesia, na tentativa de reconstruir o vivido, buscam compreender-se. Essa busca de autocompreensão pode ser entendida como a principal força motriz que as impele no movimento de retorno ao passado, na tentativa de percorrer os lugares de memória, labirintos que, muitas vezes, inscrevem-se no próprio corpo.

Delineia-se, a partir disso, uma representação da memória que pode ser entendida na perspectiva de Ricoeur (2007, p. 19), como uma “[...] memória refletida, memória de si mesmo” [sic]. Esta, muitas vezes, encontra na categoria do corpo o lugar privilegiado para o desenvolvimento da reflexão por meio da qual o passado lança luzes para a compreensão de si, como demonstram os versos já analisados acima: “Apalpo-me.../ Quem sou?” (OPR, p. 504).⁴⁷ O gesto de apalpar-se é marcado pela continuidade que o uso das reticências sugere, a indicar que essa busca é constante, uma vez que o eu-lírico está sempre refazendo a trajetória que o leva do presente para o passado na tentativa de responder à pergunta que fecha o poema: “Quem sou?” A pergunta permanece sem resposta e ecoa, de diversas formas, no conjunto da obra estudada.

Ainda em *Eu, em versos e prosa* (VILELA, 1971), livro de onde foram retirados os versos retomados aqui, é possível perceber outro momento em que a tentativa de retorno ao passado é marcada pela referência ao corpo. O gesto de apalpar-se, que marca o desejo de (re)conhecer-se, no entanto, é substituído pela atitude desesperada de quem tenta reter o passado nas mãos:

Fecho as mãos até feri-las,
 porque quero reter as recordações alegres do passado,
 e porque quero chorar escondida,
 dentro das minhas próprias mãos.
 (OPR, p. 506)

⁴⁷ Cf. análise desenvolvida anteriormente, na p. 73 desta tese.

O fragmento acima é a segunda estrofe do poema intitulado “Essas crises de desamor!”. Nele, aparece uma referência ao corpo que se desenvolve a partir de uma tentativa desesperada de reter o passado, num esforço de recordar que é marcado por uma imagem assinalada pela dor. O gesto de fechar “as mãos até feri-las”, numa espécie de automutilação, direciona o esforço de recordação para um conjunto específico de fragmentos do passado: “as recordações alegres”. Nesse exercício de tentar lembrar e salvaguardar um fragmento do passado, as mãos tornam-se parceiras da memória e, assim como ela, atuam de forma seletiva, rejeitando as lembranças que não são alegres e podem provocar dor. Embora o poema não faça referência ao esquecimento, ele aparece aí de forma indireta, como a contraparte de um gesto que, no desejo de preservar recordações alegres, tenta relegar as que não o são ao esquecimento. A um só tempo, o gesto de fechar as mãos tem a função de tentar preservar as recordações alegres e de proteger o eu-lírico.

As aproximações entre a natureza humana e a natureza não humana, bem como o lugar de destaque dado ao corpo, no contexto da obra arrieteana, reinsere essas categorias numa perspectiva que tenta colocá-las longe da visão dicotômica por meio da qual elas são tradicionalmente abordadas. O pensamento dicotômico que opõe o meio ambiente à cultura também baliza a oposição mente x corpo que, de acordo com essa ótica, constitui o ser humano. Segundo Porter (1992, p. 292), o apagamento/silenciamento da história do corpo acontece porque

por um lado, os componentes clássicos, e por outro, os judaico-cristãos de nossa herança cultural avançaram ambos para uma visão fundamentalmente dualista do homem [sic], entendida como uma aliança muitas vezes ansiosa da mente e do corpo, da psiquê e do soma; e ambas as tradições [...] elevaram a mente ou a alma e denegriram o corpo.

Ao considerar essa questão, Elizabeth Grosz (2000, p.47) alerta-nos que “esta bifurcação do ser não é simplesmente uma divisão neutra de um campo descritivo abrangente”, já que nesses pares um termo é sempre privilegiado em detrimento do outro, que assume caracteres negativos. Isso implica uma definição do corpo e da mulher que dialoga com a forma como o meio ambiente é tradicionalmente visto em sua relação de assimetria com a cultura. Como acontece com aquele, o corpo é definido como “[...] um dado bruto que requer superação, uma conexão com a animalidade e a natureza que requer transcendência” (GROSZ, 2000, p.49).

Além da visão negativa do corpo e da natureza não humana, essa postura proporciona “associações laterais [que] vinculam a oposição mente/corpo a uma série de

outros termos de oposição (ou binários), possibilitando-lhes funcionar de maneira intercambiável, ao menos em certos contextos” (GROSZ, 2000, p.48). Segundo Porter (1992, p.183), essas associações “[...] sancionaram sistemas inteiros de poder regulador-regulado”. Uma dessas capciosas associações laterais correlaciona a oposição mente x corpo à oposição homem x mulher. A mulher é desvalorizada nessa leitura por ser representada de forma circunscrita ao interior de corpos vistos como frágeis e imperfeitos.

Em decorrência disso, as especificidades dos corpos femininos são utilizadas para justificar a restrição de seus papéis sócio-econômicos a termos pseudo-biológicos.⁴⁸ Para desmistificar essa postura é necessário promover debates que apontem o caráter social dessas atividades consideradas naturais. Tanto essas atividades quanto as especificidades dos corpos masculinos e femininos são constantemente perpassadas por julgamentos de valor que determinam o modo como serão tratados.

Em vez de negar tais especificidades, o que se busca aqui é a oportunidade de entender alguns mecanismos que constroem as leituras dessas especificidades, associando-as ao que deve ser considerado como um valor ou um desvalor. Um exemplo disso é o modo como o desenvolvimento da força/ musculatura masculina foi considerado um bem que se liga a atividades cuja finalidade é a transcendência da natureza, associando-o ao projeto da cultura; enquanto a gravidez e a amamentação são lidas como atividades que confinam a experiência feminina ao espaço dos seus corpos, encerrando as mulheres no domínio da natureza.⁴⁹

O corpo aparece, no decorrer desta leitura, como uma categoria secundária de análise, uma vez que tanto ela quanto a categoria do lugar são de fundamental importância para a compreensão do modo como se dá a construção do lugar da memória no conjunto da obra estudada. O corpo, como se verá no decorrer desta leitura, também aparece como um lugar de memória na constituição da poesia de Arriete Vilela. Assim, as duas categorias que se aliam ao tema da memória, na construção desta leitura são pensadas de acordo com a perspectiva da ecocrítica feminista, uma vez que esta apresenta a possibilidade de tentar superar as dicotomias que, ao recaírem sobre o corpo e/ ou meio ambiente, atuam no sentido de gerar opressão e dominação das mulheres.

Ao traçar a história do corpo, o historiador Roy Porter (1992, p.291-326) evidencia que tanto os componentes clássicos de nossa tradição quanto os judaico-cristãos contribuíram para uma visão do mundo e do ser humano, pautada em termos dualistas/dicotômicos dos

⁴⁸ Cf. Grosz (2000, p. 7-8).

⁴⁹ Cf. a leitura que Beauvoir (1970) faz dessa questão em *O segundo sexo*.

quais a oposição mente/corpo é uma das formas de manifestação. Temos aqui mais uma forma de correlação entre um par dicotômico e a oposição homem/mulher: já associada à natureza, a mulher agora é vista como um correlato para corpo; enquanto o homem, já associado à cultura, é também visto como um correlato de mente.⁵⁰

Ao apoiar esta leitura da memória nas categorias do corpo e do lugar, o objetivo é justamente subverter a perspectiva que circunscreve a experiência das mulheres às especificidades de seus corpos. Embora a mulher não esteja “mais próxima (ou mais distante) da natureza do que o homem” (ORTNER, 1979, p.108), é possível reapropriar-se dessa construção de uma forma emancipadora para ambas, segundo a perspectiva da ecocrítica feminista. Acredito que essas relações podem ser reconstruídas numa esfera de integração mútua, buscando nessa reaproximação novas possibilidades de resistência/ denúncia à submissão do corpo que tem como principal consequência a submissão das mulheres.

Faz-se necessário enfatizar que tais categorias conceituais possuem limites de difícil demarcação. Além disso, elas não são consideradas, nesta análise, como dados imutáveis, mas como produtos de construções socioculturais que, como tal, possuem um significado historicamente enraizado, o que permite contestações e tentativas de mudança em relação ao modo como são pensadas. Trazer a leitura do corpo e suas construções para a discussão literária cria a oportunidade de reler a integração e o humano e o não humano num espaço de libertação de construções simbólicas que situam corpo e meio ambiente como elementos desvalorizados em nossa cultura. A atenção se volta, assim, de um modo especial, para a forma como os lugares, sejam eles espaços físicos e/ou psicológicos, participam dos processos de construção da memória em sua relação com o corpo.

Fortemente marcada pela interdisciplinaridade, a perspectiva ecocrítica tem como principal causa a superação de dualismos. No dizer de Cherryl Glotfelty (1996, p. 5),

[...] toda crítica ecológica compartilha da premissa fundamental de que a cultura humana está interligada ao mundo físico, afetando-o e sendo por ele afetada. A ecocrítica tem como assunto as interligações entre a natureza e a cultura, especificamente os artefatos culturais de linguagem e literatura. Enquanto instância crítica, tem um pé na literatura e outro na terra; enquanto discurso teórico, negocia entre o humano e o não-humano.⁵¹

Longe de considerar o mundo físico e a cultura humana como instâncias assimétricas, o postulado teórico da ecocrítica os vê como categorias que se encontram em estado de inter-relação. Como se pôde ver, através da fala de Glotfelty, a relação entre elas é

⁵⁰ Cf. Grosz (2000, p. 47-51).

⁵¹ Tradução inédita de Izabel Brandão.

uma “via de mão-dupla”: a cultura humana afeta o mundo físico e é também afetada por ele. Isso nos remete à primeira lei de ecologia de Comonner (apud GLOTFELTY, 1996, p. 5), segundo a qual “todas as coisas são interligadas umas com as outras”. É justamente essa possibilidade de pensar o meio ambiente físico em constante processo de integração com a cultura humana que permite vislumbrar a superação de posturas dualistas/dicotômicas.

Tendo como um de seus pontos de interesse o “[...] reconhecimento das ligações entre a exploração da natureza e a opressão das mulheres ao longo das sociedades patriarcais” (GAARD e MURPHY, apud BRANDÃO, 2003, p. 462), o ecofeminismo – vertente feminista da ecocrítica – busca “[...] desafiar ideologias dominantes de dualismo e hierarquia dentro da cultura ocidental que constrói a natureza como separada e inferior à cultura humana (e as mulheres como inferiores aos homens)” (AMBRUSTER, 1998, p. 2).⁵²

Seu objeto, segundo Ynestra King (1997, p. 144-145), é “[...] a mulher corporificada como agente histórico-social e não como produto da lei natural”. O processo de retencimento simbólico dessas relações dá um lugar de destaque para o corpo e para o meio ambiente físico e se desenvolve na perspectiva de superar dicotomias que agem no sentido de gerar, ou manter, sistemas de opressão, como explicitado anteriormente. Por isso sua utilização é de fundamental importância para o modo como se aborda o tema da memória no conjunto da poesia de Arriete Vilela. Para dar continuidade a essa discussão, destacamos o modo como ela é tratada no poema abaixo:

Poema 11

As águas da cidade
da minha infância já não têm rastros
em mim.

Passam agora em vão diante dos meus olhos.
Não têm brilho nem beleza nem mistério.

Mas têm a liberdade de ir escoando-se
da minha fantasia
– que as aprisionou tantas vezes –,
para que eu me desteça para sempre
dos cipós da memória
e me faça de argila
ou me transcenda em inapreensível som
musical.

As águas da cidade
da minha infância têm hoje uma luz
cinzenta que só às vezes incide
sobre um ângulo ou outro dos antigos

⁵² Tradução inédita de Izabel Brandão.

escombros que quero definitivamente
 naufragados.
 (OPR, p. 116)

Publicado, inicialmente, no livro *Ávidas paixões, áridos amores* (VILELA, 2007), o poema acima traz elementos importantes que permitem discutir o modo como se constroem, na obra de Arriete Vilela, as relações entre corpo, lugar e memória, a partir de uma abordagem pautada na perspectiva da ecocrítica feminista. O texto apresenta uma estrutura irregular, como é característico na obra estudada. Em sua primeira estrofe, composta por apenas três versos, destacam-se três imagens cuja compreensão é fundamental para a leitura de todo o poema: “as águas da cidade”, a “infância” e os “rastros” deixados pelas águas.

Embora a estrofe seja curta, ela concentra a ideia central que será desenvolvida ao longo do texto e alcança seu ponto máximo na última estrofe do poema. Em primeiro lugar, destaca-se o passado como tempo que predomina na estrofe, num diálogo tenso com o presente, por meio da referência à imagem das “águas da cidade/ da minha infância”. Estas, segundo o eu-lírico, “já não têm rastros/ em mim”. É importante observar, no contexto desse poema, que o corpo aparece como leito por onde as águas movem-se, é, pois, no corpo, representado como lugar de memória, que os rastros das águas da infância inscrevem-se.

Esse poema, no entanto, apresenta um desejo que o coloca num polo oposto ao do analisado anteriormente, marcado pela tentativa de reter as lembranças nas mãos. Aqui, em vez disso, o poema constrói-se a partir do desejo de distanciar-se do passado. O uso do advérbio “já”, em “já não têm mais rastros/ em mim”, demarca a atitude de alguém que busca distanciar-se dos rastros inscritos, a fim de fazer com que eles não ecoem mais no presente. O processo de reconstrução do vivido, nesse caso, opera-se por meio da tentativa de esquecer.

Outro marcador temporal, o advérbio “agora”, aparece na segunda estrofe do poema para reforçar a postura que o eu-lírico deseja adotar em relação ao seu próprio passado: “Passam agora em vão diante dos meus olhos./ Não têm brilho nem beleza nem mistério”. Em outros momentos da poesia de Arriete Vilela, as águas/ o rio que se constituem como lugar de memória são apresentadas num polo positivo, por meio da sua associação às imagens do espaço feliz, conforme a perspectiva de Bachelard, discutida anteriormente.⁵³ Aqui, no entanto, o desejo de distanciar-se desse passado desencadeia um processo por meio do qual as imagens do passado perdem seu poder de encantamento.

⁵³ A água é um elemento que, de forma recorrente, aparece associado aos lugares de memória, na poesia de Arriete Vilela. Em alguns momentos, essa associação aparece numa perspectiva que ressalta a construção de laços afetivos que ligam a memória aos lugares vividos. Nessas ocasiões, as lembranças aparecem matizadas pelo valor afetivo que é investido nesses lugares. Cf. análise desenvolvida na p. 43 desta tese.

O resultado dessa perda de valor aparece na estrofe seguinte: “mas têm a liberdade de ir escoando-se/ da minha fantasia”. O verbo escoar pertence ao campo semântico que predomina no poema e se refere ao fluxo das águas. Sua introdução no verso, associado à fantasia, corrobora o argumento de que há, nesse poema, uma perda de valor (brilho, beleza e mistério são, acima de tudo, valores que se poderiam associar às águas do passado) que tem como consequência o estabelecimento de um processo no qual as imagens do passado não ecoam mais na fantasia do eu-lírico. Desvestir as águas da infância de seus valores afetivos e de seu poder de fantasia/ encantamento é uma ação que a poeta põe em cena para relegar os conteúdos do passado ao esquecimento, na tentativa de reconstruir/ ressignificar o vivido: “para que eu me desteça para sempre/ dos cipós da memória/ e me faça de argila/ ou me transcenda em inapreensível som/ musical”.

Essa necessidade de esquecer é enfatizada, no poema, pela metáfora que o transforma em imagem: esquecer-se corresponde ao ato de destecer-se “dos cipós da memória”. É significativo, para a continuidade desta análise, o fato de que a imagem do cipó é utilizada para fazer referência aos vínculos que o eu-lírico estabelece com o seu passado por meio da memória. Destecer-se para sempre dos vínculos com o passado não é um desejo que o eu-lírico pode realizar, mas a tentativa de empreender esse ato implica a necessidade de reconstruir o vivido. Ganha destaque, então, a referência a outro elemento da natureza não humana usado para introduzir a necessidade de ressignificação do vivido: a argila. Fazer-se de argila é uma metáfora que aponta o desejo de moldar a memória e o corpo sob novas formas, sob novos sentidos para o que foi vivenciado no passado.

A última estrofe do poema demonstra que o passado sobrevive aos esforços de tentar apagá-lo. Essa capacidade de sobreviver às tentativas de apagamento remete-nos à já citada formulação de Freud, a respeito do inconsciente: ele não esquece. A partir dessa perspectiva, é possível compreender a nova dimensão que “as águas da cidade da minha infância” adquirem no contexto da finalização do poema: elas “[...] têm hoje uma luz/ cinzenta que só às vezes incide/ sobre um ângulo ou outro dos antigos/ escombros que quero definitivamente/ naufragados”. Ainda que sob um novo matiz, “uma luz cinzenta”, o passado não perde seu poder de iluminar e agir sobre o presente e incide sobre os “antigos escombros” que o eu-lírico deseja “definitivamente naufragados”.

O desejo de apagar completamente o passado, por meio da imagem do naufrágio, reforça o sentido que a água adquiriu anteriormente no poema. Ao longo de sua construção, ela aparece como um elemento da natureza não humana que se constitui como lugar de memória. Nesse sentido, todo o desejo de esquecer recai sobre ela, por meio do esvaziamento

e da perda de seus possíveis sentidos poéticos: o brilho, a beleza, o mistério, a construção da fantasia. Resta-lhe, contudo, “uma luz cinzenta” a incidir, vez por outra, sobre antigos escombros.

A ênfase dada, no poema, ao desejo de esquecer encontra seu ápice na imagem do naufrágio, marcada pela tentativa de apagar completamente os antigos escombros do passado, por meio de sua imersão definitiva nas águas do esquecimento. Nesse momento, a poesia de Arriete Vilela aponta um caminho que nos permite retomar, no contexto da mitologia grega, o rio Lete e sua relação com o esquecimento, conforme já apresentado nesta tese,⁵⁴ por meio da perspectiva de Weinrich (2001, p. 24): “Lete (ele ou ela) é sobretudo nome de um rio do mundo subterrâneo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas”.

Todas essas associações entre memória, corpo e elementos da natureza não humana, no conjunto da obra estudada, desenvolvem-se tanto no sentido da construção de lugares de memória, principalmente, por meio do investimento de valor afetivo nesses lugares/elementos, conforme já apresentado a partir da perspectiva de Bachelard (1993), como por meio das tentativas de esquecer o passado que foi marcado por imagens de dor. Os dois movimentos, tanto o de tentar reter as lembranças felizes do passado nas mãos, quanto o de tentar mergulhar definitivamente seus antigos escombros nas águas do esquecimento, desenvolvem-se a partir da tentativa, empreendida pelas mulheres arrieteanas, de entenderem a si mesmas pela via da reconstrução do vivido. Esse exercício constante realiza-se, no contexto da obra estudada, por meio de um jogo em que memória e esquecimento criam novos matizes por meio dos quais o passado ganha contornos sempre novos toda vez que é revisitado.

Nesse contexto, a ecocrítica feminista aparece como um referencial teórico que permite compreender essas relações, já que, segundo Brandão (2003, p.466), “a natureza é procurada nos textos em seus mais diversos aspectos, como fronteiras, animais, cidades, rios, [...] o corpo, entre outros”. Tal proposta de análise torna-se fundamental para o reticimento dessas relações quando, ainda de acordo com Brandão (2005, p.100), acredita-se que “[...] o corpo é um lugar de identidade e também um espaço da natureza, não de forma essencialista, mas como um *locus* de resistência [...]”.

Embora não seja uma representante da ecocrítica feminista, a noção de transcorporalidade, proposta por Stacy Alaimo (2008), também norteia nossas considerações a

⁵⁴ Cf. Leitura desenvolvida no primeiro capítulo desta tese.

respeito do corpo, enquanto categoria de análise, uma vez que seu pensamento se conjuga à visão defendida nesta leitura: “na percepção de Alaimo, a natureza é um campo de resistência e de luta para as mulheres, tanto num contexto mais específico quanto num mais amplo, de resistência contra a opressão e a exploração mais generalizada do planeta” (BRANDÃO, 2016, p. 2).⁵⁵ Ainda de acordo com essa perspectiva, Alaimo (apud BRANDÃO, 2016b, p. 4) enfatiza que “a substância corpórea do humano é fundamentalmente inseparável do ‘ambiente’”. Uma leitura que religa questões relacionadas ao meio ambiente físico, ao corpo e à memória não me parece possível sem levar em conta a interdisciplinaridade que está no cerne do pensamento ecofeminista. Todo esse referencial ajudará a perceber a construção da memória, do corpo e do meio ambiente físico, bem como suas possibilidades de aproximação/distanciamento, como exercícios de poder que deflagram o seu caráter de constructo sociocultural e linguístico. Assim, a categoria de gênero, que perpassa toda essa discussão, encontra pontos de contato com o pensamento pós-estruturalista foucaultiano, quando se percebe que

[...] o gênero é o reconhecimento que estabelece significados para as diferenças corporais. [...] Não podemos ver as diferenças sexuais a não ser como função de nosso conhecimento sobre o corpo; e esse conhecimento não é puro, não pode ser isolado de sua implicação num amplo espectro de contextos discursivos (SCOTT, 1990, p. 7).

Como dito anteriormente, o meio ambiente físico e/ ou o corpo foram muitas vezes usados para justificar a subordinação feminina. De diversas formas, aproximaram-se essas categorias com o intuito de encontrar, no ser e/ou no corpo das mulheres, fatores que atestassem sua inferioridade, minando as possibilidades de subversão desses padrões. Ao abordar o modo como essas categorias contribuem para o modo como entendemos as relações que o eu-lírico estabelece com o passado, pela via da memória, na poesia de Arriete Vilela, reivindicamos uma releitura desses termos e de seus possíveis intercâmbios. Esse processo dá-se numa rede complexa de associações que é social, cultural e discursivamente engendrada e, como tal, é susceptível de mudanças e reapropriações.

Nesse sentido, o modo como a questão da memória é abordada na poesia de Arriete Vilela, reivindica a revisão do dualismo que, tradicionalmente, marcou a relação entre as mulheres e a natureza. Por diversas vias, a sociedade patriarcal criou mecanismos que, historicamente, alijaram as mulheres dos espaços de poder. Um dos pontos comuns que

⁵⁵ As aproximações entre a perspectiva teórica de Alaimo e a ecocrítica feminista já foram discutidas por Brandão (2003).

permeia esses mecanismos reside no dualismo cultura x natureza. Este sustenta um sistema complexo de opressão no qual a naturalização das mulheres e a exploração ambiental desenvolvem-se como desdobramentos de uma mesma lógica de dominação que polariza as relações entre homens e mulheres, bem como a visão da natureza como algo que deve ser subjugado pela cultura.

As diversas possibilidades de lidar com a associação entre mulheres e natureza, no contexto da crítica feminista, fazem com que esse tema seja ponto de polêmica na teoria e crítica que se volta para a abordagem dessa questão. Num primeiro momento, à esteira dos posicionamentos defendidos por Simone de Beauvoir (1970), a crítica feminista volta-se para a desconstrução da suposta naturalidade feminina, porque percebe nela o estabelecimento de uma lógica que contribui para a opressão das mulheres.

Nesse sentido, a aproximação das mulheres da natureza e seu consequente distanciamento do âmbito da cultura – esta é associada ao homem – funcionam como argumentos que criaram as bases de um sistema de opressão que se encontra enraizado nas mais diversas culturas. Na perspectiva de Sherry Ortner (1979, p.95), “o *status* secundário feminino na sociedade é uma das verdades universais, um fato pan-cultural”. Para a mesma autora, esse “*status* secundário” está relacionado ao fato de que as mulheres foram historicamente aproximadas do domínio da natureza:

[...] a mulher está sendo identificada com [...] alguma coisa que cada cultura desvaloriza, alguma coisa que cada cultura determina como sendo uma ordem de existência inferior a si própria. Agora parece que há uma única coisa que corresponde àquela descrição e é a “natureza” no sentido mais generalizado.

Diante do caráter de universalidade que esse argumento, historicamente, adquiriu, é compreensível que, num primeiro momento, qualquer abordagem teórica que reaproxime mulher e natureza seja colocada sob suspeita, no terreno da crítica feminista. Assim, tal possibilidade só é possível fora da lógica dualista que maniqueíza as relações entre natureza e cultura, entre homem e mulher. Surge, com isso, a necessidade de desconstruir essas visões dicotômicas que são a porta de entrada para o estabelecimento de sistemas que conciliam exclusão e opressão.

O pensamento dicotômico apresentado aqui tem consequências que não se restringem à subordinação da mulher ao homem. Para além desse sistema de opressão, essa forma de pensar a realidade permeia a construção de relações por meio das quais os homens são representados como superiores ao meio ambiente no qual estão inseridos. Essa condição é

responsável pelo estabelecimento de uma visão segundo a qual o meio ambiente é visto como fonte inesgotável de matéria-prima, o que o sujeita a práticas de apropriação que se desenvolvem de forma predatória e nociva para a continuidade da vida no planeta. É preciso, então, estabelecer formas de pensar as relações, tanto as que se estabelecem entre mulheres e homens, quanto as que se estabelecem entre a natureza humana e a não humana, em perspectivas que se distanciem desse dualismo e da consequente lógica de exclusão e exploração que lhe é característica.

No terreno da crítica literária feminista, essa possibilidade apresenta-se por meio da tentativa de aproximação entre feminismo e ecologia. Para definir os contornos dessa aproximação, é fundamental, em primeiro lugar, esclarecer que, neste estudo, a ecologia é pensada a partir da perspectiva de Felix Guattari⁵⁶ (1991, p. 38, grifos do autor), para quem “a raiz *eco* é [...] entendida em sua acepção original grega: *oikos*, que significa casa, bem doméstico, habitat, meio natural”. Assim, a noção de lugar de memória que se delineia nesta leitura da poesia arrieteana é possível a partir da conjugação da perspectiva adotada por esse autor ao postulado da crítica ecofeminista, conforme apresentado por King (1997), Maria Mies & Vandana Shiva (1993), Carla Armbruster (1998) e Soares (1999).

Como dito, uma das possibilidades de buscar a superação do pensamento dicotômico, aliado da subordinação da mulher na mesma escala em que autoriza a exploração desenfreada dos recursos naturais, reside na adoção de uma postura que vê o texto literário como elemento de resistência frente a esses mecanismos de dominação, uma vez que ele permite construir formas de ser e estar na realidade que ultrapassam os limites do que está posto na sociedade patriarcal na qual estamos inseridas/os. Uma dessas formas de resistência instaura-se por meio da tentativa de superar dicotomias, conforme se expressa nos objetivos da ecocrítica feminista, conforme a perspectiva de Armbruster (1998), citada anteriormente.

Estabelecer novas conexões entre a natureza humana e a natureza não humana, no sentido de buscar a desconstrução das ideologias dominantes que se alimentam de sistemas de exclusão e opressão, significa erigir novas formas de subjetividade que se apresentem de forma potencialmente emancipadora para todas as formas de vida. Por esse viés, é pertinente observar que a poesia de Arriete Vilela, ao percorrer os labirintos da memória, traz para a cena poética metáforas que mostram a interligação entre o humano e o não humano como uma construção que se desencadeia no plano da linguagem poética.

⁵⁶ A abordagem que o autor faz das três ecologias será considerada, no decorrer desta leitura, porque acreditamos que a sua noção de “territórios existenciais” dialoga com a construção de um lugar de memória, conforme é apresentado neste trabalho.

Longe de se desenvolver numa perspectiva dualista ou hierarquizada, a relação que se funda entre o eu-lírico e os elementos da natureza apontam a possibilidade de reestabelecer um diálogo por meio do qual o passado, ao ser ressignificado/ reinventado, permite recriar conexões com a memória do vivido e com os lugares que constituem essa memória. Abre-se, assim, espaço para um processo de busca por autoconhecimento que passa pelo reconhecimento dos lugares de memória como categorias fundantes da relação que o eu-lírico estabelece consigo mesmo e com o seu passado.

Tal busca, no âmbito do texto literário, só é passível de ser engendrada, porque a própria criação de uma imagem poética já pode ser vista como um processo de tomada de consciência. Para Bachelard (2009, p. 01), “a imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência”. Mais adiante, o mesmo Bachelard (2009, p. 05) ratificará essa ideia afirmando que “é pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda verdadeira poesia”.

A importância das imagens poéticas aparece, na fala de Bachelard, devido à tomada de consciência que ela proporciona. Convém enfatizar, diante disso, que essa tomada de consciência desenvolve-se em dois sentidos: ela é uma origem de consciência para a leitora e para o leitor e, também, para a poeta. Essa origem de consciência da qual se fala aqui precisa ser vista, também, como uma consciência da própria linguagem utilizada para criar as imagens. No caso específico de Arriete Vilela esse aspecto é de suma importância, uma vez que essa consciência da linguagem é exercitada nos seus poemas, desde suas primeiras publicações, por meio da metalinguagem. Assim, para Paz (1972, p. 23),

En suma, el artista no se sirve de sus instrumentos – piedra, sonido, color o palabra – como el artesano, sino que los sirve para que recobren su naturaleza original. Servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende. Esta operación paradójica y contradictoria [...] produce la imagen. El artista es creador de imágenes: poeta.⁵⁷

Essa consciência da linguagem que a transcende e, ao transcendê-la produz a imagem poética, está presente em toda a obra de Arriete Vilela. As suas publicações confirmam cada vez mais a força dessa temática, inicialmente apresentada em *Eu em versos e prosa* (VILELA,

⁵⁷ “Em suma, o artista não se serve de seus instrumentos – pedra, som, cor ou palavra – como o artesão, senão que lhes serve para que recobrem sua natureza original. Servidor da linguagem, qualquer que seja esta, transcende-a. Esta operação paradoxal e contraditória [...] produz a imagem. O artista é criador de imagens: poeta” (Tradução livre minha).

1971). Nos livros de poemas que se seguiram à publicação da sua primeira obra, a memória reaparece de forma intensificada, apresentando-se sempre como uma tentativa de autoconhecimento, ou de reconhecimento de si. Essa busca de conhecer-se através da recorrência ao passado torna cada vez mais constante a descida às camadas mais profundas do ser e os poemas ganham cada vez mais verticalidade.

Nesse processo destaca-se o modo como, de forma tensa e dissonante, o eixo sintagmal do poema constrói-se a partir de uma linguagem marcada pela simplicidade, enquanto o eixo da significação do poema torna-se cada vez mais profundo. Nesse sentido, a ação da memória na poesia arrieteana pode ser pensada como um componente a partir do qual o ser desce para camadas mais profundas de seu interior. É o que percebo no poema que segue, publicado, inicialmente, em *A rede do anjo* (VILELA, 1992):

Poema nº 4

Preciso sempre
ir dentro de mim:

confiro-me.

E quando emerjo,
sou rochedo descobrindo-se
com a baixa da
maré.
(OPR, p. 422)

A imagem central apresentada nesse poema instaura um movimento de “[...] busca dentro de si mesma [...]” (BRANDÃO, 2007b, p. 124) que se estabelece por meio de uma dinâmica que leva o eu-lírico às camadas mais profundas do seu interior como uma necessidade inerente ao ser humano na tentativa de conhecer-se. Tais camadas, na perspectiva defendida nesta leitura, ligam-se ao passado e sua possibilidade de apresentar-se como uma via por meio da qual o eu-lírico entra em contato com os conteúdos que marcam sua vivência e, em certa medida, permitem buscar compreender a sua própria forma de estar no mundo.

Para isso, a metáfora do mergulho ocupa uma posição central na estrutura desse poema, uma vez que ela traz para a tessitura do texto essa dimensão de que a emergência do passado atua sempre no sentido de reconfigurar a conexão com os apelos da realidade exterior, com os apelos do presente. Nesse sentido, o passado é caracterizado como uma potência que atua sobre o presente, por meio da memória. Para Bergson (2006, p. 69), a memória é vista como

[...] uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para se tornarem úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer acabará por recobrir e submergir a outra.

Pensado, a partir da ótica bergsoniana, como um conjunto de imagens que sobrevivem na memória e se misturam à percepção do presente, o passado aparece como um componente que enriquece a experiência atual, porque a completa a partir dos conteúdos que são preservados pela memória adquirida. É nesse sentido que analisamos a metáfora que estrutura esse poema e apresenta a necessidade de buscar os conteúdos do passado como forma de lançar novas luzes sobre o presente, na perspectiva de um mergulho que estabelece, em primeiro lugar, uma conexão do eu-lírico consigo mesmo.

O poema em análise é curto e apresenta uma estrutura irregular, esta última característica é um traço recorrente na poesia arrieteana. Sua estrutura apresenta três estrofes que estabelecem uma espécie de ciclo no qual, por meio da emergência do passado, configura-se uma busca que tem como principal finalidade o autoconhecimento. Tentar conhecer-se é busca permanente e sempre renovada pelo constante fluxo que a memória estabelece com o passado na tentativa de elucidar o presente.

O momento inicial dessa busca é apresentado na primeira estrofe do poema, composta apenas por dois versos: o primeiro possui quatro sílabas poéticas e o segundo, cinco. A estrofe curta com versos rápidos traz um dado importante para a compreensão do processo que o poema instaura, porque permite vislumbrar a fugacidade com a qual o passado emerge da memória para interferir no presente. Se, por um lado, essa interferência é rápida, por outro, seu efeito é duradouro, pois as marcas da irrupção do passado continuam atuando no presente a ponto de modificá-lo. Essa permanência do passado é percebida no decorrer de todo o poema, porque as outras partes que compõem o ciclo de busca de autoconhecimento que ele estabelece desenvolvem-se como consequências desse mergulho no interior, no passado. Dessa forma, o dístico analisado permite vislumbrar o momento inicial do processo através do qual o eu-lírico volta-se para seu próprio interior. Esse retorno é marcado por dois traços que merecem ser destacados: em primeiro lugar, o verbo que inicia o poema aponta-o como uma necessidade; já o advérbio “sempre” denota que, além de necessário, esse movimento é recorrente: “preciso sempre/ ir dentro de mim”.

O verbo “ir”, no qual se centra a ação expressa nesses versos, faz referência a uma jornada que se desenvolve no plano interior. “Ir dentro de si” é, pois, ação que acontece no eixo da verticalidade, é um movimento de descida, o que é corroborado na última estrofe do

poema pela escolha do verbo emergir. A metáfora do mergulho, associada à presença desse verbo constroem um campo semântico que traz elementos importantes para a compreensão do modo como se dá a relação entre a experiência adquirida e o presente, por intermédio da ação da memória. Mergulhar é ação que denota movimento de descida, de submersão. A partir dessas escolhas semânticas, a poeta apresenta uma relação que se estabelece com o passado de forma ativa, seu conteúdo é buscado, o eu-lírico lança-se em sua direção para se compreender. Nesse contexto, a ação e a necessidade presentes no primeiro verso do poema podem ser entendidas como movimento de quem se lança em busca dos conteúdos da própria memória, de quem se lança na direção do passado.

O segundo momento desse processo é apresentado no único verso que compõe a segunda estrofe do poema: “confiro-me”. Chama a atenção o fato de que a segunda estrofe é composta por apenas um verso, que aparece isolado no centro da página. Esse isolamento corrobora a atitude do eu-lírico no poema, uma vez que ele empreende sozinho o mergulho dentro de si. Aqui, a ação de ir dentro de si, de trilhar os caminhos da memória, dá-se como uma busca individual, consciente e solitária. Por isso, o verso aparece sozinho, na estrofe, para intensificar, no tecido do próprio texto literário, a atitude do eu-lírico: “confiro-me”.

Toda a ação decorrente desse mergulho em si é expressa por um único verbo, apresentado de forma reflexiva: conferir-se é o gesto de quem olha para si, na tentativa de compreender-se e de atribuir sentido à sua própria experiência. É importante ressaltar que a própria descoberta que esse mergulho implica também é feita de forma solitária, seu conteúdo não é revelado pela poeta para as leitoras e os leitores que acompanharam o mergulho. O que o eu-lírico encontra, quando empreende a viagem para dentro de si, não é revelado. Sejam quais forem as contribuições que o retorno ao passado pode lançar sobre o presente, elas não são ditas. Resta, depois do mergulho, apenas o gesto de quem se espanta consigo na tentativa de averiguar o que resultou de si depois do confronto. Assim, “confiro-me” é gesto que permanece em suspenso, sem outros desdobramentos, até ser interrompido pela necessidade de voltar à realidade, enquanto o passado mantém sua força de atuação sobre o presente.

As duas primeiras estrofes do poema, ao se relacionarem, mostram um exercício que, pela via da memória, constrói a subjetividade num processo solitário, que se desenvolve do plano da interioridade. A última parte desse ciclo é representada na terceira estrofe, que marca a volta do ser à superfície. Essa estrofe é composta por quatro versos e sua extensão, mais longa que as anteriores, faz referência a um momento que já não é mais marcado pela brevidade do mergulho no passado. A estrofe coloca-nos em contato com o momento de retorno à superfície do presente, depois de transcorrido todo o percurso estabelecido nas duas

anteriores. A metáfora do mergulho deixa de ser a imagem central dessa estrofe e, em seu lugar, ganha destaque o movimento de retorno à superfície apresentado pelo verbo emergir e, principalmente, pela metáfora que estrutura a última seção do poema.

Como dito anteriormente, a poeta não apresenta para suas leitoras e para seus leitores o conteúdo encontrado no retorno ao passado. Isso permanece como um segredo que o eu-lírico não nos revela. No entanto, se não temos acesso às lembranças com as quais, possivelmente, o eu-lírico entrou em contato na tentativa de compreender-se; sabemos, ao menos, qual o efeito desse retorno para a construção da sua subjetividade. Essa dimensão nos é dada pela metáfora que se destaca aí: “sou rochedo descobrindo-se/ com a baixa da/ maré”.

É necessário destacar a imagem do rochedo que se revela aos poucos, enquanto a maré baixa, porque ela apresenta o ponto de culminância de toda a trajetória que acompanhamos na construção das estrofes anteriores. Ao ler esse poema, Brandão (2007b, p. 124-125) também destaca essa metáfora, a partir da perspectiva fenomenológica de Bachelard: “no caso de elementos da terra como a pedra, ou o rochedo, temos como busca presente a necessidade da resistência da matéria [...]. Assim, Arriete Vilela busca na terra o reforço a seu desejo de resistência”, por meio da construção de uma “[...] metáfora de força” (BRANDÃO, 2007b, p. 125). Concordando com a leitura de Brandão, percebo que o movimento de imersão em si revela um eu-lírico que se reconhece numa imagem que é marcada pela solidez, pela estabilidade, pela capacidade de resistir à intempérie do mar, nas sucessivas subidas e descidas da maré.

Além disso, a presença dessa metáfora traz para a cena poética um dado importante para o modo como a questão da memória é abordada nesta leitura. O retorno à superfície é apresentado através da imagem do rochedo. Sua inserção no poema enfatiza uma característica marcante da poesia arrieteana: o modo como a natureza humana e a natureza não humana atuam de forma solidária, no plano da linguagem. Essa solidariedade constrói significados por meio dos quais é possível compreender o modo como a percepção do passado é ressignificada por meio da criação de imagens poéticas.

Para além da compreensão de como se dá essa reconstrução/ ressignificação do passado, a obra arrieteana sugere, também, uma nova possibilidade de pensar a relação que se estabelece entre a natureza humana e não humana no plano da construção simbólica que se materializa por meio da linguagem poética. Nesse sentido, sua poesia pode ser lida a partir da ecocrítica feminista, cujo objetivo é “[...] desenvolver um pensamento autenticamente ético — onde se use a mente e a história para se dirigir daquilo ‘que é’ para aquilo ‘que deveria ser’ e

para reconciliar a humanidade com a natureza, a partir de dentro e a partir de fora” (KING, 1997, p. 144).

A reconciliação proposta por King (1997), como se pode perceber no poema em análise, configura-se como uma construção da linguagem que se desenvolve “a partir de dentro e a partir de fora”, por meio das metáforas do mergulho e do rochedo. Natureza humana e não humana reconciliam-se, na escrita de Arriete Vilela, a partir de imagens que demonstram a possibilidade de pensá-las longe do polo da dominação/ opressão. Nesse sentido, os elementos da natureza não humana aparecem como chaves por meio das quais as mulheres que povoam seus poemas podem (re)construir sua subjetividade. Nesse contexto, dizer-se “rochedo descobrindo-se/ com a baixa/ da maré” fecha um ciclo de autoconhecimento no qual a presença da natureza não humana é ponto chave para a compreensão de todo o processo que se desenvolveu no decorrer do poema.

Integração passa a ser a palavra chave desse processo marcado pela busca de autoconhecimento. Nesse sentido, o estado de isolamento que marcou o início dessa jornada é superado, pois é preciso reconhecer-se como parte de um todo que é composto pela natureza, considerada numa perspectiva ampla: “[...] o termo aqui indica não apenas a natureza externa ao ser. É também a natureza desse ser cuja interligação com o mundo exterior a ele existe e não pode ser desconsiderada” (BRANDÃO, 2007b, p. 121).

Dessa interligação com o mundo exterior ao ser surgem metáforas, como a do rochedo, que permitem pensar o modo como a subjetividade que habita o poema coloca-se em contato com a subjetividade de quem o lê. Nesse sentido, conhecer-se é, também, abrir-se para o outro, deixar-se conhecer. A ambiguidade com a qual o verbo descobrir-se é utilizado, no Poema nº 4, fornece indícios que podem corroborar essa leitura: enquanto rochedo que se descobre com a baixa da maré, o eu-lírico, ao mesmo tempo, revela-se para o outro, ao tempo em que busca conhecer-se a si mesmo. Assim como a necessidade de ir para dentro de si, que abriu esse poema, descobrir-se é processo, implica uma continuidade que, na escrita do poema, é marcada pela utilização do verbo no gerúndio: “descobrindo-se”.

As metáforas analisadas nesse poema apontam um percurso marcado por uma busca interior que caracteriza o modo como o eu-lírico relaciona-se consigo mesmo e com o mundo à sua volta. O movimento de descida para as camadas mais profundas do ser, em busca dos desvãos da memória, apresentado nesse poema, dá-se a partir da construção de imagens poéticas. É preciso, então, compreendê-las como um elemento importante nesse processo de busca, pois segundo Paz (1972, p. 54), “la revelación poética implica una búsqueda

interior”.⁵⁸ A construção de uma imagem poética, de acordo com a ótica de Paz, dá-se sempre no sentido de que ela se configura como um momento de revelação que não pode ser confundido com a mera introspecção. Essa busca realiza-se como uma atividade psíquica que torna possível a aparição da imagem poética. Ao associar-se a um trabalho da memória, essa atividade psíquica geradora de imagens poéticas cria novos significados por meio dos quais o passado, mais do que revivido, é ressignificado.

É importante observar, no contexto da leitura desenvolvida aqui, que os elementos espaciais ganham uma dimensão que precisa ser considerada no modo como a memória é abordada no conjunto da obra estudada. Por caminhos variados, as lembranças do eu-lírico aparecem enraizadas aos lugares de memória que ajudam a redimensionar, no tecido do texto literário, a relação com o passado. Ganha destaque, então, o modo como elementos da natureza não humana são trazidos à materialidade do texto por meio da construção de metáforas que, por um lado, revelam as complexidades das relações que se estabelecem entre a natureza humana e a não humana e, por outro, permitem revisitar o passado para reinventá-lo. Essa reconstrução não é, contudo, uma tarefa fácil, pois para empreendê-la é preciso que memória e imaginação atuem de forma solidária para reconstruir as lacunas que se interpõem ao desejo de lembrar.

No cerne desse processo, o retorno ao passado configura-se como uma tentativa não só de ressignificar a experiência vivida, mas também de dar voz a mulheres cujas tentativas de construção da própria subjetividade foram crivadas pelos mais variados contextos de opressão. As mulheres que habitam a obra estudada têm, em comum, um olhar que, ao se voltar para o passado, encontra nele as raízes de um sistema de opressão que as tenta subjugar das mais variadas formas. Em alguns desses contextos, destaca-se a infância vivida numa realidade em que as desigualdades de gênero lançam as bases de uma herança contra a qual a pena da escritora se rebela. Nesse sentido, a força da poesia de Arriete Vilela consolida-se por meio da construção de um lugar de memória em que ecoam as vozes das mulheres que a estrutura machista e patriarcal tenta silenciar. É importante destacar, então, que, a partir dessa perspectiva, a obra arrieteana traça um percurso que, de acordo com Ricoeur (2007), permite pensar as relações entre memória e esquecimento como base para o exercício de um dever de memória. Este deve ser entendido como uma obrigação moral que se desenvolve no sentido de retirar do esquecimento os discursos silenciados.

⁵⁸ “A revelação poética implica uma busca interior” (Tradução livre minha).

Promover retornos à infância, na tessitura do texto, faz emergir da memória as sucessivas gerações de mulheres cotidianamente silenciadas, relegadas ao abismo do anonimato. Dar-lhes visibilidade e reconhecer-se como herdeira de uma linhagem feminina cujas vidas estão fadadas ao silêncio e ao esquecimento são posturas que dão a tônica de uma obra que se constrói como lugar de resistência às dinâmicas de opressão que, por um lado, se voltam para a natureza humana, por meio do silenciamento de mulheres e crianças; por outro lado, voltam-se para a natureza não humana, por meio da exploração e do consumo.

Esse projeto assenta-se, sobretudo, em um dever de lembrar que se pauta na consciência de que essas mulheres anônimas não devem ser submetidas a um novo silenciamento. É preciso, então, retirá-las do esquecimento, trazê-las ao plano da memória e do texto. Resgatá-las, no entanto, não é tarefa fácil, pois a poeta é constantemente confrontada com a impossibilidade de recompor o tempo que foi, na mesma medida em que o eu-lírico depara-se com a dificuldade de recompor a si mesmo.

A tentativa de recompor o passado não pode, contudo, ser confundida com um desejo de revivê-lo e essa consideração introduz um dado importante a respeito desse processo de retorno: “lembrar não é reviver, mas re-fazer”, conforme nos diz Marilena Chauí (1979, p. XX). Nesse sentido, o olhar que se volta para o passado aponta, de acordo com a perspectiva desta leitura, uma possibilidade de re-fazer um percurso que se inscreve como tentativa de romper o cerco de silenciamento imposto às mulheres que compõem o conjunto da obra estudada.

Trazer à cena mulheres que constroem sua subjetividade a partir da revisão do passado, mediada pela memória e pela imaginação, é uma forma de estabelecer um lugar de resistência marcado pela possibilidade de ressignificar a própria vida, conforme se pode ver no poema abaixo:

Poema 55

Comparo os esgarçamentos
da minha alma
aos das roupas da infância,
e sei que é necessário cerzi-los.

Mas não possuo a habilidade quase mágica
da avó, em cujos dedos a agulha se aprumava,
numa elegância impositiva,
indo da esquerda para a direita,
da direita para a esquerda,
como se desse passos de uma dança
bordada nos hiatos de uma solidão discreta
e transgressora dos próprios mistérios.

Esses esgarçamentos da minha alma
 pedem que eu os cirza com urgente delicadeza,
 antes que por suas frestas pulsem
 outra vez os teus apelos de amor
 – e justo agora que me adequei
 a uma sereníssima forma de vazio.
 (OPR, p. 69)

Publicado, inicialmente, no livro *Palavras em travessia* (VILELA, 2009), o poema acima reitera uma metáfora recorrente na poesia de Arriete Vilela. Como visto em outros textos analisados no decorrer desta leitura, a mulher que se ocupa da tarefa de tecer é trazida para a construção do poema. Sua inserção no texto literário ressignifica o próprio ato de tecer, transpondo-o para o plano simbólico, onde passa a se referir à composição de uma obra marcadamente metalinguística. Nesse contexto, a imagem do tecido aparece, principalmente, associada ao próprio texto literário que, como já foi apontado nesta discussão, tem sua construção marcada por uma consciência que o aproxima do artesanato.

No caso do poema acima, no entanto, ela é ressignificada para, num primeiro plano, fazer referência à própria alma do eu-lírico. A primeira estrofe do poema é curta, composta apenas por quatro versos centrados numa metáfora que introduz elementos importantes para a abordagem do conteúdo do poema: a alma do eu-lírico é metaforicamente apresentada como um tecido que, assim como as roupas da infância, se esgarçou. A consciência de que a alma foi esgarçada desperta a consciência de que é necessário cerzi-la. Nesse contexto, chama a atenção o fato de que não são apresentados os elementos que provocaram esse esgarçamento. Essa é uma questão que permanece sem resposta até a última estrofe do poema.

A primeira estrofe do poema constrói-se em torno de uma necessidade que é constatada no presente: os dilaceramentos da alma reclamam atenção. Na estrofe seguinte, no entanto, o foco passa a se voltar para o passado, do qual a imagem da avó é resgatada. Passado e presente encontram-se nesse momento em que predomina a habilidade da avó no trato com a agulha. Ao contrário da neta, a avó possui uma “habilidade quase mágica” que leva o eu-lírico a comparar-lhe o ato de tecer com outra arte: a dança. Destacam-se, então, os dedos da avó nos quais “a agulha se aprumava/ numa elegância impositiva/ [...] como se desse passos de uma dança/ bordada nos hiatos de uma solidão discreta”.

Em todo o contexto do poema, tecer/ cerzir é uma metáfora que se associa a um processo no qual a própria vida é recriada a partir do contato entre o passado, em que a alma se esgarçou, e o presente em que ela precisa de cuidados. A presença da avó, no entanto, suspende o contato com o presente para que a memória e a imaginação reconstruam a sua

figura. Pela perspectiva da lembrança da neta, a avó põe em destaque a construção da sua própria subjetividade como atitude solitária e transgressora. Nesse contexto, sua figura é singularizada por meio de uma imagem que ganha destaque no modo como a avó constrói a sua própria subjetividade. Quando realizada pelas mãos habilidosas da avó, a tessitura da alma desenvolve-se “como se desse passos de uma dança/ bordada nos hiatos de uma solidão discreta”.

A imagem da “dança bordada” aproxima linguagens que até então se desenvolviam em polos antagônicos: a postura contemplativa de quem borda é redimensionada pela ação que os passos da dança evocam. Na perspectiva de Paz (1972, p. 98-99),

[...] toda imagem acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre si. [...] Algunas veces el primer término devora al segundo. Otras, el segundo neutraliza al primero. O no se produce el tercer término y los dos elementos aparecen frente a frente, irreductibles, hostiles.⁵⁹

Colocados frente a frente, o bordado e a dança produzem uma imagem em que os dois termos, embora permaneçam irreduzíveis, são introduzidos no poema como possibilidades de ressignificar a própria vida cujos significados são construídos “nos hiatos de uma solidão discreta/ e transgressora dos próprios mistérios”. Os esgarçamentos, quando se trata da alma da avó, são na verdade hiatos dos quais ela se apropria para solitariamente construir caminhos que apontem possibilidades de transgressão.

O passado impregnado pela presença da avó sai de cena para que o presente volte a ser destacado. Nele, é reapresentada a necessidade de cerzir os esgarçamentos da alma do eu-lírico. Estes pedem que ela “[...] os cirza com urgente delicadeza/ antes que por suas frestas pulsem/ outra vez os teus apelos de amor”. Retomando o processo de reconstrução iniciado na primeira estrofe, o poema encerra apresentando a necessidade de proteger-se dos apelos de amor que podem provocar novos esgarçamentos. Nessa perspectiva, a solidão é retomada, mas ela ganha nova dimensão. A solidão da avó é provocada pelo silenciamento imposto pela opressão da estrutura social na qual ela vive, mas traz o indicativo de possíveis transgressões. A solidão da neta, por sua vez, é apresentada ironicamente, apresentando-se como uma tentativa de adequação “a uma sereníssima forma de vazio”, que aponta para o seu vazio existencial.

⁵⁹ “[...] Toda imagem cerca ou envolve realidades opostas, indiferentes ou distantes entre si. [...] Algunas veces o primeiro termo devora o segundo. Outras, o segundo neutraliza o primeiro. Ou não se produz o terceiro termo e os dois elementos aparecem frente a frente, irreduzíveis, hostis” (Tradução livre minha).

Cerzir os esgarçamentos aparece, no contexto do poema lido, como uma das possibilidades por meio das quais o trabalho operado pela memória atua no sentido de ajudar a reescrever, no presente, os conteúdos do passado, conferindo-lhes novos significados. Numa ação em que memória e imaginação complementam-se, as imagens relacionadas ao passado são reconstruídas, tendo a lembrança como ponto de partida para esse processo. Em alguns casos, a memória guarda apenas os contornos de tais lembranças que são fragmentadamente reconstruídas com o auxílio da imaginação. No caso do Poema 55, supracitado, um fragmento de memória singulariza a figura da avó, cujo trabalho de bordar a própria solidão, tal qual Penélope, é tomado como referência para a neta, que a revestirá de significados pautados pela imagem de “[...] uma solidão discreta/ e transgressora dos próprios mistérios”.

As relações que se estabelecem entre presente e passado por intermédio da atuação da memória e da lembrança são fundamentais para a compreensão do modo como se constroem as possibilidades de ressignificar a vida das mulheres que habitam os poemas estudados. Tais vínculos podem ser melhor entendidos a partir da perspectiva de Bergson (2006, p. 156):

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança.

Um dos pontos centrais dessa abordagem acerca da memória consiste em apontar em que aspectos a lembrança do passado e a percepção do presente diferem uma da outra. Num primeiro momento, como pode ser lido no fragmento acima, toda lembrança é marcada por um estado virtual e se ata ao passado de onde emerge. Sua relação com o presente é marcada por um estado de latência, visto que, a qualquer momento, ela pode deixar a sua condição de virtualidade para se tornar atual. Quando se dá essa passagem, a lembrança assume os mesmos contornos que marcam a percepção do presente, mas ainda assim não se confunde com ela. Essa distinção, de acordo com a perspectiva do autor, é possível, porque um dos fatores por meio dos quais a lembrança pode ser reconhecida como tal diz respeito ao fato de que ela, a um só tempo, é um estado presente e algo que se destaca do presente, por causa de suas raízes profundas que a mantêm presa ao passado.

Nesse sentido, recuperar uma lembrança é um “trabalho de tentativa”, que Bergson (2006) compara ao processo de ajustar o foco de uma máquina fotográfica. A comparação feita por ele permite compreender que a emergência de uma lembrança, no plano da consciência, dá-se por meio de um trabalho que a memória desenvolve no sentido de tentar tornar cada vez mais nítidos os contornos do passado. Todo esse processo é apresentado nos termos de um trabalho da vontade, da consciência, entendido como tentativa por meio da qual se dispõe a deixar o presente para se “[...] recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado [...]” (BERGSON, 2006, p. 156).

Essa virtualidade da lembrança precisa ser entendida a partir de sua relação com a memória. De acordo com Bergson (2006, p.88), há uma memória espontânea cuja função é registrar “[...] sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligencia nenhum detalhe; [...]. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural”. Esse trabalho de armazenamento do passado confere às “imagens-lembranças” um estado permanente de virtualidade e latência, que só é interrompido quando elas irrompem o plano da consciência, reivindicando um lugar no presente. Nem sempre, contudo, essa entrada no presente está associada a um componente de vontade, já que o próprio Bergson (2006) caracteriza essa memória a partir da sua fidelidade ao passado e da sua volubilidade ao reproduzi-lo. Importa esclarecer, aqui, que essa fidelidade ao passado dá-se no plano da virtualidade: a memória espontânea, ao armazenar o passado, não negligencia nenhum detalhe. Isso não significa, contudo, que todos esses conteúdos são acessíveis ao nível da consciência, pois a outra característica que marca essa memória é a volubilidade com a qual ela reproduz as imagens-lembranças que são armazenadas.

O autor esclarece, ainda, que elas podem irromper o nível da consciência a partir de “clarões repentinos” (BERGSON, 2006, p. 96), bem como podem ser subsumidas pelas urgências da memória ativa e, mais que isso, dificilmente respondem aos apelos da vontade, pois essa faculdade de armazenar fielmente o passado desenvolve-se no plano da subconsciência.⁶⁰ Com isso, deparamo-nos com um passado que, na maioria dos casos, não está manifesto no nível da consciência, mas apresenta um estado de latência por meio do qual as lembranças podem emergir ou ser esquecidas, independentemente da vontade consciente de quem as viveu. No caso do Poema 55 (OPR, p. 69), é a imagem da avó que, por meio da

⁶⁰ Para fins da leitura desenvolvida nesta tese, essa relação com os conteúdos que não estão acessíveis ao plano da consciência, pela via do esquecimento e do recalque, é considerada numa perspectiva psicanalítica, conforme apresentada por Freud (ESB, vol. VI), em *Sobre a Psicopatologia do Cotidiano* e em outros dos seus estudos.

lembrança, provoca uma suspensão no presente para recolocar o eu-lírico no passado. O surgimento dessa lembrança é marcado por uma tentativa de se reaproximar de um momento do passado que é capaz de lançar novas luzes sobre a compreensão do presente. Já no caso do Poema 14 (OPR, p. 120), a lembrança, em sua virtualidade, apresenta-se como um perigo cuja irrupção pode desestabilizar o processo de reescrita da própria história, conforme se pode ler abaixo:

Poema 14

“Só podemos conhecer o que sonhamos”.
(G. Bachelard)

É dolorosamente precisa
a lembrança que me espreita
por fissuras anoitecidas,
enquanto me reescrevo
sem metáforas nem invenções,
sem lirismo,
sem borboletas amarelas nem céu azul.

Reescrevo-me em prosa para não encenar
novos desejos, outras interfaces.

Reescrevo-me para validar a minha vida
nesse tempo presente, corrosivo:
cascalho na alma,
lâmina ferruginosa na garganta.

Reescrevo-me para buscar o que não sou
na única lembrança legitimamente
apreensível:
a desventura da pétala
arrancada
à flor.
(OPR, p. 120)

Esse poema foi publicado inicialmente em *Ávidas paixões, áridos amores* (VILELA, 2007). Com ele, Arriete Vilela coloca-nos diante de uma temática recorrente em sua obra, como vem sendo demonstrado nesta leitura: a apropriação da escrita acontece como um ato político por meio do qual as mulheres se colocam contra o silenciamento que a sociedade patriarcal lhes impõe. Escrever é, dessa forma, uma possibilidade de inserir-se no mundo na perspectiva de quem assume a autoria da própria vida, num contexto marcado pela complexidade que caracteriza essa ação.

O passado aparece, então, como ponto de referência a partir do qual se desenvolve a reescrita da própria história. Assim, na primeira estrofe do poema, a poeta coloca suas leitoras e seus leitores em confronto com a virtualidade da lembrança, que aparece à espreita. Sua poesia coloca a lembrança à espreita, mesmo quando não é evocada, na eminência de colocar

o presente em suspensão para que o passado atue. Essa relação que se estabelece entre o passado e a reescrita do presente, já nos versos iniciais do poema, faz-nos considerar a atuação da memória espontânea que se desenvolve a despeito da vontade consciente.

Nesse sentido, conforme podemos compreender a partir da leitura de Bergson (2006b, p. 69) as imagens passadas sobrevivem e se misturam à percepção do presente, a fim de enriquecê-la a partir daquilo que foi apreendido em outras experiências adquiridas. Entramos, então, em contato com a lembrança que espreita o eu-lírico “por fissuras anoitecidas”. Retomando a fidelidade com a qual a memória armazena o passado, essa lembrança é marcada pela precisão: ela “é dolorosamente precisa”.

Embora seja negado à leitora e ao leitor o conhecimento do conteúdo dessa lembrança (sua precisão é conhecida apenas pelo eu-lírico), ela estabelece um estado de vigilância que interfere diretamente no modo como se dá o processo de reescrita de si, empreendido no presente sobre o qual se constrói o poema: “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente [...]” (BERGSON, 2006, p. 77). A forma como a memória intercala o passado no presente, no contexto do poema lido, conduz a um processo de reescrita de si, no qual os componentes poéticos não encontram encaixe, uma vez que a lembrança associada à dor tenta se imiscuir no presente por “fissuras anoitecidas”.

A primeira estrofe desse poema introduz a lembrança como fio condutor que norteará a reescrita de si nas estrofes seguintes. Ainda nos versos dessa estrofe, é apontado também o modo como se dá essa tentativa de ressignificar a própria vida, a partir da consideração do passado. Conforme dito há pouco, os componentes poéticos aparecem como peças sem encaixe nessa construção, que se realiza “sem metáforas nem invenções,/ sem lirismo/ sem borboletas amarelas nem céu azul”. O projeto de uma escrita despojada de metáforas, invenções e lirismo dá a tônica de como o presente é ressignificado, nesse poema, a partir da dor e da negação do desejo.⁶¹

As estrofes seguintes, a partir de uma estrutura paralelística, centram-se na tentativa de reescrever-se como uma forma de atribuir novos sentidos e novas possibilidades ao presente, tendo as marcas do passado como referências determinantes desse processo. Nesse sentido, a segunda estrofe, composta apenas por dois versos, traz um dado significativo para a compreensão desse poema. Nela, reescrever-se é um processo que nega a poesia, enquanto possibilidade de reinventar-se: “reescrevo-me em prosa para não encenar/ novos desejos,

⁶¹ Conforme se pode constatar na poesia de Arriete Vilela e, em especial, na leitura de *Fantasia e avesso* (VILELA, 1986), a imagem da borboleta amarela é uma metáfora que, de forma recorrente está associada ao desejo e ao erotismo. Negá-la, na construção do poema em análise, é um indício da negação do desejo, conforme se verá no decorrer desta análise.

outras interfaces”. Como desdobramento dessa reescrita marcada pela prosa, em seus componentes mais prosaicos, o eu-lírico vê na prosa a possibilidade de negar-se à abertura da encenação de “novos desejos”.⁶²

Reescrever-se é tarefa que se desenvolve no presente, embora seja crivada pela interferência do passado e da memória: “reescrevo-me para validar a minha vida/ nesse tempo presente, corrosivo:/ cascalho na alma/ lâmina ferruginosa na garganta”. Como forma de validar a sua vida, no presente, o eu-lírico opera a reescrita de si e do seu passado, reivindicando um lugar de autoria para a própria história. Marcado pelas interferências que a memória impõe, o presente caracteriza-se como um tempo “[...] corrosivo:/ cascalho na alma/ lâmina ferruginosa na garganta”. As imagens criadas para, metaforicamente, explicar o presente trazem para o poema um contexto de agressão em que a tentativa de reconstrução do vivido esbarra em conteúdos que provocam dor. A presença destes traz indícios que podem, inclusive, explicar a ironia que marca a atitude do eu-lírico, no poema anteriormente analisado. O Poema 55 (OPR, p. 69) centra-se na tentativa de reconstruir o vivido, por meio da apresentação de uma metáfora: a necessidade de cerzir os esgarçamentos da alma. A dificuldade de empreender essa tarefa, como um exercício de autoconhecimento e autoproteção, leva o eu-lírico, ironicamente, a adequar-se “a uma sereníssima forma de vazio”.

O processo de reescrita, como acontece em outros poemas analisados nesta leitura, pode ser entendido nos termos de uma busca por autoconhecimento. No caso desse poema, isso acontece por uma via negativa: “reescrevo-me para buscar o que não sou”. O percurso apontado nessa busca faz com que o poema, dentro da circularidade que marca a sua escrita, retome sua relação com o passado, estabelecida no verso inicial, e que conduziu toda a sua construção, por meio de uma estrutura paralelística: “reescrevo-me para buscar o que não sou/ na única lembrança legitimamente/ apreensível:/ a desventura da pétala/ arrancada/ à flor”.

Fechando o círculo que o caracteriza, o poema retoma a lembrança presente no primeiro verso, para apresentá-la metaforicamente: “a desventura da pétala/ arrancada/ à flor”. A imagem da pétala arrancada à flor evoca um contexto em que a lembrança pode ser compreendida a partir dos dilaceramentos vivenciados no passado. Além disso, essa imagem traz outro elemento importante para a compreensão da obra de Arriete Vilela: as mulheres com as quais nos deparamos em sua poesia mostram que há uma solidariedade entre natureza humana e não humana, uma vez que ambas compartilham a mesma opressão.

⁶² Em *A dupla chama: amor e erotismo*, Paz (1994) considera o erotismo a partir de suas associações com a poesia, referindo-se ao erotismo como uma poética corporal e à poesia como uma erótica verbal.

O percurso realizado neste capítulo permitiu-nos desenvolver uma análise por meio da qual foi possível perceber o modo como se constrói, no contexto da poesia arrieteana, um lugar de memória que passa pelas relações que o eu-lírico estabelece com o meio ambiente físico e/ ou com o próprio corpo. Destaca-se, nesse processo, um trabalho persistente que se realiza por meio da tentativa de reconstruir o vivido, a partir de fragmentos do passado que nos chegam por meio do embate entre as ações de lembrar e esquecer. A imaginação aparece, então, como uma categoria tão importante quanto a memória nessa busca de autocompreensão empreendida pelo esforço de lembrar, uma vez que ela é, também, responsável pelos novos significados que o passado adquire a cada tentativa de rememoração, pois como foi possível perceber, a partir da leitura de Bergson (2006), a lembrança passa por um processo de transformação à medida que se atualiza por meio da ação da memória.

Entramos, pois, em contato com um universo poético povoado por mulheres que se (re)constróem como seres de memória e esquecimento. Todas elas, por caminhos diversos, são movidas pelo mesmo desejo, a reconstrução/ ressignificação do vivido por meio da tentativa de retorno ao passado. Ao trazê-las para o centro da sua composição poética, ao passo em que reflete sobre o próprio ato de escrever, a poeta compõe variados quadros/ poemas. Neles, o jogo que se estabelece entre as ações de lembrar e esquecer abre lacunas que tornam o texto da memória fragmentado. Esse processo coloca em destaque a ação do esquecimento e corrobora a proximidade que a mitologia grega já apontava entre as deusas da memória e do esquecimento, apesar do antagonismo que marca suas funções, conforme se verá no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III - POESIA E ESQUECIMENTO

De acordo com a abordagem apresentada por Bergson (2006), é possível considerar a memória a partir de duas perspectivas, fundadas em uma dicotomia que norteia toda a sua construção teórica: a dicotomia entre ação e representação está no cerne da constituição das duas noções de memória apresentadas pelo autor. Estas serão retomadas brevemente, aqui, para que, a partir da discussão das especificidades de cada uma delas, possa reintroduzir o tema do esquecimento no conjunto da análise que estamos desenvolvendo.

O autor parte da consideração de que nossas funções mentais são marcadas por um caráter utilitário que faz com que elas se voltem sempre para a ação. Dessa forma, uma das manifestações da memória abordadas por ele atua na base das ações que nos conduzem sempre para diante, que nos levam a agir e a viver. Tal memória está sujeita aos imperativos do presente e, na perspectiva do autor, aparece muito mais como um hábito, do que como uma manifestação da memória propriamente dita.

Isso se explica porque ela pode ser entendida nos termos de uma memória motora (BERGSON, 2006, p. 94) segundo a atuação da qual o conjunto de ações aprendidas no decorrer da vida é repetido. Ao se referir a essa memória, denominada de ativa, o autor caracteriza-a como uma memória pautada no princípio da repetição. Nesses termos, sua relação com o passado desenvolve-se a partir do momento em que ele é tomado como base para que seja possível desempenhar os fenômenos motores que garantem a continuidade da vida cotidiana. O passado aparece, então, como suporte para que as ações possam ser realizadas. Sua função é fornecer dados para a memória que se torna mais útil na vida prática, pois se volta sempre para a ação e tem, como principal finalidade, o papel de nos adaptar ao presente. Dessa forma, ela

[...] não é senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis. Ela faz com que nos adaptemos à situação presente, e que as ações sofridas por nós se prolonguem por si mesmas em reações ora efetuadas, ora simplesmente nascentes, mas sempre mais ou menos apropriadas. *Antes hábito do que memória*, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem (BERGSON, 2006, p. 176-177, grifos meus).

Desempenhar a experiência passada pode ser entendido, nos termos expressos por Bergson (2006), em sua obra, como uma ação que se volta para a repetição das experiências

aprendidas. Assim, a memória que tem a função de aglutinar os mecanismos que garantem a possibilidade de agir de forma mais ou menos apropriada, a partir das interpelações do presente, é designada ainda como uma memória-hábito. Assim, o autor esclarece que ela é destituída do poder de evocar imagens, cabendo-lhe, apenas, a função de desempenhar/ repetir as nossas experiências passadas.

Evocar imagens, na forma de lembrança, é uma atividade atribuída ao outro tipo de memória e a relação que ambas estabelecem com o tempo pode ser considerado um dos fatores decisivos por meio dos quais é possível diferenciá-las. Importa destacar, para traçar essa distinção, que a memória ativa tem sua ação direcionada para o presente. Ao se relacionar com os conteúdos do passado, ela é constituída pela função de prolongar para o presente o efeito das experiências apreendidas, principalmente no que diz respeito ao conjunto de mecanismos que permitem a nossa atuação sobre o presente. Nesse sentido, tais experiências conservam-se a partir da consideração do caráter de utilidade que elas podem apresentar em relação às ações presentes e futuras. É possível, diante disso, afirmar que sua importância está relacionada às contribuições que o seu conteúdo fornece para a realização de ações no presente.

Contraposta a ela, o outro tipo de memória, denominada espontânea, não possui, em relação ao presente, esse vínculo constituído por um caráter utilitário. Sua marca é, pois, a relação que ela estabelece com o passado, por meio da possibilidade de armazenar as afecções que se configuram como imagens-lembranças. Sob essa forma, todos os acontecimentos da vida cotidiana são registrados sem que isso implique, contudo, intenção de utilidade ou de aplicação prática. Conforme Bergson (2006) esclarece, a diferença no modo como as duas formas de memória relacionam-se com o passado reside no fato de que, ao se voltar para ele, a espontânea o revê, já a ativa repete-o.

Por caminhos diversos, elas apresentam duas formas distintas por meio das quais o passado sobrevive: “1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes” (BERGSON, 2006, p. 84). O passado que sobrevive nos mecanismos motores está marcado, como dito anteriormente, pelo caráter utilitário que o vincula ao presente. Como consequência disso, a memória ativa ganha destaque no plano da ação humana, devido ao caráter utilitário que a rege. É importante observar, nesse contexto, que ela está diretamente vinculada aos apelos do presente e a um componente imediatista que marca a sua relação com o passado. Por sua vez, o passado que sobrevive em lembranças independentes não se sujeita a tais apelos pautados pelos imperativos de agir. Nesse sentido, as lembranças que compõem a

memória espontânea são independentes, uma vez que seu conteúdo não se subordina às interpelações utilitárias do presente.

É possível perceber, então, um ponto crucial que marca a diferença entre as duas memórias: enquanto as lembranças da memória ativa são constituídas por um componente de repetição, as da memória espontânea são singulares, impossíveis de serem reproduzidas. Essa marca confere à imagem-lembrança um lugar de destaque na abordagem que o autor faz da questão e o leva a afirmar que “[...] a primeira [memória espontânea] parece, portanto, ser efetivamente a memória por excelência. A segunda [memória ativa] [...] é antes o *hábito esclarecido pela memória* do que a memória propriamente” (BERGSON, 2006, p. 91, grifos do autor).

As relações que se estabelecem entre a percepção e os mecanismos motores que conduzem as ações praticadas ordinariamente encontram sua explicação e justificativa na configuração de uma lembrança-hábito cuja realização, por meio da repetição que a caracteriza e das intenções de utilidade às quais ela responde, impele-nos a agir e a viver. É, pois, nesse sentido que o autor fala da memória ativa nos termos de um “hábito esclarecido pela memória”. Sua marca distintiva é o fato de que ela se apresenta como conquista de uma ação do esforço e conserva, com a nossa vontade, uma relação de dependência. Essa forma de abordá-la encontra uma justificativa no fato de que ela armazena as impressões do passado em sua totalidade. Para isso, conserva “[...] as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele [do passado] com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo” (BERGSON, 2006, p. 97).

Ao trazer a memória espontânea e a memória ativa para o centro da sua discussão, o autor demonstra que a relação estabelecida por cada uma delas com a lembrança precisa ser considerada a fim de que seja possível compreender o modo como se dá o processo por meio do qual a imagem-lembrança é subsumida pela lembrança-hábito, no contexto da dinâmica estabelecida no funcionamento da memória. A lembrança espontânea, de acordo com as considerações de Bergson (2006), oculta-se atrás dessa outra lembrança, uma vez que os apelos da memória que se volta para as necessidades imediatas do presente, empurram-na para fora do plano da consciência.

É importante, para dar continuidade a esta discussão, esclarecer que, ao contrário do que caracteriza a atuação da memória ativa, a espontânea não se relaciona com o passado por intermédio de uma ação da vontade, ou de um esforço para conservá-lo. Nesse sentido, é necessário levar em conta o fato de que as imagens-lembranças são impressas nela independentemente da vontade de quem as armazena e não se encontram, também, sujeitas a

apelos para vir à tona. Atender aos apelos da vontade é marca distintiva apenas da memória motora. A memória espontânea, por sua vez, “[...] *permanece caprichosa em suas manifestações* e, como as lembranças que traz têm algo de sonho, é raro que sua intrusão mais regular na vida do espírito não perturbe profundamente o equilíbrio intelectual” (BERGSON, 2006, p. 97, grifos meus).

Dois pontos dessa consideração são fundamentais para a continuidade desta análise. Em primeiro lugar, é preciso olhar com atenção para o fato de que a memória espontânea, conforme afirma Bergson (2006), é “caprichosa em suas manifestações”. Além disso, as lembranças que estão sob a sua guarda perturbam o equilíbrio intelectual quando, de forma mais regular, são introduzidas na vida do espírito. Trazê-las ao plano da consciência implica um esforço que se desenvolve no sentido de resgatar as imagens-lembranças que a constituem. No entanto, devido à importância que a memória ativa tem para a vida cotidiana, isso só acontece quando se perde o vínculo com o presente, num movimento de tentativa de retorno ao passado. Essa característica marca a diferença fundamental entre elas e, uma vez que as experiências conservadas pela memória ativa são evocadas de forma regular, a partir das necessidades ordinárias que a vida cotidiana impõe.

No contexto da poesia arrieteana, é possível perceber, conforme as análises desenvolvidas nos capítulos anteriores já demonstraram, que os conteúdos do passado são apresentados a partir da atuação da memória espontânea. Esta marca o modo como o passado, em sua volubilidade, não se deixa apreender em sua totalidade, no nível da consciência. Nesse sentido, cada tentativa de resgatá-lo esbarra nos obstáculos que o esquecimento impõe. As lacunas deixadas nesse processo são, então, complementadas, no plano poético, pela atuação da imaginação que atualiza as lembranças a cada tentativa de retorno a elas.

Faz-se necessário enfatizar que as lembranças constituintes da memória espontânea, de acordo com Bergson (2006), não estão alojadas na parte iluminada da nossa vida. Esta é regida pela memória ativa. O passado é armazenado em sua totalidade, todos os seus contornos, cores e lugares no tempo ficam impressos na memória espontânea, que mantém com ele uma relação de fidelidade. Nesse sentido, o passado sobrevive de forma integral, em nossa memória, mas é mantido na sombra. Suas imagens, conforme aponta Bergson (2006), manifestam-se, apenas, de forma caprichosa e podem perturbar, profundamente, o equilíbrio intelectual caso irrompam regularmente na vida cotidiana. Uma dificuldade impõe-se, então, a essa tarefa de resgatar as imagens-lembranças guardadas pela memória espontânea:

É nessa parte iluminada de nossa história que estamos colocados, em virtude da lei fundamental da vida, que é uma lei de ação: daí a dificuldade que experimentamos em conceber lembranças que se conservariam na sombra. Nossa repugnância em admitir a sobrevivência integral do passado deve-se portanto à própria orientação de nossa vida psicológica, verdadeiro desenrolar de estados em que nos interessa olhar o que se desenrola, e não o que está inteiramente desenrolado (BERGSON, 2006, p. 176).

Ao falar da parte iluminada de nossa história, o autor refere-se ao plano da consciência onde se desenrolam as ações intermediadas pelos mecanismos que a memória ativa aciona a cada necessidade com a qual nos deparamos no fluxo da vida cotidiana. A lei fundamental da vida, de acordo com suas palavras, é uma lei de ação cuja orientação põe em evidência os conteúdos que estão a serviço da sua manutenção. Nesse sentido, a própria orientação da vida psicológica apresenta um obstáculo às manifestações das imagens-lembranças, uma vez que elas se conservam guardadas na sombra. A referência a uma parte iluminada da nossa história que guarda as lembranças-hábito e à outra parte que conserva na sombra as imagens-lembrança é uma porta de entrada pela qual se pode retomar, aqui, o tema do esquecimento, a partir do referencial teórico da psicanálise (FREUD, ESB Vol. III, Vol. VI e Vol. XIV).

No percurso desenvolvido por sua teoria, Bergson (2006) enfatiza que uma das características da memória espontânea é a fidelidade com a qual ela registra o passado, uma vez que cabe a essa memória a tarefa de conservá-lo em todos os seus detalhes. É preciso esclarecer, no contexto da perspectiva do autor, que a fidelidade se relaciona à capacidade da memória espontânea de armazenar o passado, mas seu conteúdo não está acessível ao plano da consciência. Dessa forma, as tentativas de resgatar as imagens-lembranças desenvolvem-se a partir de um movimento que tenta interromper o fluxo do presente para que o passado ressurgja da sombra em que está imerso, tarefa que é sempre contrariada pelos imperativos da memória ativa. A dificuldade de apreendê-lo pode ser entendida a partir da relação que ele, de acordo com essa perspectiva, estabelece com a consciência, uma vez que esta

[...] ilumina portanto com seu brilho, a todo momento, essa parte imediata do passado que, inclinada sobre o futuro, trabalha para realizá-lo e agregá-lo a si. Unicamente preocupada em determinar deste modo um futuro indeterminado, ela poderá espalhar um pouco de sua luz sobre aqueles dos nossos estados mais recuados no passado que se organizam utilmente com nosso estado presente, isto é, com nosso passado imediato; o resto permanece obscuro (BERGSON, 2006, p. 176).

Conforme o autor esclarece, a consciência ilumina uma parte do passado, a mais imediata. Esta, por sua vez, tem como sua principal marca a relação que estabelece com o presente, no sentido de que pode fornecer lembranças/ percepções que se encaixam ao

estado presente, no sentido de que “se organizam utilmente” com ele. Todo o resto do passado, que foi integralmente conservado pela memória, permanece obscuro, num estado de virtualidade e inconsciência que caracterizam a lembrança pura. Esse estado de inconsciência e virtualidade é uma via por meio da qual se pode introduzir o esquecimento no estudo da memória.⁶³ Embora o autor fale de uma parte do passado que não aparece iluminada pela consciência, sua abordagem restringe-se à consideração de que esse conteúdo pode ser acessado através dos sonhos e não se detém à análise dos mecanismos que permitem ou impossibilitam o acesso a eles. Nesse sentido, ele se limita a considerar a volubilidade com a qual a memória espontânea reproduz os conteúdos que são conservados na forma de lembrança pura.

O estado de virtualidade e inconsciência que caracterizam essa lembrança são os elementos que nos permitem avançar nesta tese, a fim de trazer o esquecimento, como a contraparte da memória, para o conjunto da análise desenvolvida aqui. É Ricoeur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*, quem nos permite dar esse passo. Ele encontra em *Matéria e memória*, de Bergson (2006), um dos pontos de referência para a compreensão do tema da memória e introduz, a partir da leitura dessa obra, elementos que nos permitem levar em consideração a relação estreita que se estabelece entre a memória e o esquecimento. É, pois, principalmente, a partir das contribuições de Ricoeur (2007), Freud (ESB, Vol. III, Vol. VI, Vol. XIV) e Weinrich (2001) que as relações entre memória e esquecimento serão abordadas a partir de agora.

3.1. Diálogos com Lete

A poesia de Arriete Vilela pode ser entendida a partir do diálogo que se estabelece entre memória e esquecimento. Nesse sentido, a poeta nos faz relembrar a abordagem dada, pela mitologia grega, à poesia, filiando-a à deusa da memória. Essa filiação, contudo, não nega o modo como *Lete* aproxima-se dos domínios de *Mnemosine*, numa relação de vizinhança que permeia toda a construção poética de sua obra. Deparamo-nos, então, com uma poesia que também se filia ao esquecimento e traz, como herança desse vínculo, para o

⁶³ É necessário esclarecer que a perspectiva de Bergson centra-se na discussão da memória e, ao fazê-lo, não aborda a sua contraparte, o esquecimento. Este é pensado apenas nos termos de um apagamento que se dá por meio da afasia ou da amnésia (Cf. BERGSON, 2006, p. 277).

centro de seu trabalho literário, uma tentativa de reconstruir o vivido a partir de lampejos de memória retirados dos abismos do esquecimento. Esse processo retoma a força de ocultação que, de acordo com a mitologia grega, caracteriza os domínios de *Lete*, a filha da Noite.

Para além do referencial da mitologia grega, esse poder de ocultação pode ser entendido, também, pelo viés da psicanálise. Esse percurso pode ser realizado a partir de Ricoeur (2007), uma vez que ele promove um diálogo entre o modo como a memória é abordada por Bergson (2006) e o esquecimento, de acordo com o modo como ele é proposto por Freud. Para entender esse caminho, é preciso retomar o modo como Bergson aborda a questão da sobrevivência das imagens em sua obra. Ao voltar-se para esse tema ele destaca o fato de que a memória espontânea tem a capacidade de conservar todo o passado, em detalhes. Este permanece na memória, em estado virtual e não iluminado pela consciência, por meio da lembrança pura. A parte do passado iluminada pela consciência restringe-se, conforme demonstrado anteriormente, aos conteúdos conservados pela memória ativa e que se lançam continuamente para o presente devido à contribuição que lhe podem dar.

A sobrevivência dessa lembrança pura, marcada pelos componentes apresentados acima, teria, para Ricoeur (2007, p. 448, grifo do autor), valor de esquecimento “[...] precisamente em nome da impotência, da inconsciência, da existência, reconhecidas na lembrança na condição do ‘virtual’. [...] O esquecimento designa então o caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência”. Tomando como base referencial a perspectiva bergsoniana, é possível perceber que Ricoeur parte da consideração da lembrança pura e das suas características para trazer o esquecimento para o centro da sua discussão.

Também nesta leitura, a polaridade estabelecida por Bergson (2006) ao se referir às duas memórias pode ser considerada um ponto de partida válido para a construção de uma abordagem que se volta para a relação estabelecida entre memória e esquecimento, a fim de compreender o modo como eles dialogam na poesia arrieteana. Nesse sentido, é necessário salientar que a memória ativa configura-se como uma memória que se desenvolve no plano da consciência e se volta sempre para a relação de influência que o passado próximo exerce sobre o presente, considerado a partir da perspectiva da duração. Já a memória espontânea conserva as imagens de um passado que permanece obscuro, subsumido pela imposição de agir que rege a vida. Dessa forma, apenas os conteúdos conservados pela memória ativa são evidenciados pelo plano da consciência e só ela atua de forma direta sobre o presente. A lembrança pura, por sua vez, é marcada por um componente de impotência, já que ela se

vincula a um passado remoto que perdeu a força de atuação sobre o presente, no sentido mais imediato dessa ação.

É preciso enfatizar, então, que essa impotência só pode ser considerada a partir da compreensão do modo como o passado próximo e o remoto contrapõem-se na perspectiva de Bergson (2006), tendo como referência o modo como eles se relacionam com o presente. Aquele é iluminado por uma consciência que se preocupa, diuturnamente, com a utilidade prática das imagens que são conservadas pela memória ativa; este, por sua vez, não atua de forma direta sobre o presente, porque seu conteúdo, guardado pela memória espontânea, não se vincula aos imperativos do presente e não atende ao chamado das necessidades cotidianas.

Nesse sentido, a marca que caracteriza o passado mais longínquo é que ele se conserva na memória como um componente virtual ao qual a consciência não tem acesso, uma vez que a memória espontânea, como dito anteriormente, reproduz seu conteúdo de forma volúvel. A volubilidade que marca a reprodução desse passado, bem como a dificuldade de acesso que caracteriza o modo como ele e a consciência relacionam-se, podem ser entendidas, nesta tese, a partir das barreiras impostas pelo recalçamento, conforme apresentado por Freud (ESB, Vol. VI). É, pois, de acordo com essa perspectiva que o esquecimento entra em cena, nas leituras realizadas aqui.

Quando Bergson (2006) afirma que tais conteúdos permanecem obscuros, ou não são iluminados pela consciência, ele nos conduz à compreensão de que, embora todo o passado seja apreendido pela memória espontânea, há uma parte dele que permanece fora do alcance da consciência e não se subordina à sua vontade. São justamente esses conteúdos que devem ser evidenciados quando se considera o tema do esquecimento em sua relação com a memória. Para esclarecer essa perspectiva é preciso levar em conta o fato de que o esquecimento não é tratado aqui nos termos de um apagamento completo dos rastros do passado. Para compreender esse processo, faz-se necessário, então, destacar que a insubordinação desse passado não imediato aos apelos da vontade, da consciência, e a dificuldade de acesso a ele, via de regra, não implicam no seu apagamento, uma vez que todo o passado é conservado pela memória espontânea e permanece em estado de latência.

Esse estado de latência permite que o passado ressurgja por meio de lampejos que, na teoria bergsoniana, constituem as imagens-lembranças. Estas trazem para o plano da consciência pequenos fragmentos do passado que se mantêm guardados sob a virtualidade e a impotência que caracterizam a lembrança pura. Um ponto que merece destaque é o fato de que, para o autor, o surgimento desses lampejos, o modo como o passado irrompe no presente, sem que isso signifique uma resposta aos apelos da consciência, está sujeito,

principalmente, ao caráter caprichoso da memória espontânea. O diálogo entre as perspectivas teóricas de Bergson e Freud permite compreender o funcionamento dessa memória espontânea. Considera-se, para isso, a) o modo como a noção de inconsciente, conforme apresentada por Freud, é uma via que permite entender de que modo e por quais motivos alguns conteúdos do passado permanecem afastados do consciente; b) a importância do recalçamento como mecanismo que promove o esquecimento de alguns conteúdos do passado, relegados ao espaço do inconsciente.

Trazer Freud (ESB, Vol. VI, Vol. XIV) para essa discussão exige que se considere a diferença que marca o modo como ele e Bergson referem-se à relação entre o passado e o inconsciente, conforme aponta Ricoeur (2007, p. 453):

[...] Freud corrige Bergson num ponto essencial que, à primeira vista, parece tornar a psicanálise incompatível com o bergsonismo: enquanto o inconsciente bergsoniano é definido por sua impotência, o inconsciente freudiano deve a seu vínculo com a pulsão o caráter energético que encorajou a leitura “econômica” da doutrina. Tudo o que Bergson parece situar do lado da atenção à vida parece reportado ao dinamismo pulsional da *libido* inconsciente. Não penso que se deva parar nessa discordância aparentemente gritante. Da parte de Bergson, a última palavra não é dita com a equação impotência-inconsciência-existência. A lembrança pura só é impotente em relação a uma consciência preocupada com a utilidade prática. A impotência atribuída ao inconsciente mnemônico apenas é assim por antífrase: ela é sancionada pelo salto para fora do círculo mágico da preocupação a curto prazo e pela retirada na região da consciência sonhadora. [...] Do lado psicanalítico, o corte que caracteriza o inconsciente por recalque em relação ao inconsciente da lembrança pura não constitui, em relação ao inconsciente bergsoniano, um abismo intransponível. Não é igualmente uma suspensão da preocupação imediata que o acesso ao colóquio analítico e sua regra de “tudo dizer” requer? Iniciar uma psicanálise não é uma forma de deixar o sonho se dizer?

Ao enfatizar que entre Bergson e Freud não se estabelece um abismo intransponível, Ricoeur aponta o caminho por meio do qual a noção de inconsciente, conforme a proposta da psicanálise freudiana, pode ser utilizada a fim de compreender os mecanismos que levam uma parte do passado a permanecer obscuro. Como é possível perceber, a partir da leitura de Ricoeur (2007), a impotência é o principal traço distintivo do inconsciente, na perspectiva de Bergson. Essa marca, como discutido anteriormente, precisa ser considerada a partir da relação que este percebe entre o modo como a lembrança pura é preservada e a sua falta de atuação em relação ao presente. Retomando a fala de Ricoeur, supracitada: “a lembrança pura só é impotente em relação a uma consciência preocupada com a utilidade prática”. Fora dessa esfera que se pauta na utilidade das ações a fim de atender às necessidades da vida prática, tais conteúdos não podem ser pensados a partir dessa característica da impotência, uma vez que, segundo Bergson (2006, p. 97), as manifestações dos conteúdos preservados pela

memória espontânea têm algo de sonho e sua intrusão, na vida do espírito, pode perturbar indelevelmente o equilíbrio intelectual. Essa possibilidade de provocar desequilíbrio me leva a aproximar o conteúdo dessa memória espontânea (o inconsciente bergsoniano) ao conteúdo do inconsciente na perspectiva de Freud.

A partir disso, trago para o centro desta discussão a possibilidade de pensar a relação entre lembrança e esquecimento numa perspectiva que não se pauta pela volubilidade e compreendo que a perspectiva da psicanálise propõe soluções para problemas sobre os quais Bergson não se debruçou. Dessa forma, a estrutura do funcionamento psíquico, conforme a ótica de Freud (ESB, Vol. XIV), coloca-nos em contato com um inconsciente em constante trabalho para manter as lembranças que podem provocar dor sob a atuação do esquecimento. Quando essa questão é transposta para a análise da poesia arrieteana, é possível perceber, no conjunto da sua obra, que ela também é movida pela tentativa de afastar-se das lembranças que provocam dor. O esquecimento aparece, então, como aquilo que se busca e se deseja. Nesses momentos, o eu-lírico empenha-se em um laborioso trabalho em que a atividade de tecer, imagem recorrente no contexto da poesia estudada, é substituída pela necessidade de destecer as memórias:

E esse destecer sutil da memória
que te guardava
é o modo como reconheço
que só a Poesia
reordena a minha realidade [...]
(OPR, p. 145).

Conforme se pode perceber, a partir da leitura de Freud (ESB, Vol. VI), a estrutura psíquica age a partir de suas próprias determinações e não cabe ao sujeito tentar determinar quais conteúdos serão, ou não, mantidos no inconsciente. É importante considerar essa característica do seu funcionamento para, por meio da leitura dos versos acima, compreender que a possibilidade de esquecer-se de alguém que provocou dor não está subordinada à vontade do eu-lírico, por mais que ele busque o “destecer sutil da memória”. O esquecimento desejado apresenta-se como recusa e impossibilidade, uma vez que não é a vontade do eu-lírico que o determina. É preciso, então, buscar e reconhecer novas formas de suplantar a dor. Estas são introduzidas pelo trabalho poético, em parceria com a imaginação, apresentando-se como única via por meio da qual a realidade pode ser reordenada.

Para a continuidade desta tese, importa destacar os dois pontos em que, em certa medida, as perspectivas de Freud e Bergson aproximam-se. O primeiro baseia-se na

consideração de que a tentativa de acessar os conteúdos encobertos pelo esquecimento implica um exercício de ruptura com o presente. Essa ruptura com o presente é um dos pontos centrais que marca a atuação da memória espontânea e, conforme demonstrou Ricoeur, também é de fundamental importância para resgatar os conteúdos inconscientes, na perspectiva de Freud, pois o colóquio analítico exige “uma suspensão da preocupação imediata”, conforme a fala de Ricoeur, supracitada. É necessário, então, destacar que esse movimento de suspensão do presente é uma constante na poesia de Arriete Vilela, a ponto de muitas vezes, o eu-lírico tentar se rebelar contra ele:

Basta de tempos perdidos que enredam
 contrassensos em mim
 e me põem sob a tirania de instantes
 sempre passados, sempre a se tornarem outros.
 (OPR, p. 121)

Por meio da suspensão do presente, as mulheres que povoam a obra arrieteana empenham-se em uma constante tentativa de reconstruir o vivido. Para isso, estão sempre às voltas com a “tirania de instantes passados”, com um passado que é sempre reordenado, pela lembrança, pela poesia, pelo esquecimento e, por isso, torna-se sempre outro a cada vez que é retomado.

O segundo ponto aparece quando se considera o fato de que, trilhando caminhos diferentes, os dois autores confrontam-nos com o fato de que o passado é sempre apreendido em sua totalidade. Na perspectiva de Bergson (2006), cabe à memória espontânea conservá-lo, em detalhes, e de forma integral. O inconsciente bergsoniano é posto em destaque no modo como esse passado é conservado, pois seus conteúdos permanecem obscuros e não estão acessíveis ao plano da consciência, uma vez que a inconsciência é a marca distintiva dessa memória. Também para Freud, o inconsciente cumpre a tarefa de guardar todos os conteúdos do passado, impedindo-os de se tornarem acessíveis ao plano da consciência. O inconsciente freudiano é ativo e executa um trabalho constante a fim de regular quais conteúdos podem ou não passar para o plano da consciência, a partir da ação do recalçamento.

Embora os dois considerem a sua existência, importa destacar que falar de conteúdos inconscientes, nas duas perspectivas, remete a campos teóricos diferentes: a perspectiva fenomenológica de Bergson (2006) refere-se a conteúdos inconscientes, utilizando o termo como um adjetivo que se aplica a tudo que está fora do plano da consciência, que não é acessível ao consciente, e permanece na parte não iluminada da memória. Essa noção aplica-se, especificamente, ao passado que é preservado pela memória espontânea e se caracteriza

pela impotência que marca a sua relação com o presente. A perspectiva psicanalítica proposta por Freud, por sua vez, encontra na noção de inconsciente a sua principal categoria de trabalho. Nesse sentido, o inconsciente não é tratado por Freud, no conjunto de sua obra, apenas como um adjetivo para se referir aos conteúdos do passado que não se mostram.

Para a psicanálise, o inconsciente configura-se como um sistema psíquico complexo e dinâmico e, ao contrário da impotência que o marca na fenomenologia bergsoniana,⁶⁴ ele produz efeitos que atingem a consciência. O inconsciente apresenta-se, então, como parte fundante do aparelho psíquico cujo funcionamento precisa ser entendido em termos de forças e/ ou conflitos de forças. Além disso, é importante destacar que esse conflito de forças que, segundo Freud, marca o funcionamento e a própria estrutura do aparelho psíquico funciona como um princípio de inteligibilidade no sentido de que permite compreender a dinâmica que rege o modo como o passado é (re)elaborado dentro dessa estrutura. Esse processo dá a tônica do modo como o passado é representado na escrita arrieteana, como se pode ver no poema abaixo:

Poema 31

O bosque orvalhado guarda
lonjuras para os meus pés esfolados.

O silêncio da noite,
ao trançar em mim o ninho da alvorada,
tem serenado de tal forma
o meu coração
que dele nascem secretas
mortes.

O cheiro da chuva na terra
entranha-se em mim como denso mel –
e então a lucidez me abençoa:

deponho farpas
e fardos.

O resto
é dor esquecida,
é caminho andado.
(OPR, p. 449)

Publicado, inicialmente, em *A rede do anjo* (VILELA, 1992), o poema acima é uma porta de acesso válida para a compreensão do modo como, no conjunto da obra estudada,

⁶⁴ Embora este enfatize o componente da impotência, é importante frisar que, na perspectiva de Bergson (2006, p. 97), as lembranças que compõem a memória espontânea, por terem algo de sonho, ao se introduzirem de forma regular na vida do espírito, podem provocar perturbações profundas no equilíbrio intelectual. Esse poder destabilizador aproxima o conteúdo da memória espontânea do inconsciente freudiano, conforme discussão desenvolvida neste capítulo.

desenvolve-se a relação entre passado e esquecimento, a partir da perspectiva freudiana. A primeira estrofe do poema introduz essa temática a partir de duas imagens: “o bosque orvalhado” e os “pés esfolados”. A relação estabelecida entre elas coloca em evidência um desejo de distanciar-se da dor, que é desenvolvido e retomado ao longo de todo o texto.

De forma metonímica, a metáfora dos “pés esfolados” traz para o centro do poema uma imagem da dor que marca o passado do eu-lírico. A relação entre essa imagem e a dor é retomada/ confirmada no último verso do poema, por meio da metáfora do caminho andado, conforme será demonstrado mais adiante, na conclusão desta análise. Por ora, é importante destacar, centrando o olhar nas imagens apresentadas na primeira estrofe, que a dor é introduzida a partir de uma metáfora que coloca em destaque a importância do corpo como lugar de memória, na poesia de Arriete Vilela. É, pois, no corpo que as memórias e dores do passado estão alojadas e se (re)velam.

Ainda nessa estrofe, “o bosque orvalhado” aparece como imagem que se relaciona aos “pés esfolados”. Nesse contexto, é preciso considerar o papel que ele desenvolve: “[...] guarda/ lonjuras para os meus pés esfolados”. A referência ao bosque como lugar que promove o distanciamento da dor é fundamental para a compreensão desse poema e pode ser aprofundada a partir da leitura da segunda estrofe. Nesta, é introduzida uma imagem que o caracteriza: é noite, no bosque, noite silenciosa. Começa a desenvolver-se, a partir de então, uma comunhão entre a natureza humana e a não humana, uma vez que a metáfora do bosque pode ser entendida por meio de sua relação com o estado de espírito do eu-lírico e, principalmente, com a relação que ele desenvolve com a sua própria dor e a tentativa de esquecê-la.

Tanto o bosque quanto o silêncio da noite constroem-se como metáforas do esquecimento (filho da Noite) e da sua força de ocultação, que, no contexto do poema, associam-se ao trabalho do inconsciente, na sua tentativa de manter conteúdos dolorosos sob a ação do recalçamento. Dessa forma, o “silêncio da noite”, que se estabelece no bosque, repercute de forma direta no modo como o eu-lírico tenta reconstruir a sua própria vida: “ao trançar em mim o ninho da alvorada,/ tem serenado de tal forma/ o meu coração/ que dele nasceram secretas/ mortes”. A estrofe desenvolve, assim, uma relação com o esquecimento, pautada pela comunhão entre natureza humana e não humana.

É possível percebê-la a partir de dois elementos postos no poema: “o silêncio da noite” desenvolve um trabalho que se concretiza na interioridade do eu-lírico. Ao “trançar”, nele, o “ninho da alvorada”, sua atuação aponta a possibilidade da superação da dor, por meio da oposição que se estabelece entre os elementos que participam do mesmo campo semântico, a

noite e a alvorada. Metaforicamente, o poema aponta o amanhecer como tentativa de superação da dor passada. O outro elemento aparece por meio da ambiguidade que marca o adjetivo “serenado”. A um só tempo ele remete à ideia de apaziguamento e, por outro lado, retoma a imagem do “bosque orvalho”. Serenar, nessa acepção, é orvalhar a planta/ coração para que ela, silenciosamente, germine e nasça. A imagem do processo de germinação é reiterada, na estrofe seguinte, por meio da referência ao “cheiro da chuva na terra” que se entranha no corpo do eu-lírico, “como denso mel”, para que a lucidez o fecunde/ abençoe.

No contexto do poema, essa ação provoca um nascimento que está associado, pela via do recalçamento, ao esquecimento: do coração que se quer serenado, “nasceram secretas/ mortes”. O paradoxo estabelecido por essa imagem reitera a ação do recalçamento, quando permite perceber que o resultado obtido é o nascimento não de uma vida, mas de “secretas mortes”. A morte, nesse contexto, assume o sentido do esquecimento provocado pela ação do recalçamento. Essa possibilidade de associar esquecimento e morte já foi apresentada, nesta tese, a partir da referência à ação de *Lete*,⁶⁵ que, na mitologia grega, a um só tempo, representa a deusa do esquecimento e o rio dos mortos.

Retomar a imagem do rio dos mortos é importante para a continuidade dessa análise, porque permite compreender o modo como a poeta associa, gradativamente, a imagem da água ao esquecimento, no poema em análise. Conforme apresentado no primeiro capítulo desta tese, a partir da perspectiva de Weinrich (2001), as águas de *Lete* têm a função de conceder, à alma dos mortos, a capacidade de esquecer o passado, mergulhando, assim, o esquecimento “[...] no elemento líquido das águas” (WEINRICH, 2001, p. 24). Essa referência permite compreender a gradação que se estabelece no poema, a partir das imagens aquáticas: o orvalho, na primeira estrofe; o sereno, na segunda; a chuva, na terceira. O conjunto formado por elas, a partir dessa gradação, põe em cena o percurso das águas por meio das quais o esquecimento atua, no poema analisado.

O cheiro da terra molhada pela chuva entranha-se no eu-lírico, “como denso mel”, e lhe possibilita um tipo especial de germinação/ renascimento, conforme o argumento desenvolvido há pouco, que se materializa por meio da ação da lucidez, apresentada na estrofe seguinte: “deponho farpas/ e fardos”. A proximidade sonora que marca os dois substantivos (farpas e fardos) termina por agrupá-los em um mesmo campo semântico, associado à dor e ao peso provocados pelo passado. O único verbo presente na estrofe destaca o desejo que

⁶⁵ Cf. p. 29 desta tese.

acompanha o eu-lírico desde o início do poema: o gesto de depor “farpas e fardos” retoma a tentativa de afastar-se da dor, pela via do esquecimento/ recalçamento.

Isso é alcançado na última estrofe do poema: “O resto/ é dor esquecida,/ é caminho andado”. No entanto, é importante destacar que o esquecimento da dor não significa o seu completo apagamento. O processo de recalçamento exige um trabalho constante para que os conteúdos inconscientes permaneçam esquecidos e, no contexto do poema, a possibilidade de eles voltarem ao plano da consciência é apontada quando se observa que a referência “ao caminho andado”, que fecha o poema, remete à imagem dos “pés esfolados”, metáfora da dor presente na primeira estrofe. A circularidade,⁶⁶ característica fundante da poesia lírica, desempenha aqui, o papel de enfatizar o risco que os conteúdos recalçados apresentam por poderem se tornar novamente conscientes. Evidencia-se, assim, que o esquecimento não se realiza de forma plena, pois ele nunca se efetiva como apagamento completo dos conteúdos do passado.

Nesse contexto, é preciso considerar que os processos mentais são caracterizados como conceitos dinâmicos que podem ser entendidos a partir da abordagem do aparelho psíquico em termos de uma topografia (FREUD, ESB, Vol. XIV). Para entendê-la, é importante destacar que a noção de topografia, conforme utilizada para se referir ao funcionamento do aparelho psíquico, não se refere a lugares localizáveis do ponto de vista anatômico, conforme esclarece Freud (ESB, Vol. XIV, p. 104): “nossa topografia psíquica, *no momento*, nada tem que ver com a anatomia; refere-se não a localidades anatômicas, mas a regiões do mecanismo mental, onde quer que estejam situadas no corpo”. As regiões do mecanismo mental às quais se refere o autor, ao falar da noção de topografia psíquica, correspondem à estrutura do aparelho psíquico composta por três estruturas: Inconsciente (Ics), Pré-Consciente (Pcs) e Consciente (Cs).

A configuração do aparelho psíquico estabelece, entre esses três níveis da topografia apresentada por Freud, uma dinâmica que, como dito anteriormente, explica o seu funcionamento em termos de forças e/ou conflitos de forças. É importante destacar que a estrutura apresentada por Freud põe em evidência o funcionamento de mecanismos que permitem perceber uma lógica subjacente às dinâmicas que se estabelecem entre os níveis mencionados. Dessa forma, a topografia psíquica permite pensar o modo como os acontecimentos psíquicos transitam entre os planos do inconsciente ao pré-

⁶⁶ Cf. no segundo capítulo desta tese, as considerações acerca da circularidade e sua relação com a poesia lírica.

consciente/consciente, e vice-versa, numa perspectiva que não se pauta pelo princípio da arbitrariedade.⁶⁷

Faz-se necessário, então, discutir de que modo se dá a determinação do funcionamento do aparelho psíquico, a partir do conflito de forças estabelecido pelos mecanismos que o regem. A compreensão desse conflito e da dinâmica que ele instaura implica considerar a importância da noção de recalçamento para a psicanálise, uma vez que ela pode ser considerada como o princípio que determina o funcionamento do aparelho psíquico e alicerça a estrutura da psicanálise, conforme afirma Freud (ESB, vol.XIV, p.26): “a teoria do recalçamento é a pedra angular sobre a qual repousa toda a estrutura da psicanálise”. Importa, então, destacar que o recalçamento, enquanto princípio regulador do funcionamento do aparelho psíquico, não se encontra presente apenas nos casos patológicos, uma vez que

o recalque é especialmente patente na histeria, mas desempenha também um papel primordial nas outras afecções mentais, assim como em psicologia normal. Pode ser considerado um processo psíquico universal, na medida em que estaria na origem da constituição do inconsciente como campo separado do resto do psiquismo (LAPLANCHE e PONTALIS, 2000, p. 265).

É possível perceber, então, que o recalque, ou recalçamento, ocupa lugar de destaque na teoria do inconsciente. Enquanto processo psíquico universal, ele desempenha um papel regulador que o coloca na base da constituição do inconsciente e do funcionamento da estrutura do psiquismo. Sua função consiste justamente em se apresentar como uma operação dinâmica por meio da qual se mantém um campo de força que se interpõe entre as estruturas inconsciente e pré-consciente/consciente. O caráter dinâmico desse processo implica um investimento constante de energia:

[...] [o recalque] exige, isto sim, um constante gasto de energia, cuja cessação colocaria em perigo o seu êxito, de modo que um novo ato de repressão se tornaria necessário. É lícito imaginar que o reprimido exerce uma contínua pressão na direção do consciente, a qual tem de ser compensada por uma ininterrupta contrapressão. Portanto, manter uma repressão pressupõe um permanente dispêndio de energia, e a sua eliminação significa, economicamente, uma poupança (FREUD, 2011, p.66).

A partir dessa dinâmica e desse conflito de forças, é possível perceber que o recalçamento caracteriza-se como um processo constante e atua na base do aparelho psíquico, a fim de evitar que conteúdos capazes de gerar dor/ desprazer cheguem ao plano da

⁶⁷ “Aqueles que identificam o inconsciente freudiano com o caótico e o arbitrário devem reler o capítulo VII da *Traumdeutung*, quando Freud declara enfaticamente que não há nada de arbitrário nos acontecimentos psíquicos, todos eles são determinados” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 145).

consciência. Como dito anteriormente, é importante frisar que esse é um processo psíquico universal. Isso quer dizer que ele não se restringe apenas aos casos de patologia e/ ou trauma. Essa consideração acerca do modo como atua o recalçamento, destacando sua atuação na “psicologia normal” faz-se necessária, porque esse processo é decisivo para a compreensão dos fatores que atuam na base do fenômeno do esquecimento, conforme Freud destaca em *Sobre psicopatologia da vida cotidiana* (ESB, VI). Nesse sentido, a compreensão de como se compõe o aparelho psíquico, a partir da topografia que o estrutura, de como o inconsciente se constitui e de como este se separa das outras esferas que formam tal aparelho, por meio do trabalho constante do recalçamento, permite compreender a lógica que subjaz ao trabalho constante de esquecimento que é complementar à atuação da memória.

A importância do inconsciente e do princípio de recalçamento para a psicanálise permite perceber dois pontos que são fundamentais para esta leitura: nenhum fragmento do passado é esquecido integralmente, uma vez que, nas palavras de Freud, “o inconsciente não esquece”; os conteúdos esquecidos, por meio da atuação do recalçamento, podem se tornar conscientes novamente, conforme foi possível perceber a partir do movimento de retomada da imagem da dor no poema analisado acima. A dinâmica que se estabelece entre o trabalho de lembrar e o de esquecer, a partir da psicanálise, reinscreve a relação entre *Lete* e *Mnemosine* num polo em que se afastam as dicotomias para destacar de que modo memória e esquecimento podem ser pensados como movimentos complementares que atuam no sentido de garantir a manutenção e o equilíbrio do aparelho psíquico.

É possível perceber, então, que a partir dessa dinâmica, os mecanismos que agem no sentido de promover o esquecimento colocam em xeque a principal ambição da memória: a pretensão de fidelidade ao passado. É preciso frisar que, embora seja fundamental para a manutenção do equilíbrio psíquico, inicialmente, o esquecimento aparece como aquilo contra o que se luta, uma vez que esquecer é um ato que coloca a confiabilidade da memória sob suspeita: “de início e maciçamente, é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 424).

O modo como, filosoficamente, consolidou-se o estudo da memória, conforme discutido no início deste trabalho, bem como se pode depreender da fala de Ricoeur, supracitado, instituiu entre ela e o esquecimento uma relação pautada numa lógica dicotômica que os apresenta por meio de um antagonismo que privilegia e exalta a memória em detrimento da consideração da importância que o esquecimento tem para a manutenção do

equilíbrio psíquico. Ao reintroduzir essa questão em sua obra, Ricoeur (2007, p. 424) permite rever essa relação ao questionar o real papel do esquecimento: “O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata do seu equilíbrio com ele?”

A poesia de Arriete Vilela responde de diversas formas a pergunta posta por Ricoeur, como as análises anteriores já demonstraram. Nesse contexto, é importante destacar que a necessidade de estabelecer uma negociação entre a memória e o esquecimento, na tentativa de alcançar um equilíbrio entre ambos, muitas vezes é imposta no poema diante da impossibilidade de esquecer, como demonstra o poema abaixo:

Poema 8

Do teu amor
resta somente
o cheiro de amêndoas
amargas
a desalojar-se
vez por outra
da intimidade das coisas:

vãos dardejos
nos enovelamentos
da memória.
(OPR, p. 242)

Publicado, inicialmente, em *Frêmitos* (VILELA, 2004), o poema acima estabelece uma relação com a temporalidade que é característica na poesia arrieteana: o eu-lírico, impulsionado por uma lembrança, faz com que o presente perca a sua centralidade, seja suspenso, para que o passado ocupe a cena poética. Esta é construída em torno da referência a um amor que acabou. Surge, assim, a imagem que leva o eu-lírico ao passado por meio da atuação da lembrança, conforme se pode ver na primeira estrofe do poema: “Do teu amor/ resta somente/ o cheiro de amêndoas/ amargas/ a desalojar-se/ vez por outra/ da intimidade das coisas”.

No centro do processo de retorno ao passado, como propulsora da ação de lembrar, surge a imagem do “cheiro de amêndoas/ amargas”. É importante destacar, a respeito dessa imagem, que ela traz à tona uma característica marcante da poesia de Arriete Vilela: a intertextualidade.⁶⁸ Esta se constrói a partir do eco da voz de García Márquez (2002, p. 6,

⁶⁸ A intertextualidade é pensada, aqui, a partir da perspectiva de Kristeva (2005, p. 68) para quem “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...)”. Enquanto característica da obra arrieteana, a intertextualidade foi um tema abordado em minha dissertação de Mestrado (SANTOS, 2008), a partir das leituras de *Fantasia e avesso* (VILELA, 1986) *Lãs ao vento* (VILELA,

grifos meus) na abertura de *O amor nos tempos do cólera*: “Era inevitável: o *cheiro das amêndoas amargas* lhe lembrava sempre o destino dos amores contrariados”. Enquanto “[...] absorção e transformação de um outro texto [...]” (KRISTEVA, 2005, p. 68), o poema em análise parte de uma imagem presente na obra do romancista e promove um diálogo por meio do qual se pode compreender o seu tema central.

Na obra com a qual o poema dialoga, “o cheiro das amêndoas amargas” é uma imagem que se associa, num contexto que a generaliza, à memória/ ao destino de todos os “amores contrariados”. Em Arriete Vilela, o mesmo cheiro também impulsiona o surgimento da lembrança, mas o faz de forma particular, uma vez que aponta para a memória de um amor vivido pelo eu-lírico. Deste, sobrou apenas “o cheiro de amêndoas/ amargas/ a desalojar-se/ vez por outra/ da intimidade das coisas”.

Sobre o término desse amor, nada é informado. Nesse sentido, a referência à obra de García Márquez é o único indício que permite elucidá-lo. Sabemos, pelo diálogo estabelecido entre os dois textos, que certamente também estamos em contato, no poema, com um amor contrariado. Essa possibilidade de leitura é corroborada pelos versos apresentados na segunda estrofe, na qual a lembrança presente na primeira estrofe é descrita como “vãos dardejões/ nos enovelamentos/ da memória”.

A imagem criada na segunda estrofe traz elementos importantes para a compreensão do modo como se pensa a relação entre memória e esquecimento, nesta tese. A metáfora dos “enovelamentos da memória” ratifica o argumento, desenvolvido a partir da leitura de Ricoeur (2007), de que o texto da memória abole a linearidade. A imagem do novelo, que está no centro da metáfora criada pela poeta, é significativa, nesse contexto, porque destaca também o modo como os conteúdos do passado não se deixam apreender com facilidade.

Além disso, retomar uma lembrança a partir da imagem dos dardos que acertam e ferem a memória evidencia o modo como os conteúdos do passado, ao se tornarem novamente acessíveis, podem provocar dor. É a partir dessa leitura que apontamos o papel positivo do esquecimento e a necessidade de estabelecer, entre ele e a memória, uma relação de equilíbrio. Podemos, então, afirmar que, nesse aspecto, o esquecimento não pode ser considerado “[...] o inimigo da memória [...]”,⁶⁹ conforme apontando por Ricoeur (2007, p. 424), supracitado.

2005). Cf. referências completas no final desta tese). Apesar deste trabalho não se centrar na análise dessa característica, é possível abordá-la numa perspectiva que destaca a memória, conforme aponta Britto (2000), ao se referir à noção de “memória do lido”.

⁶⁹ Importa destacar que a noção de recalçamento, conforme apresentada por Freud (ESB. Vol. VI e Vol. XIV) e utilizada no decorrer desta tese, pode ser entendida como uma das vias por meio das quais a ação do

Para que esse equilíbrio se torne possível, é preciso que a memória negocie com o esquecimento o modo como se dá a apropriação do passado. O lugar do esquecimento precisa, então, ser reconfigurado para que ele seja visto como parte fundante da memória. Essa possibilidade poderia parecer contraditória, numa leitura apressada de Ricoeur. Entretanto, o autor desenvolve sua argumentação no sentido de demonstrar que “[...] a memória revela-se como uma organização do esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 457).

Para explicar como tal organização se concretiza, o autor volta a sua atenção para a manifestação do esquecimento que se desenvolve tanto no plano coletivo quanto individual e esclarece que a tentativa de lembrar, assim como o ato de esquecer realizam-se de forma seletiva, no sentido de que exigem um direcionamento do olhar que se volta para o passado. Assim, para ele, “[...] quem fixa o olhar num aspecto do passado [...] se torna cego a outro [...]”. Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro” (RICOEUR, 2007, p. 458-459). Essa atitude é central na construção do poema abaixo:

Poema 26

Da janela sobre o mar,
sem saudades eu dou adeus
a mim mesma;

faço-me outra
e nova.

Quero trazer-me alegre
à luz do dia ou da noite,
sossegar-me nas trovoadas,
evitar as esporas do vento
nos meus cabelos.
Inútil esforço,
sei. Aos meus olhos
cola-se, diariamente,
uma alma de estopa áspera,
embora rara.
(OPR, p. 444)

Publicado, inicialmente, em *A rede do anjo* (VILELA, 1992), o poema acima é construído a partir das diversas perspectivas por meio das quais o eu-lírico olha para o passado. A partir dessa visada, a leitora e o leitor são levados a acompanhar o percurso que esse olhar desenvolve e, assim, entram em contato com as possibilidades de lidar com a

esquecimento aparece de forma positiva. O constante conflito de forças que marca a sua atuação, na fronteira entre o inconsciente e o consciente, também pode ser entendida como uma busca de equilíbrio entre os conteúdos que devem ser esquecidos e os que podem ser lembrados.

memória do vivido, a partir de movimentos que vão da recusa/ tentativa de distanciamento, ao desejo de reconstruí-la e/ ou complementá-la por meio da imaginação.

Esse é um trajeto que se desenrola, poeticamente, de forma gradativa, até chegar ao seu desfecho, na última estrofe do poema. Nele, a possibilidade de pensar a memória enquanto organização do esquecimento, conforme aponta Ricoeur (2007), desenvolve-se por meio de uma ação que se centra no esforço de distanciar-se do passado para reconstruir o vivido. Essa reconstrução pauta-se no trabalho de tentar suplantar as dores da realidade, a partir da tentativa de recriá-la, com a ajuda da imaginação.

A primeira estrofe do poema apresenta o ponto inicial da gradação que o estrutura. O verso inicial aponta, a partir de um elemento espacial, o ponto de vista adotado pelo eu-lírico em relação ao próprio passado: ele se coloca como seu espectador. Nesse sentido, a perspectiva adotada “da janela sobre o mar” traz para o poema a postura de quem olha o passado de forma distanciada, ou melhor, marcada pelo desejo de distanciar-se, expresso nos dois versos seguintes: “sem saudades eu dou adeus/ a mim mesma”.

O conjunto formado pelos três versos que compõem a estrofe cria uma imagem que confronta a leitora e o leitor com a visão de alguém que, ao olhar para seu passado, para a sua própria história, dá-lhe um aceno de adeus e se despede dele/a sem saudades. A adoção dessa postura põe em cena um olhar que se volta para um ponto do passado, o que provavelmente provocou dor, num gesto marcado pelo desejo de distanciar-se dele, de esquecê-lo. A memória esforça-se, então (em vão), por organizar o esquecimento, a partir da tentativa de selecionar que conteúdos não devem ser lembrados.

O segundo ponto da gradação é apresentado na segunda estrofe do poema. Ela é curta, composta apenas por dois versos que apresentam o resultado do trabalho iniciado na estrofe anterior: “faço-me outra/ e nova”. É importante observar que, do ponto de vista da sua construção sintática, as duas estrofes apresentam estruturas distintas e estas, a partir do plano linguístico, apontam indicativos que nos permitem refletir acerca do modo como se realiza, do ponto de vista textual e poético, o plano traçado pelo eu-lírico.

Nesse sentido, a estrutura sintática da primeira estrofe dá, aos versos, um ritmo/ uma cadência que provoca a perda da sua fluidez. Esta se realiza por meio da inversão da ordem direta da frase, marcada pela antecipação de “sem saudades” para o começo da oração. Essa quebra impressa no ritmo do poema permite-nos perceber, a partir do componente linguístico, que o processo de distanciar-se do passado e lhe dar adeus, conforme deseja fazer o eu-lírico, não é fácil, é marcado por barreiras como as impostas no plano sonoro do poema.

A segunda estrofe, por sua vez, ao contrário da primeira, apresenta uma estrutura sintática simples. Ela é composta por uma oração escrita na ordem direta: “faço-me outra”. A ideia expressa por ela ganha um reforço, por meio da utilização de um aditivo (“e nova”), que não quebra a linearidade da frase e não provoca a perda da sua fluidez. Tentar fazer-se outra, fazer-se nova, não é tarefa fácil, ou simples. No entanto, a poeta tenta remover os obstáculos do caminho que será empreendido, nessa tentativa de reconstrução. O foco do poema passa a ser o presente, no qual o trabalho da imaginação desenvolve-se, na tentativa de refazer o passado. É importante ressaltar que, na estrofe anterior, por mais que os verbos estejam no presente, o foco é o passado do qual o eu-lírico tenta se distanciar.

O desejo que marca a construção desse poema ganha destaque na terceira estrofe. De forma gradativa, ela apresenta o último estágio do processo que o eu-lírico iniciou, a partir da tentativa de distanciar-se do passado. O fazer-se outra, expresso na segunda estrofe, realiza-se na terceira: “Quero trazer-me alegre/ à luz do dia ou da noite,/ sossegar-me nas trovoadas,/ evitar as esporas do vento/ nos meus cabelos”. O desejo, por meio da imaginação, cria uma cena que se centra nas imagens da alegria constante e do sossego, em meio às trovoadas.

A harmonia desse conjunto de imagens, no entanto, é quebrada, pela introdução de um elemento que a desestabiliza: a ameaça imposta pelas “esporas do vento”. Como é característico em sua poesia, Arriete Vilela cria uma imagem na qual se destaca o jogo entre o peso e a leveza. Esse se estabelece a partir do choque entre dois elementos. Assim, o vento nos cabelos aponta uma leveza que se perde por meio da referência às esporas. Estas trazem para o poema uma imagem que aponta a representação de uma dor, de uma possibilidade de ferir-se, que o eu-lírico, por meio do distanciamento do passado, tenta evitar.

A presença dessa imagem, no contexto do poema, traz de volta o passado e o recoloca em cena. Distanciar-se do passado para fazer-se outra, ao longo desse poema, é tarefa que o eu-lírico não consegue levar a cabo. No processo de reconstruir a si mesma, apenas os obstáculos linguísticos puderam ser removidos, as dores do passado permaneceram intactas, por isso é preciso estar em constante estado de vigilância, é preciso estar sempre a “evitar as esporas do vento”, como se a possibilidade de ferir-se fosse (re)atualizada a cada verso, a cada passo. A consequência disso é a consciência de que todo esse esforço é inútil, consciência com a qual a última estrofe é iniciada.

Afirmar a inutilidade do esforço desempenhado para distanciar-se do passado e reconstruir-se faz com que o trabalho gradativo, desenvolvido nas estrofes anteriores, seja marcado pela frustração de não ter o controle sobre os conteúdos da memória. O passado marcado pela dor volta à tona, e se cola aos olhos que, seletivamente, não queriam enxergá-lo.

Esse retorno é marcado por uma metáfora forte: “uma alma de estopa áspera/ embora rara”. As imagens da alma e da estopa apontam o conteúdo interior e o próprio passado do eu-lírico a partir das suas principais características: a aspereza e a raridade. Estas são aproximadas ainda mais pelo efeito da rima, como se as dores tivessem ajudado a conferir raridade à alma do eu-lírico.

Para entender esse processo de organização em sua amplitude é preciso considerar o conceito de memória declarativa, conforme apresentado por Ricoeur (2007, p. 455), para dar ênfase ao trabalho de linguagem que o constitui. Ao se referir a esse trabalho de linguagem, por meio da recorrência à narrativa, o autor põe em evidência o fato de que toda narrativa é composta por uma dimensão seletiva, na qual se interpõem as estratégias de esquecimento.

Compreender essa dimensão implica considerar a ideia de que lembrar-se de tudo, ou narrar tudo, do ponto de vista performativo da linguagem, é uma ação impossível. As estratégias de esquecimento sobrepõem-se nessa dimensão, porque esse caráter seletivo da narrativa implica não só a supressão/ esquecimento de conteúdos como a sua manipulação discursiva, por meio do deslocamento das ênfases, da reconfiguração dos protagonistas da ação, ou ainda do contorno dela. É preciso enfatizar, ainda, que esse processo se torna perigoso quando o esquecimento decorrente dele se estabelece como um mecanismo que impede os sujeitos de narrarem a si mesmos, perdendo, com isso, a posse do poder de dizer sua própria história.

Pensar o modo como o esquecimento organiza a memória implica ainda discutir o papel que ele desenvolve no processo de reconhecimento. Faz-se, então, necessário considerar a ambiguidade que marca o esquecimento, constituído sobre a dupla valência da destruição e da perseverança. Essa ambiguidade é percebida por Ricoeur (2007, p.449) a partir da consideração de que “contra o esquecimento destruidor, [atua] o esquecimento que preserva”. Dentre as possibilidades de entender a existência de um esquecimento que preserva, destaco, para fins desta leitura, o modo como os conteúdos esquecidos, mantidos no plano do inconsciente por meio do recalque, são protegidos do esquecimento completo. Considerando a existência desse esquecimento que preserva, o autor afirma ainda que “[...] é o esquecimento quem torna possível a memória”. Essa possibilidade de pensar a relação entre memória e esquecimento tem como uma de suas bases o fenômeno do reconhecimento que Ricoeur (2007) apresenta como o principal componente para a possibilidade de pensar uma memória feliz. Esta não se configura como uma super memória, impermeável à força do

esquecimento.⁷⁰ Pelo contrário, sua marca é justamente a tentativa de estabelecer uma luta contra o apagamento das lembranças, como se pode ver no poema abaixo:

Poema 33

Água da cacimba
no avental encardido
da infância.

Revejo a avó
longínqua e triste:
miúda flor ressequindo-se
à beira do fogão de lenha;
miúda borboleta esgotando-se
no sopro à brasa do ferro
de engomar;
miúda camponesa desdobrando-se
entre a cuscuzeira de barro
e as pontas da toalha da mesa,
onde assoa o nariz.

Miúda e bela estrela,
a avó,
mergulhada no abismo
do anonimato.
(OPR, p. 377)

Publicado inicialmente em *O ócio dos anjos ignorados* (VILELA, 1995), o poema acima traz à tona o tema da memória, tratado de um modo recorrente no conjunto da obra estudada. A tentativa de retorno ao passado tem, como sua principal via de acesso, o desejo de resgatar a infância, marcada pela figura enigmática da avó. A retomada da infância, nesse sentido, passa pela necessidade de compreender e ressignificar essa presença feminina, uma vez que a poesia de Arriete Vilela aponta a existência de um vínculo entre as mulheres que compõem as diferentes gerações da mesma família.

Há entre suas histórias de vida uma relação de continuidade que aponta um elemento importante para a tentativa de autoconhecimento que se desenvolve por meio da memória. Conhecer a história da avó, retomando-a por meio da tentativa de retorno à infância, é uma das formas pelas quais o eu-lírico, em seu desejo de lembrar, busca compreender-se. No caso do poema acima, ressignificar o passado, por meio da evocação das lembranças da infância, passa pela necessidade de reconstruir a distante figura da avó.

Embora seja a figura central do poema, ela só é evocada a partir da segunda estrofe. Na primeira, é a infância quem ocupa a cena poética, associada a elementos que

⁷⁰ A possibilidade de pensar uma super memória que não se submete à atuação do esquecimento foi apontada por Borges (2007), no conto “Funes, o memorioso”. Cf. análise desenvolvida na p. 52 desta tese.

contextualizam não só o modo como ela foi vivida, mas, principalmente, o modo como o tema da memória é abordado. Pode-se perceber, então, que essa estrofe condensa em sua estrutura curta, composta apenas por três versos, uma forma de pensar a relação com o passado que é característica na escrita da poeta estudada. O desejo de lembrar é marcado pela reinvenção do passado, que não se deixa apreender em sua totalidade. Nesse contexto, a metáfora da “água da cacimba” é de suma importância para a compreensão da dificuldade que se impõe à tentativa de retornar ao passado, pois a profundidade da cacimba e a sua escuridão são elementos que passam a caracterizá-lo de modo a construir a imagem de um passado remoto que não é fácil de resgatar.

Os poemas de Arriete Vilela que se voltam para a infância colocam-nos em contato com cenas cotidianas marcadas por elementos que nos permitem perceber o modo como as relações que se estabelecem no núcleo familiar apresentado são caracterizadas por uma estrutura patriarcal que circunscreve a atuação da mulher ao espaço da casa e dos afazeres domésticos. Ao problematizar o modo como ela é colocada num limiar entre a natureza e a cultura, o que contribui para o desenvolvimento de uma lógica opressora que a inferioriza, Ortner (1979, p. 108) discute as implicações da sua circunscrição ao espaço privado da casa:

A segunda maior implicação problemática da aproximação da mulher com o contexto doméstico se origina de certos conflitos estruturais entre a família e a sociedade, conjuntamente, em qualquer sistema social. [Destacam-se] as implicações da oposição “público/ doméstico” em relação à posição feminina, [...] a noção de que a unidade doméstica – a família biológica encarregada de reproduzir e socializar novos membros da sociedade – se opõe a entidade pública – a estrutura dominante das relações e alianças que é a sociedade [...].

Essa discussão precisa ser considerada para compreender o modo como, na poesia em análise, e também no conjunto da obra estudada, desenrolam-se as tentativas de resgatar e reconstruir o passado. O eu-lírico, que tenta resgatar sua infância, reconhece-se na condição de herdeira das mulheres que a antecederam e se depara, então, com uma estrutura opressora que lhe ameaça os sonhos. A avó, nesse contexto, aparece como uma figura enigmática. Como a ela não é dado o lugar da fala, sua vida é marcada pelo silenciamento que as relações familiares lhe impõem. A possibilidade de burlar esse cerco aparece na figura da neta que, por um lado, reconhece-se como herdeira dessa estrutura e das suas relações, por outro, encontra na palavra poética a via por meio da qual é possível ressignificar esse passado.

Considerar o peso dessa estrutura é um dos caminhos que permite compreender a dificuldade de retorno à infância, pois revivê-la, por meio da lembrança, significa trazer de volta um cotidiano marcado pelas opressões de gênero que constituem as relações familiares

no contexto de uma sociedade pautada por valores patriarcais. Dessa forma, voltar à infância é um percurso que só pode se desenvolver pela retomada de um cotidiano em que os espaços de atuação feminina estão circunscritos ao meio doméstico. O retorno constrói-se, na primeira estrofe, a partir da referência aos elementos que compuseram as cenas do cotidiano para, então, atribuir-lhes novos significados. A “água da cacimba” e o “avental encardido” são, então, transpostos de um campo semântico que se relaciona aos afazeres domésticos para construir a metáfora por meio da qual o passado é introduzida no poema.

A referência à infância como um novo elemento na estrofe desestabiliza, no sentido positivo, a ordem que fora criada com a junção dos dois elementos pertencentes ao campo semântico mencionado. Nesse sentido, é a expectativa da leitora e do leitor o que se rompe com a imprevisibilidade da imagem criada, quando o passado entra em cena. Opera-se, então, a personificação da infância que, ao desfilar o seu avental encardido, abre as portas de uma realidade na qual o espaço das mulheres, sejam crianças ou idosas, é circunscrito aos trabalhos domésticos. A beira da cacimba ganha novos contornos, com isso sua água passa a se referir à necessidade de reinscrever o passado, na tentativa de, quem sabe, limpá-lo da opressão que o caracterizou.

A água da cacimba que escorre sobre a infância traz de volta a imagem da avó, “longínqua e triste”. Sua imagem é construída no decorrer dessa estrofe, composta por onze versos ao longo dos quais a natureza humana e a não humana solidariamente sucumbem sob o peso de um cotidiano que impõe às mulheres o “abismo do anonimato”. A poeta coloca suas leitoras e seus leitores em contato com um jogo de imagens em que a leveza sugerida pela referência à natureza não humana é esmagada pelo peso das obrigações impostas à mulher “longínqua e triste” que a memória tenta reinventar.

Emprende-se, nessa estrofe, um esforço para recuperar a imagem da avó. Afastada do presente pela ação do tempo, sua figura “longínqua” chega-nos por meio do olhar de uma neta empenhada em lhe atribuir uma leveza sem encaixe na realidade que sua memória se esforça por reconstruir. Na primeira tentativa, a avó aparece como “miúda flor ressequindo-se/ à beira do fogão de lenha”. Em seguida, ela é “miúda borboleta esgotando-se/ no sopro à brasa do ferro/ de engomar”. A “flor” e a “borboleta” constroem imagens que, metaforicamente, permitem perceber uma realidade na qual a delicadeza da avó esvai-se em meio a um cotidiano marcado pelo peso das obrigações domésticas. Assim, a flor é consumida pelo calor do fogão à lenha e a borboleta, na impossibilidade de voar, esgota-se “no sopro à brasa do ferro/ de engomar”. Nesse sentido, a tentativa de resgatar a imagem da avó por meio da construção de imagens que diminuam o peso do seu viver é frustrada. A estrofe encerra-se,

então, com a apresentação de uma avó prosaica, sem metáforas: “miúda camponesa desdobrando-se/ entre a cuscuzeira de barro/ e as pontas da toalha de mesa/ onde assoa o nariz”.

De forma gradativa, a poeta traça um percurso que começa a se delinear na beira da cacimba, onde a atividade cotidiana de lavar a roupa funciona como porta de entrada para a reconstrução de um passado em que todas as experiências vividas têm o espaço doméstico como sua única referência. “O avental encardido da infância” é a metáfora por meio da qual o passado se materializa no texto, para colocar a leitora e o leitor em contato com uma gradação que, de forma decrescente, faz a avó desnudar-se dos elementos poéticos com os quais a neta tenta, em vão, revesti-la. A leveza das metáforas criadas para reconstruir a imagem da avó entra em choque com o peso da realidade na qual ela estava inserida e esse processo culmina com o silenciamento dessa mulher, “mergulhada no abismo/ do anonimato”.

O modo como a figura da avó é protegida do esquecimento e retomada, pela lembrança, por meio do reconhecimento, é uma das vias por meio das quais se pode, no contexto da tese, abordar a relação entre memória e esquecimento. Todo esse percurso enfatiza o lugar do reconhecimento nas diversas abordagens que, desde os gregos, voltaram-se para a explicação da memória. Ao refletir acerca desse tema, Ricoeur (2007, p. 26) parte de um pressuposto fundamental para toda a discussão que realizo aqui: “[...] o referente último da memória continua sendo o passado”. Diante dessa colocação é importante esclarecer que o passado, que se torna lembrança, é retomado na forma do reconhecimento. Este é o fim último do trabalho de memória e a sua consecução é o que determina a possibilidade de pensar em uma memória feliz. Esta não pode ser considerada nos termos de uma memória incapaz de esquecer, mas de uma memória capaz de reconhecer.

Pensar o reconhecimento, neste momento, exige que se retome a ambiguidade que marca o esquecimento, a fim de entender como este é, também, um fator decisivo na constituição do ato de reconhecer a si ou um fragmento do passado. Como dito anteriormente, o esquecimento é pensado a partir da sua dupla valência, em relação ao passado, uma vez que pode tanto destruir sua memória quanto preservá-la. O passado esquecido é, de alguma forma, preservado, e essa preservação permite que aconteça o processo de reconhecimento, tanto por meio da lembrança quanto da recordação. Nesse sentido, o conceito psicanalítico do recalçamento, conforme discutido nesta seção, traz elementos que permitem entender o modo como esse passado esquecido permanece preservado pelo inconsciente. Esse referencial teórico continuará norteando as discussões realizadas nas páginas seguintes.

Dessa forma, as análises desenvolvidas a partir de agora, continuam a considerar que o esquecimento desempenha um papel ativo no processo de reconhecimento e de rememoração, uma vez que o trabalho de memória desenvolve-se sempre no sentido de buscar reencontrar as memórias perdidas. Estas, por sua vez, como nos mostra a psicanálise, podem tornar-se indisponíveis, mas nunca desaparecem por completo. Nesse sentido, as próximas análises buscam 1) discutir por meio de quais caminhos os poemas analisados empreendem um esforço de recordação dirigido contra o esquecimento; 2) e, por fim, entender como se configura, no conjunto da obra estudada, a possibilidade de pensar uma justa memória que se realiza na busca de um equilíbrio entre os excessos de memória e de esquecimento.

3.2. Esquecimento na poesia de Arriete Vilela

Diversas são as possibilidades por meio das quais a questão do esquecimento, em sua relação com a memória, pode ser abordada. Do ponto de vista histórico, interessou-nos, inicialmente, pensar o esquecimento que se configura como um risco para a memória, em especial a coletiva, conforme a perspectiva apresentada por Ricoeur (2007) e discutida anteriormente. Esse tipo particular de esquecimento configura-se como uma ameaça para a memória, porque as estratégias que participam da sua composição realizam-se por meio de dinâmicas de controle que desapossam os sujeitos do direito de narrar a si mesmos.

Pensado nessa perspectiva, o esquecimento precisa ser considerado como um elemento intencional que se constrói a partir do próprio discurso, no sentido de que a primeira base sobre a qual ele se assenta está relacionada às estratégias narrativas que passam a compor o discurso oficial da história e incidem de forma decisiva sobre a memória coletiva dos grupos que este silencia. As dinâmicas que aliam esquecimento e silenciamento no plano de composição da narrativa histórica terminam por invisibilizar grupos cuja fala não autorizada pelos discursos oficiais é relegada aos desvãos da memória. Surgem, assim, mecanismos de controle e exclusão que encontram seu ponto de partida nas estruturas que impõem o silenciamento a determinados grupos sociais cuja memória, do ponto de vista coletivo, é manipulada pelas estratégias que sustentam o esquecimento.

O esquecimento aparece, nesse plano histórico, como uma ameaça à memória coletiva dos grupos sobre os quais a injunção de lembrar é determinada pela mediação dos discursos

oficiais, nos quais as minorias não se reconhecem, porque não se veem contempladas por eles. A posse do discurso pode ser usada, então, contra ou a favor do esquecimento e se torna, assim, palco de lutas por poder que se manifestam, de um lado, por meio da promoção da invisibilidade de alguns sujeitos; de outro lado, por meio da tentativa de burlar os mecanismos de controle e exclusão para retomar o direito de narrar a própria experiência. Nessa perspectiva, o primeiro embate é provocado pela necessidade de ter a posse do discurso, conforme demonstra Foucault (2009, p.10):

[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

Pensado como aquilo pelo que se luta, o discurso aparece para a crítica feminista como um instrumento de poder do qual ela tenta se apoderar, na tentativa de dar visibilidade e voz a todos os passados silenciados e esquecidos pelos discursos que se desenvolvem no plano da historiografia oficial. O mesmo discurso também se configura como objeto de desejo para as mulheres escritoras que veem nele uma possibilidade de, literariamente, apossar-se do direito de dizer a pluralidade de experiências e memórias que compõem a condição feminina. Por esses dois vieses, tentar apoderar-se do discurso contra os mecanismos de dominação e exclusão que tentam silenciar as mulheres escritoras, seja no exercício da crítica ou da criação literária, é uma das formas pelas quais essas mulheres tentam apoderar-se do seu próprio passado, ou resgatar do esquecimento a memória das mulheres que lhe precederam, conforme a discussão realizada na seção anterior.

Outra possibilidade de abordagem surge quando se pensa o esquecimento a partir das lacunas que ele interpõe nos textos da memória. Nesse sentido, a luta manifesta pela memória contra o esquecimento é, no fundo, uma luta contra a ação do tempo. É também por meio dele que as lembranças caem no esquecimento de onde podem ser resgatadas por meio da evocação do passado, da atuação da *anamnésis*. A escrita atua, então, no sentido de resgatar fragmentos da memória da rapacidade do tempo, uma vez que recorrer à memória para resgatar as lembranças denota uma constante luta contra o esquecimento e a ação do tempo: “a busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à ‘rapacidade’ do tempo [...], ao ‘sepultamento’ no esquecimento” (Ricoeur, 2007, p. 48).

Essa luta já foi abordada aqui, no plano coletivo, quando se considerou o modo como o esquecimento intencional atua na construção de uma memória coletiva que se sustenta numa memória manipulada pelas estratégias narrativas impostas pelos discursos oficiais. Agora, importa pensá-la num plano individual, tomando por base o modo como o ato de memória, tenta arrancar alguns fragmentos de lembrança “à rapacidade do tempo”, “ao ‘sepultamento’ no esquecimento”.

Transposto para o plano literário, esse ato de memória constrói um texto lacunoso, no qual emergem alguns fragmentos de lembrança que não se deixaram sepultar pelo esquecimento. Convém ressaltar que esse sepultamento, seja no plano individual quanto coletivo, nunca se dá de forma definitiva, pois os conteúdos esquecidos sempre podem voltar ao plano da história, por meio do resgate, como acontece com o trabalho desenvolvido pela crítica feminista, bem como por meio dos esforços que se voltam para a tentativa de lembrar os conteúdos esquecidos no plano da memória individual.

Esse jogo entre memória e esquecimento constitui-se para o ser humano, mulheres e homens, como uma das bases do seu dinamismo existencial. Uma das formas de entender essa dinâmica passa pela compreensão de que o esquecimento tem um papel fundamental para a manutenção do equilíbrio da estrutura psíquica. No nível consciente, o esquecimento nunca se realiza como um completo sepultamento, uma vez que a sua manutenção depende de um constante investimento de energia que garante o funcionamento do recalque como base do aparelho psíquico, conforme apresentado anteriormente, na perspectiva de Freud.

Nessa perspectiva, o passado aparece, também, como recusa, uma vez que ele não se deixa apreender em sua totalidade, e é essa impossibilidade de apreensão do passado em sua totalidade que dá, à poesia pautada no trabalho de revisitar a memória, um caráter lacunoso. O que não se apreende do passado é a sua parte que está sob a atuação do esquecimento. A tentativa de reviver o passado não é possível, mas a tarefa de escrevê-lo poeticamente dá-nos alguns indícios de como se constitui o texto da memória, a partir da consideração de dois aspectos: a presença das lacunas deixadas pelo esquecimento e o modo como algumas passagens são destacadas, em detrimento de outras.

O esquecimento aparece, assim, como indicativo de que a memória de quem cumpre a tarefa de voltar ao passado para recontá-lo não é confiável. Há elementos que a levam a atuar de forma seletiva e que devem ser considerados na abordagem da poesia escrita a partir da luta que essas duas categorias empreendem de forma dinâmica e constante. A tentativa de retorno ao passado coloca sempre em evidência aqueles fragmentos de lembrança que não caíram nos desvãos da memória, nas frestas abertas pelo esquecimento. Isso se deve, para

entender o fenômeno mnemônico a partir da perspectiva de Bachelard, ao fato de que os arquivos da memória funcionam a partir da atribuição de valor positivo ao que é percebido/vivido. A esses quadros que receberam maior carga de valor, a imaginação volta junto com a memória e os tonaliza.

Embora o passado não se deixe apreender em sua totalidade, o retorno a ele se configura, para o eu-lírico, como possibilidade de reelaboração de seu conteúdo, conforme se pode ver no poema abaixo:

Poema 31

Bastam-me dez passos
à margem do que sou,
e reconstroem-se-me as veredas:
 reinvento, então, a imperiosa
 flor do teu prazer:
 dominadora flor,
 orvalhada sob a chama
 de todos os querereres.

Bastam-me dez passos
para dentro da minha eternidade
provisória,
e ressurgem-me os vazios:
 humílima, afago a longa barba
 de Deus e sofro por ter, às vezes,
 os gestos blasfemos da não-poesia.

Bastam-me dez passos
por sobre as dores da infância,
e reacendem-se as bondades,
os anjos reais, as palavras
singulares, os sonhos plurais:
 sou, então, fio de prata a resgatar
 uma menina na moldura e
 uma avó na ternura.

Bastam-se dez passos
de descuido,
à toa,
em perdidos suspiros de paixão,
e recaio na voracidade de mim mesma:
 cobro-me, então, a inalcançável plenitude
 da linguagem silenciosa...
(OPR, 42-43)

Publicado, inicialmente, em *Palavras em travessia* (VILELA, 2009), o poema é construído em torno de um paralelismo que inicia as estrofes e as coloca em uma constante relação de complementaridade. O verso inicial de cada estrofe é composto por uma metonímia “bastam-me dez passos” que coloca em evidência os diversos movimentos de aproximação ou distanciamento que marcam a postura do eu-lírico em relação ao passado, ao longo do texto.

Tais movimentos marcam um jogo de recusa e possibilidades por meio do qual se pode vislumbrar a relação do eu-lírico consigo mesmo e com as suas memórias.

Na primeira estrofe, o verso que a inicia introduz um movimento que coloca em evidência uma tentativa de distanciamento que se desenvolve no sentido de afastar-se do presente. Sua principal consequência é o estabelecimento de um contato com o passado para, mais do que simplesmente revisitá-lo, reinscrevê-lo: “bastam-me dez passos/ à margem do que sou/ e reconstroem-se-me as veredas”. Colocar-se à margem de si mesma, no presente, leva o eu-lírico a reconstruir as “veredas” que lhe dão acesso ao passado.

A memória aparece, nessa estrofe, por meio dessa metáfora. Tratar esse tema, por meio da imagem apresentada, permite a possibilidade de pensar como se estabelece, na poesia estudada, a relação entre o passado e o presente, bem como entre a memória e o esquecimento. As “veredas”, que precisam ser reconstruídas, aparecem, no texto, como sulcos que o esquecimento abriu nos caminhos da memória e se materializam no poema a partir do apelo lançado pelo eu-lírico no presente, pois segundo Bergson (2006, p. 179), “[...] é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde [...]”.

Essa resposta traz à tona uma lembrança relacionada ao desejo. O modo como ela aparece no texto é significativo para pensar o esquecimento, no poema analisado, uma vez que a lembrança a qual o eu-lírico se refere aparece como uma reinvenção: as lacunas deixadas pelo esquecimento são, então, preenchidas pela imaginação. Assim, por meio da lembrança, auxiliada pela imaginação, o desejo ressurgue no nível consciente e é marcado por um processo de reinvenção, que se materializa no plano da linguagem a partir da construção de uma metáfora que evidencia a complexidade desse sentimento.

Falar da lembrança em termos de uma reinvenção traz um elemento importante para a consideração das relações que se estabelecem entre presente e passado, uma vez que este é reelaborado pela atuação da memória. No poema, o desejo, retomado pelo trabalho de rememoração, não se revela de forma fiel à experiência vivida, as lacunas abertas pelo esquecimento, por meio da atuação do recalque, criam veredas que a memória percorre para alcançá-lo, reconstruí-lo, reinventá-lo. Nesse processo, ele se torna acessível ao consciente pela mediação da palavra poética, que cria metáforas para ressignificá-lo, a partir da imagem da “imperiosa flor do teu prazer”.

Sobre a flor que se associa ao prazer, recaem significados cuja relação de sentido são paradoxais: “dominadora flor,/ orvalhada sob a chama/ de todos os querereres”. É assim que se associam à sua construção significados que jogam com o peso e a leveza das palavras, pois a flor que é “dominadora”, por outro lado, aparece “orvalhada”. Por tratar-se de uma tentativa

de dizer o prazer a partir da imagem da flor, enquanto metáfora que estrutura toda essa parte da estrofe, a poeta cria um choque semântico ao juntar elementos que pertencem ao campo do desejo e da flor. Dessa junção, estabelece-se um paradoxo que expressa a ambiguidade do desejo e da linguagem que se volta poeticamente para ele: o prazer é flor “orvalhada sob a chama/ de todos os querereres”. O desejo, então, é aquilo que, ao mesmo tempo, orvalha e inflama a flor.

Conforme já mencionado, o poema é composto a partir da utilização de um paralelismo que inicia as suas estrofes e estabelece movimentos de aproximação ou distanciamento a partir dos quais a memória do eu-lírico se (re)vela. Assim, a segunda também apresenta uma tentativa de distanciamento do presente: “bastam-me dez passos/ para dentro da minha eternidade/ provisória/ e ressurgem-se os vazios”. O movimento que se estabelece nessa primeira parte da estrofe implica mais uma tentativa de distanciamento do presente, a partir de apelos lançados na direção do passado. Diferentemente do resultado obtido na primeira estrofe, nessa não se opera nenhuma reinvenção das lembranças. Ao voltar-se para dentro da sua “eternidade provisória”, o eu-lírico depara-se, apenas, com o ressurgimento dos vazios, com os conteúdos apagados pelo processo de recalque.

Na primeira estrofe, o apelo lançado ao passado encontra eco na reinvenção do desejo, a lembrança é reinventada pela palavra poética, que cria metáforas para protegê-la, enquanto finge revelá-la. Do desejo vivido, apreendemos apenas as metáforas que reinventam conteúdos da memória aos quais não se tem acesso de forma direta. Já na segunda estrofe, a tentativa de retorno lança um apelo que fica sem resposta: ressurgem os vazios.

Tanto a reinvenção dos conteúdos do passado, quanto o ressurgimento dos vazios podem ser entendidos a partir da consideração de que o recalque, enquanto mecanismo de defesa⁷¹ que institui o inconsciente, impede que os conteúdos capazes de provocar dor/desprazer tornem-se acessíveis ao consciente. Eles permanecem, então, esquecidos, por isso a reelaboração de algumas lembranças é a principal base para a construção da obra estudada. Trazer a noção de recalque, conforme apresentada por Freud, para o contexto dessa discussão, permite compreender por que, muitas vezes, a tentativa de retorno ao passado é frustrada pela imposição do esquecimento. Nessas ocasiões, em que o passado se revela apenas como recusa, restam, ao eu-lírico, apenas “os gestos blasfemos da não-poesia”.

⁷¹ “A noção de recalque conserva fundamentalmente, no texto de 1915 que lhe é consagrado, a acepção definida acima. ‘A sua essência consiste apenas no fato de afastar e manter a distância do consciente.’ Neste sentido, o recalque é às vezes considerado por Freud um ‘mecanismo de defesa’ em especial ou então um ‘destino da pulsão’ suscetível de ser utilizado como defesa” (LAPLANCHE, 2000, p. 431).

A terceira estrofe, por sua vez, é marcada por um movimento que reaproxima o eu-lírico do tema da infância: “bastam-me dez passos/ por sobre as dores da infância/ e reacendem-se as bondades,/ os anjos reais, as palavras/ singulares, os sonhos plurais”. É importante ressaltar que essa reaproximação da infância só é possível pela sublimação⁷² das dores que ela provocou. Passar “por sobre as dores da infância” é a única possibilidade que permite a retomada dos seus conteúdos. Sublimados, eles voltam a, poeticamente, atuar sobre o presente, ao reacender “as bondades”, “os anjos”, “as palavras singulares” e “os sonhos”.

Feito esse percurso, o eu-lírico pode, então, resgatar os conteúdos da memória que lhe são mais caros: a sua própria infância e a avó. Por se tratar de uma infância marcada pelas dores, seus conteúdos estão propensos ao esquecimento, por meio do recalque, conforme a perspectiva de Freud. O acesso a eles dá-se, então, através de um trabalho de resgate que, no poema, é apresentado pela metáfora do “fio de prata”. Este traz à tona “uma menina na moldura e/ uma avó na ternura”. A caracterização da “menina” e da “avó” é importante para compreender esse retorno, uma vez que essas imagens apontam, principalmente, o resgate não da infância real, mas da infância emoldurada pela atuação do tempo, da memória e da sublimação.

Todas as estrofes analisadas até aqui têm, em comum, o fato de que nelas se desencadeiam movimentos de afastamento do presente e de conseqüentes tentativas de retorno ao passado, mesmo quando ele se dá como recusa ou precisa ter seus conteúdos reinventados. A última estrofe, por sua vez, retoma o tema apresentado na primeira, o desejo, mas constrói-se num sentido diferente do que foi exposto nas estrofes anteriores. Aqui, “os dez passos” que, antes, metonimicamente, apontaram o caminho de retorno ao passado, ganham um novo significado e passam a se referir ao presente. São, pois, “[...] passos de descuido,/ à toa/ em perdidos suspiros de paixão,/ e recaio na voracidade de mim mesma”.

“Os suspiros de paixão” aos quais o eu-lírico é levado por seus descuidados passos, retomam o desejo presente na primeira estrofe do poema, num movimento circular que, conforme já abordado na perspectiva de Paz (1972),⁷³ caracteriza o poema. Ainda de acordo com Paz, o retorno que essa circularidade implica é também recomeço, recriação, introdução de novos significados na tessitura do poema. No caso dessa (re)abordagem do desejo, a “dominadora flor”, que o caracteriza no início do poema, sai de cena. Em seu lugar, aparecem “perdidos suspiros de paixão”, que são alcançados por meio do descuido de quem se permite caminhar sem reservas em busca do seu próprio prazer.

⁷² Cf. nota 42, p. 105 desta tese.

⁷³ Cf. discussão realizada no segundo capítulo desta tese.

escadas que o conduzem, então, “em direção à lua – sonhos, fantasias”, ou levam seu olhar para o fundo da cacimba, na direção do “verde lodo da cacimba”, das “dores” e da “memória”. Esse gesto estabelece um duplo movimento por meio do qual o olhar se volta para cima, para a “lua”, e, ao mesmo tempo, para baixo, para dentro de si.

“O verde lodo da cacimba” é a metáfora que prepara a leitora e o leitor para o contato com os conteúdos da “memória” e as “dores” que marcam o retorno a eles. A imagem da cacimba aparece de forma recorrente, na poesia de Arriete Vilela, como um espaço associado à memória da infância, como se pode perceber na leitura de seus poemas e, em especial, no livro de contos *Grande baú, a infância* (VILELA, 2003).

Olhar e escrever são postos, no poema, como exercícios que se voltam para a compreensão de si como um ser que se constrói por meio da linguagem. Essa ideia, presente na segunda estrofe do poema, é introduzida pelos versos que aproximam essas duas ações, a partir da referência ao lápis: “como se no olhar houvesse a ponta/afiada/afinada do lápis”. A aproximação que se estabelece entre os dois adjetivos, a partir da consideração da sonoridade das palavras afiada e afinada, pode ser entendida como um elemento que aponta para a construção do poema pela ação da mão e do olhar.

Para elucidar o modo como esse tema é considerado nesta leitura do poema em análise, é necessário evidenciar as relações que se estabelecem entre o olhar e o conhecimento. Nessa perspectiva, conforme apresentado por Chauí (1988, p. 33), “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”. Pensar essa duplicidade que caracteriza o olhar é pertinente para a continuidade desta discussão, porque, como é apresentado no poema em análise, olhar e escrever são gestos que se correspondem a ponto de elementos que pertencem ao campo semântico da escrita serem associados a ele. Esse traço do poema introduz, nesse texto, a metalinguagem que caracteriza a poesia arrieteana.

Marcadamente metalinguística, a obra arrieteana pensa a si mesma à medida que também pensa sobre o mundo, pela elaboração de um olhar que se coloca de forma dupla, fazendo do texto um “objeto olhado e olhante”, conforme a já discutida perspectiva de Barthes (2007).⁷⁴ Por esse viés, os adjetivos que caracterizam a ponta do lápis/ olhar que escreve novos sentidos para o mundo, colocam-nos em contato com uma poesia que se quer “afinada” e, ao mesmo tempo, “afiada”, precisa na sua forma de registrar um ser que se reconhece “retorcido/retecido pela linguagem”.

⁷⁴ A metalinguagem ocupou o centro das discussões realizadas no segundo capítulo desta tese, mais especificamente em sua primeira seção.

O processo de construção poética da obra arrieteana desenvolve-se, principalmente, no sentido de apontar a literatura como uma possibilidade de reescrita da vida, na qual a linguagem, na ponta do lápis, retorce e retece os conteúdos que são apreendidos pela memória, conferindo-lhes um novo lugar na realidade. Esse é um processo constante, por meio do qual se realiza a tentativa de reconstrução do vivido, a partir da reelaboração dos conteúdos que provocaram dor. A poesia adquire, nesse contexto, um significado muito importante para o modo como a autora apresenta, em seus textos, a relação com o passado, uma vez que se configura como uma via por meio da qual as dores são sublimadas.

A terceira estrofe do poema reafirma essa possibilidade de leitura, ao passo em que retoma, para ressignificar, a ideia apresentada na primeira estrofe. Assim, as “escalas/escadas” que conduziam tanto à fantasia quanto ao passado, marcado pelas dores, às margens da cacimba, agora, direcionam-se para o presente. Nele, a mulher que fala nesse poema pode se sentir “degrau nos próprios desvãos”, reconhecendo-se como “simbólica carne de palavras”.

As imagens criadas nos poemas estudados permitem, dentre outras possibilidades de leitura, perceber um eu-lírico em constante retorno ao passado, na tentativa de perscrutar os conteúdos da sua memória, principalmente aqueles que provocaram dor. Destaca-se, então, a tentativa de ressignificá-los e se reinscrever na tessitura do texto poético. No entanto, tal busca, muitas vezes, é impossibilitada, porque o passado, por meio da atuação do recalque, não se deixa apreender em sua totalidade. Evidenciam-se, assim, os limites da memória, confrontada com o esquecimento.

Nesse jogo que se estabelece entre o desejo de lembrar e a impossibilidade que o esquecimento, pela via do recalque, impõe, deparamo-nos com um eu-lírico consciente de que a tentativa de transpor os conteúdos da memória para o plano da linguagem é uma tarefa difícil. A imaginação interfere nesse processo, na tentativa de preencher as lacunas presentes na memória, conforme se pode ver no poema abaixo, publicado, inicialmente, em *Palavras em travessia* (VILELA, 2009):

Poema 80

Garimpo palavras
para distinguir o real
da invenção e da memória.

Não é fácil.

Por isso, legítimo-me em cada olho d'água,
em cada broto de planta,
em cada pisco de estrela,
em cada desdobro de onda,
em cada faiscação amorosa de olhos.

Alegre,
migro para a flor noturna
e levo comigo apenas o candeeiro
com a chama da infância
e dos amores suaves.

Contraditória, porém,
e lacunosa – embora cumulada de desejos minados –,
emaranho-me aos aros de ferro
com que cada palavra garimpada
desvela os próprios significados,
suas armadilhas,
seus espantos e ferocidades.

Garimpo palavras
no deserto em flor, sob as estrelas,
e em fios de sisal, sobre o abismo.
(OPR, p. 100)

O poema inicia-se com uma busca que permeará toda a sua construção: “garimpo palavras/ para distinguir o real/ da invenção e da memória”. A estrofe curta, composta apenas dos três versos citados, centra-se numa metáfora que traz para o texto o componente de labor que, conforme já mencionado, caracteriza a poesia de Arriete Vilela. Nela, o eu-lírico apresenta-se como garimpeira que, em sua bateia, busca o ouro com o qual sustenta a sua poesia: busca palavras.

O trabalho desenvolve-se, pois, no sentido de separar o material do qual se servirá para a construção do texto daquilo que não será usado. Para isso, instaura-se uma tentativa de distinguir, por meio do garimpo das palavras, “[...] o real/ da invenção e da memória”. Esses são componentes que interferem diretamente no modo como o real é apreendido, já que, no texto literário, a resignificação da realidade acontece por meio de uma ação conjunta que reúne o trabalho de invenção e os conteúdos da memória, em sua constante luta contra o esquecimento.

Como o eu-lírico afirma, na segunda estrofe do poema, essa tarefa “não é fácil”, pois esbarra nos obstáculos impostos pelo esquecimento. Diante da dificuldade de empreender o

seu intento, o trabalho com as palavras realiza-se, sobretudo, a partir de fragmentos/ lampejos de memória, que são apresentados na terceira estrofe do poema: “por isso, legitimo-me em cada olho d’água,/ em cada broto de planta,/ em cada piscos de estrela,/ em cada desdobro de onda/ em cada faiscação amorosa de olhos”. Impedida de acessar um real que não esteja impregnado da invenção e da memória, o eu-lírico legitima-se a partir dos fragmentos que a memória lhe oferece.

As imagens que compõem essa estrofe são construídas de modo a fazer com que cada elemento apresentado encontre correspondência e reverbere em outro. Assim, há uma relação entre o “olho d’água”, no primeiro verso, e o “desdobro da onda”, no quarto verso; o mesmo acontece com a imagem do “piscos de estrela”, no terceiro verso, que encontra eco na “faiscção amorosa de olhos”, presente no quinto verso da estrofe. Nesse contexto, apenas a imagem do “broto de planta” não encontra correspondência nos demais versos e, por isso, permanece isolada, como a indicar que é preciso tempo para que o broto medre.

A flor, na qual a imagem do broto reverbera, só aparece na quarta estrofe do poema e é retomada na última, pelas imagens da “flor noturna” e do “deserto em flor”, respectivamente. É importante observar, então, que a retomada do broto, por meio da referência às flores, sinaliza, poeticamente, o modo como a poesia, que lança suas raízes sobre a memória, desenvolve-se e resiste: planta que vinga, mesmo na aridez do deserto.

O conjunto dessas imagens aponta para a leveza e a fugacidade que marcam os fragmentos de memória que compõem o poema. Assim, a estrofe seguinte é construída a partir do estado de espírito que o contato com eles proporciona. Se não é fácil realizar o trabalho apresentado na primeira estrofe, o eu-lírico empenha-se num novo tipo de garimpo e o desejo de lembrar incide sobre o resgate/ a invenção de fragmentos de memória que podem gerar prazer: “alegre/ migro para a flor noturna/ e levo comigo apenas o candeeiro/ com a chama da infância/ e dos amores suaves”.

No seu garimpo, o eu-lírico migra “para a flor noturna” e, ao fazer essa passagem, escolhe o que levará consigo: “[...] o candeeiro/ com a chama da infância/ e dos amores suaves”. A metáfora do candeeiro é significativa, porque permite pensar a memória em sua possibilidade de lançar novas luzes sobre a compreensão do presente. Assim, o eu-lírico escolhe que tipo de luz quer lançar sobre ele. A estrofe inicia-se com uma referência à alegria, como escolha que marca a mudança que se apresenta nos versos seguintes.

A fala de Bachelard (2009, p. 2) pode ser trazida para essa discussão a partir do momento em que ele apresenta os componentes da invenção e da memória atuando, solidariamente, nesse movimento, a partir do qual o ser se lança para o seu passado, na

tentativa de resgatar os conteúdos felizes e “reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou imaginar quando as reencontro em meus devaneios”.

No caso do poema em análise, é possível perceber, por meio desse referencial, que a luz pela qual o real e o presente são matizados, antes de se configurar como uma recusa da invenção e da memória, surge a partir delas e é nesse sentido que se pode justificar a escolha exclusiva da chama da infância e dos amores suaves para iluminar a busca empreendida pelo eu-lírico. A escolha desses elementos realiza-se como uma tentativa de se proteger dos conteúdos do passado que provocam dor. É importante destacar, nesse contexto, que o amor e a infância, na poesia de Arriete Vilela, estão sempre associados a um passado que provoca dor e, por isso, é submetido a um constante trabalho de reconstrução.⁷⁵

O percurso que se delinea por intermédio do retorno às imagens da infância e dos amores suaves, como resultado de um garimpo no qual o texto se compõe apenas de elementos leves, é interrompido na quinta estrofe do poema. O desejo de lembrar, na quarta estrofe, configura-se, acima de tudo, não como um esforço de lembrança, mas como um trabalho de invenção. Por meio deste, os conteúdos do passado que provocam dor são revestidos de valores afetivos positivos.

Na quinta estrofe, por sua vez, a retomada da imagem do garimpo revela que, na bateia, muitas vezes, entram elementos que não eram desejados e a leveza anterior é contrariada pelos aros de ferro com que as palavras revelam não só seus significados, mas também suas armadilhas, seus espantos e suas ferocidades. Nesse contexto, a imagem da bateia, que está associada ao garimpo, pode ser entendida como uma metáfora que permite compreender o modo como se desenvolve o mecanismo do recalque. Quando o “filtro” da bateia, assim como o do recalque, falham, os espantos e as ferocidades do passado voltam à cena.

Como consequência desse retorno, se antes o eu-lírico referia-se a si mesma a partir da alegria que marcou sua migração para a flor noturna; agora, resta-lhe reconhecer-se “contraditória, porém,/ e lacunosa – embora cumulada de desejos minados”. A busca pelos amores suaves frustra-se diante dos desejos minados. As palavras, então, tornam-se aros de ferro nos quais ela se emaranha por se deparar com a palavra que revela seus próprios significados. A tentativa de garimpar palavras para construir uma memória a partir dos

⁷⁵ Esse argumento será retomado na análise do Poema 41, publicado, inicialmente, em *Palavras em travessia* (VILELA, 2009). Cf. p. 191 desta tese.

recortes que trazem à tona imagens felizes é contrariada pelo retorno, ao plano consciente, do passado que provoca dor.

É nesse sentido que conteúdos indesejados, como os “desejos minados”, imiscuem-se no poema para trazer à tona a palavra poética que se faz armadilha e se revela carregada de espantos e ferocidades. A entrada desses elementos na constituição do texto evidencia que, assim como não há controle sobre o que será garimpado, os conteúdos do passado que se tornam acessíveis ao plano consciente não estão sujeitos à determinação da vontade do sujeito: o inconsciente tem suas próprias regras.

Na última estrofe, a metáfora do garimpo é, mais uma vez, retomada: “garimpo palavras/ no deserto em flor, sob as estrelas/ e em fios de sisal, sobre o abismo”. Ao trazê-la, novamente, à cena, a poeta demonstra que a tentativa de distinguir o real da invenção e da memória é uma tarefa difícil. Isso acontece porque a compreensão do passado, diante das barreiras impostas pelo recalque, é modificada pelos componentes da imaginação, conforme o poema demonstrou.

Diante disso, a poesia que se volta para o passado apresenta sempre a visão parcial do eu-lírico, uma vez que a base da sua construção é a memória dele, a partir da representação dos conteúdos que estão acessíveis no plano consciente. Esse aspecto atribuirá a essa poesia um caráter lacunoso que pode ser apreendido, dentre outras possibilidades, pela análise da sua estrutura entrecortada e do caráter polissêmico que é a principal marca da sua singularidade. Por trás da verdade expressa pelo eu-lírico, há inúmeras outras verdades silenciadas pelas frestas do esquecimento, bem como pelo caráter seletivo de atuação da memória. Esse jogo entre revelar e ocultar, por meio das atuações da memória e do esquecimento, é construído a partir de arranjos possíveis por meio dos quais a memória seleciona, o esquecimento oculta e a imaginação matiza.

Nesse sentido, as mulheres que compõem a poesia de Arriete Vilela são mulheres de memória e esquecimento. É, pois, dos labirintos do esquecimento que elas tentam resgatar as suas memórias na tentativa de, acima de tudo, entenderem a si mesmas. O desejo de entender-se movimenta o eu-lírico dos poemas arrieteanos para um retorno ao passado do qual ele guarda os mais variados quadros.

A poeta compõe, assim, um texto lacunoso, muitas vezes fragmentado, marcado pelas veredas que o esquecimento abre nos caminhos da memória. As lacunas aparecem, então, como consequência do jogo que se estabelece entre as ações de lembrar e esquecer. Os poemas são construídos, inicialmente, a partir de dois mecanismos que se complementam e estão relacionados à memória. O primeiro deles pode ser entendido quando se percebe que a

memória guarda as lembranças de forma compartimentada. Isso nos conduz à percepção do outro mecanismo que marca o funcionamento da memória: em sua relação com o passado, ela abole a linearidade. No espaço onde o esquecimento cria rupturas não pode mesmo haver linearidade.

Mais uma vez, o valor aparece como caráter distintivo para designar o que é esquecido ou lembrado. Muitas vezes, esse valor está associado de forma positiva ao tempo. Nessas ocasiões, a perspectiva por meio da qual o eu-lírico retorna ao passado dá a ele um valor que está associado ao próprio tempo decorrido, já que muitas vezes esse eu-lírico é marcado por muitas saudades. Essa atribuição de novos valores ao passado e seu caráter fragmentário dão uma nova dimensão à abordagem dessa questão já que, por influência dessas características, posso afirmar que o passado não é estático. Isso pode parecer um elemento devido à necessidade de transformar a memória em discurso, ou melhor, de conjugar memória e esquecimento por meio da poesia.

Por meio das estratégias de esquecimento, conforme já mencionadas aqui, na perspectiva de Ricoeur (2007), é possível perceber que cada discurso voltado para a rememoração de um fato passado atualiza esse fato, uma vez que o esquecimento emerge desse discurso e o obriga a se reconstruir, a lembrança torna-se nova a cada vez que é recontada. Como dito anteriormente, esse é um dos fatores que coloca em discussão e sob suspeita o ideal clássico grego de fidelidade da memória ao passado. Surge, assim, uma constante tensão entre as estratégias do esquecimento e as tentativas de preservar a memória.

Essa tensão dá a tônica da construção da poesia de Arriete Vilela, uma vez que, para manter viva a sua memória, as mulheres que povoam seus poemas constroem um discurso que se levanta contra o esquecimento, embora também seja fruto dele. Na perspectiva de Ricoeur (2007), esse processo de transformar a marca temporal em linguagem é característico da memória declarativa. Essa memória constrói-se a partir de componentes reflexivos e não se desvincula das estratégias de esquecimento que o autor apresenta como integrantes do processo de transformar a memória em linguagem escrita ou falada.

Para dar continuidade a essa argumentação, convém perceber que o esquecimento é um dos fatores que interfere nessa transformação da memória em linguagem. Além disso, o próprio processo de revisitar o passado altera a composição dos quadros da memória, uma vez que o passado não é estático. Pode-se considerar, diante disso, que as dificuldades de rememorar o passado também são atribuídas ao tempo transcorrido, uma vez que ele reacomoda as lembranças e lhe dá novos matizes.

O caráter lacunoso que caracteriza o texto da memória, na poesia de Arriete Vilela, pode ser percebido no poema que segue:

Poema 33

Lua nova,
diadema pra minha
menina.

Conto coisas
de uma infância: noite alta,
rua comprida, latido de cão.

Bananeiras rindo ao vento frio.

Pontezinha de madeira,
riacho sereno.

Uma mãe aflita e uma menina sonolenta.

Bananeiras,
lobisomem,
lua-cheia,
meia-noite.

Meu peito,
ainda hoje,
doendo de medo.
(OPR. p. 451)

Publicado inicialmente em *A rede do anjo* (VILELA, 1992), esse texto destaca-se, no contexto da poesia de Arriete Vilela, por levar ao extremo a fragmentação que caracteriza o texto da memória. As estrofes desse poema apresentam-se de forma irregular, assim como a métrica dos versos que as compõem. Essa característica pode ser considerada uma porta de entrada válida para considerar a relação entre memória e esquecimento na sua composição. A linearidade e a regularidade foram abolidas de sua estrutura, uma vez que esses componentes não estão presentes no modo como os conteúdos da infância são preservados pelo aparelho psíquico.

Importa destacar, nesse contexto, de acordo com a apresentação que Freud faz em *O Inconsciente*, que a consciência consegue nos fornecer apenas uma percepção lacunar dos nossos processos psíquicos. Isso acontece, porque os conteúdos recalçados no inconsciente, devido ao modo como atua o mecanismo de recalque, não se deixam apreender em sua totalidade e apenas alguns de seus fragmentos conseguem romper-lhe o cerco. De acordo com Luiz Alfredo Garcia-Roza (2009, p.171-172),

o que nos chama a atenção nesses fenômenos lacunares não é apenas a descontinuidade que eles produzem no discurso consciente, mas sobretudo um sentimento de ultrapassagem que os acompanha. [...] Os fenômenos lacunares são, portanto, indicadores de uma outra ordem, irredutível à ordem consciente e que se insinua nas lacunas e nos silêncios desta última. Essa outra ordem é a do inconsciente [...].

A descontinuidade e a ordem do inconsciente que “se insinua nas lacunas” são os elementos para os quais chamo a atenção a fim de dar continuidade à análise do poema citado. É importante destacar que a fragmentação é uma constante na elaboração desse poema, que se constrói a partir de uma tentativa de retorno à infância provocada pela visão da lua, na primeira estrofe. Ela nos coloca em contato com uma metáfora que introduz o movimento de entrada na infância, como se o passado ressurgisse a partir da contemplação dela. É significativo nesse momento, o fato de que a lua nova tem a sua forma associada a um adorno que será ofertado para a criança a qual o eu-lírico se refere: “Lua nova/ diadema pra minha/ menina”. A metáfora que transforma a lua num adorno para a menina introduz a infância no contexto do poema, como se o presente funcionasse como uma chave que possibilita ou facilita o contato com a criança que a leitora e o leitor conhecerão na estrofe seguinte.

É sempre a partir de recortes, em versos breves, que essa infância é abordada no poema. Destaca-se, então, uma linguagem entrecortada por lacunas que evidenciam a sua descontinuidade. A lua nova, presente na primeira estrofe, é também o elemento que permite evocar a lembrança de um passado ao qual só se tem acesso de forma fragmentada. Assim, a segunda estrofe anuncia que o eu-lírico se propõe a tarefa de resgatar do esquecimento essa infância longínqua: “conto coisa/ de uma infância: noite alta,/ rua comprida, latido de cão”. A descontinuidade que caracteriza a ordem do inconsciente se interpõe na construção do poema a partir de dois artifícios que essa segunda estrofe evidencia: os elementos que compõem o cenário ao qual o eu-lírico faz referência são apresentados numa sequência nominal (“noite alta/ rua comprida/ latido de cão”); essa descontinuidade é reforçada pelo fato de que não há verbos ligando os nomes que anunciam o percurso poeticamente narrado.

A falta de verbos confere, além disso, um tom descritivo ao poema, por isso o eu-lírico diz que conta “coisas de uma infância”, os acontecimentos perderam-se no tempo e nos desvãos do esquecimento, não há ação praticada, por isso todo o poema estrutura-se numa série de versos marcados pela presença quase exclusiva de nomes. Os versos três e quatro seguem esse padrão e nos fazem acreditar que, embora insólito, esse passeio é agradável para a menina que observa a paisagem: “bananeiras rindo ao vento// pontezinha de madeira/ riacho sereno”.

Todos os elementos utilizados para descrever a natureza não humana apontam para a visão de um cenário agradável, dão-nos a ideia de um passeio prazeroso. Para corroborar essa possibilidade de leitura, é importante destacar que, na terceira estrofe do poema, personificadas, as bananeiras riem ao vento; na quarta estrofe, por sua vez, o uso do diminutivo em “pontezinha de madeira”, no primeiro verso, confere-lhe um tom carinhoso. A junção desses elementos ao adjetivo “sereno”, que caracteriza o riacho, permite construir um quadro no qual é possível imaginar uma menina num agradável passeio.

A quinta estrofe, composta apenas pelo verso “uma mãe aflita e uma menina sonolenta”, contudo, por meio dos adjetivos empregados, apontam uma nova forma de ver a cena, que é construída sob uma nova perspectiva na estrofe seguinte. Todo o cenário descrito anteriormente é rerepresentado a partir de novos elementos que introduzem um sentimento de medo, na sexta estrofe: “bananeiras/ lobisomem/ lua cheia/ meia-noite”. A lembrança da mãe aflita e da menina sonolenta conduz o eu-lírico à outra possibilidade de rever aquela cena, de reconstruí-la. Nesse momento, o passado perde o filtro da imaginação e é representado por meio dos matizes que marcaram o modo como ele foi de fato vivido: uma criança com sono percorre a rua, amedrontada, na companhia de uma mãe aflita.

O poema se encerra, na sétima estrofe, com duas revelações: na primeira, o eu-lírico evidencia que o medo vivido naquela noite permanece como uma dor que foi levada para o presente; por fim, o eu-lírico nos revela que ela mesma é a menina do poema. Esse fato redimensiona a primeira estrofe, uma vez que o gesto de ofertar a lua nova para a menina que ela foi, no passado, agora, passa a ser entendido como um recurso por meio do qual a imaginação tentará se aliar à memória para reconstruir uma história que provoca dor. Como dito anteriormente, a oferta desse presente é a porta que permite o contato com o passado, uma porta que parecia segura, devido à tentativa de reconstruí-lo por meio do recurso à imaginação com seu poder criador. Essa tentativa é frustrada, porque o poema revela que os traumas da infância não são esquecidos no plano do inconsciente e estão sujeitos a reaparições.

A linguagem por meio da qual eles se revelam cumpre, ambigualmente, a tarefa de ocultá-los: da dor passada, temos apenas fragmentos com os quais não conseguimos compor a totalidade da cena. A falta de verbos de ação impede-nos de saber por que o medo vivido naquela noite dói no peito ainda hoje. O texto no qual o recalque impôs lacunas, por meio do esquecimento, permanece enigmático e nos confronta com perguntas que continuam sem resposta.

Por um caminho diferente, a fragmentação também aparece como um componente que constitui o poema que segue:

Poema 34

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos da minha vida.

Ai, como foram tantos!
E tão tormentosos! E tão árduos!
Oh, tão!

Às vezes, penso revesti-los com a simbologia
da roca de tear,
para que eu teça novos enredos
e outras cantigas:
um modo de aveludar a realidade;
um modo de polir as arestas às paixões.

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos da minha vida.

Ai, como foram tantos!
E tão turbulentos! E tão!

Outras vezes, quero sangrá-los
e roer-lhes a natureza íntima,
para subvertê-los
e torná-los simples rascunhos
do passado tempo.

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos.
Quero fundi-los na memória
que se esquece.
(OPR. p, 148)

Ao contrário do poema analisado anteriormente, o poema acima, publicado inicialmente em *Ávidas paixões, áridos amores* (VILELA, 2007), apresenta uma estrutura que se aproxima mais do padrão formal adotado por Arriete Vilela, no conjunto da sua obra: versos longos, utilização de paralelismo, estrofes com número irregular de versos. Apesar dessas diferenças, os dois poemas têm um ponto em comum: eles partem da tentativa de reconstruir o passado por meio da imaginação.

Como dito anteriormente, esse poema apresenta um recurso que é recorrente na poesia de Arriete Vilela: a utilização de paralelismo como estrutura de reforço semântico na construção do texto. A estrutura paralelística empregada nele é composta de uma sequência de duas estrofes que inicia o poema; em seguida, ela se repete, como um refrão, depois do terceiro verso; finalmente, com uma pequena alteração, ela fecha o poema. Essa estrutura é

composta pelos versos um e dois, quatro e cinco, e sete e cumprem a função de intercalar os versos três e seis.

Todo o poema é construído a partir de um olhar que se volta para o passado por meio da referência aos “equívocos amorosos” que marcaram a vida do eu-lírico. Essa referência, por sua vez, é feita de um modo peculiar de retomada da dor, por meio de uma voz entrecortada por lamentos que fissuram a estrutura do texto. Tais lamentos ocupam lugar de destaque na tessitura do texto e deflagram um processo por meio do qual se estabelecem dois movimentos: a tentativa frustrada de negá-los é seguida de um esforço que se volta para o desejo de ressignificá-los por meio da imaginação.

Para entender o modo como se realiza essa tentativa frustrada de negar os sofrimentos é preciso, inicialmente, lembrar que o modo como funciona o aparelho psíquico tenta colocar o consciente a salvo do contato com os conteúdos que podem provocar dor ou desprazer, conforme esclarece Freud, em *O Inconsciente* (ESB, vol. XIV) e em *Sobre Psicopatologia da vida privada* (ESB, vol. VI), dentre outras obras. Na topografia proposta pelo autor, o recalque atua como mecanismo de fronteira, entre o inconsciente e a estrutura pré-consciente – consciente. Sua função é evitar que conteúdos que possam provocar dor sejam mantidos no plano inconsciente. O funcionamento desse mecanismo gera um gasto de energia constante, porque tais conteúdos tentam ultrapassar tal barreira e se tornar conscientes, o que faz com que o recalque funcione como um mecanismo dinâmico e constante.

Nas tentativas de burlar essa estrutura, os conteúdos que geram desprazer podem, muitas vezes, desencadear sintomas, entendidos na perspectiva de Freud como formas de expressão dos conflitos psíquicos. Em outros casos, a tentativa de burlar o mecanismo de recalque aparece na linguagem, por meio da negação:

[...] o conteúdo [recalcado] de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser *negado*. A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi [recalcado], já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do [recalcado]. Nisso vemos como a função intelectual se separa do processo afetivo. Com ajuda da negação é anulada apenas uma consequência do processo de [recalcamento], o fato de seu conteúdo ideativo não chegar à consciência (FREUD, 2011, p. 251-252, grifo do autor).

A negação aparece aí como uma possibilidade encontrada pelo conteúdo recalcado de uma ideia ou imagem abrir caminho até chegar à consciência sob a condição de ser negado. Nesse sentido, como o autor esclarece, por meio da negação, a consciência pode tomar conhecimento do que foi recalcado, sem que isso implique, contudo, a aceitação desse conteúdo.

No caso do poema lido, é possível perceber a presença desse mecanismo nos versos iniciais que compõem cada estrutura paralelística: “não quero lamentar os tantos/ equívocos amorosos da minha vida”. Estes são seguidos, em cada sequência, pela estrofe que complementa a estrutura e, a despeito do que deseja o eu-lírico, irrompe no poema o discurso do lamento, provocando fissuras na estrutura sintática estabelecida nas outras estrofes. Os versos que introduzem tais lamentos são marcados por períodos verbais de estrutura simples: “Ai, como foram tantos!” Estes são seguidos por frases nominais: “E tão tormentosos! E tão árduos!/ Oh, tão!” Nas frases verbais e nas nominais predominam o uso da interjeição que reitera o caráter de lamento que as caracteriza.

Diante do retorno dos equívocos amorosos, por meio da negação e do lamento, o eu-lírico tenta reelaborá-los por meio do trabalho da imaginação. Na terceira estrofe do poema, a metáfora utilizada para indicar esse processo tem como principal elemento a “simbologia da roca e do tear”. Com esses instrumentos, o eu-lírico apresenta o desejo de revestir os equívocos amorosos para tecer “novos enredos e outras cantigas”. Nesse exercício de imaginação, o objetivo é atenuar o sofrimento e evitar novas dores. Por isso, seu trabalho configura-se como “um modo de aveludar a realidade;/ em modo de polir as arestas às paixões”.

Nesse contexto, a roca, o tear e a própria ação de tecer ganham uma dimensão importante para a construção do texto e a reconstrução da própria vida. O eu-lírico utiliza-se dessa imagem, que é recorrente na poesia de Arriete Vilela, conforme demonstrado no primeiro e no segundo capítulo desta tese, e ressignifica uma atividade que tradicionalmente era desempenhada pelas mulheres. A tecelã que habita os poemas arrieteanos, utiliza as palavras para tecer a própria história, para contar a sua própria experiência, por meio de um processo no qual o passado, na impossibilidade de ser esquecido, pode ser reelaborado.

A estrutura paralelística repete-se, depois dessa estrofe, com uma modificação no modo como o lamento é expresso: “e tão turbulentos! Tão!” Quando a frustração por não conseguir esquecer os sofrimentos e fugir do lamento é retomada nessa repetição da estrutura paralelística, é importante observar que o tom expresso na estrofe seguinte sofre uma modificação significativa: a simbologia da roca e do tear, por meio da qual o eu-lírico manifestou o desejo de retecer sua história de vida para atenuar-lhe o sofrimento, é substituída por imagens que enfatizam a dor que é provocada pelo retorno dessas lembranças e pela tentativa frustrada, anteriormente, de reelaborá-la. Os equívocos amorosos, então, não são mais revestidos por nenhuma simbologia. O desejo, agora, é “[...] sangrá-los/ e roer-lhes a natureza íntima,/ para subvertê-los/ e torná-los simples rascunhos/ do passado tempo”.

O poema constrói uma gradação que marca o modo como o eu-lírico relaciona-se com esses conteúdos ao longo do poema. Num primeiro momento, essa relação é marcada pela tentativa de ressignificar esse passado marcado pela dor deixada pelos equívocos amorosos. Para isso, o eu-lírico manifesta o desejo de tecer novos enredos e outras cantigas que possam “aveludar a realidade” e “polir as arestas às paixões”. Na impossibilidade de reelaborar esses conteúdos, o eu-lírico assume uma nova postura pautada na violência com a qual surge o desejo de “sangrá-los/ e roer-lhes a natureza íntima” para que eles se tornem “simples rascunhos do passado tempo”.

O poema encerra-se com a culminância dessa gradação. Antes de comentá-la é importante destacar que a última estrofe apresenta uma estrutura diferente da que foi analisada até agora. Ela começa com os dois versos que, anteriormente, compuseram a primeira parte da sequência paralelística que estruturou o poema. Aqui, esses versos são aglutinados aos outros dois que fazem parte da estrofe. Dessa forma, o processo de negação que introduziu, no poema, a entrada de um conteúdo do passado que escapou do recalque é ressignificado: “Não quero lamentar os tantos/ equívocos amorosos./ Quero fundi-los na memória/ que se esquece”.

Como se pode observar, nessa estrofe, o lamento que compunha a segunda parte da estrutura paralelística é substituída pelo desejo de esquecimento: “quero fundi-los na memória/ que se esquece”. O modo como é manifesto esse desejo de esquecer aponta um elemento importante no contexto desse poema e de como o esquecimento é tratado na poesia arrieteana: “do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade” (WEINRICH, 2001, p.38).

Como se pode depreender a partir de Weinrich (2001), o esquecimento é pensado como um bálsamo que pode promover o alívio das dores e aparece, então, carregado de um valor positivo. Essa característica faz com que ele seja tratado como aquilo que se deseja e, não mais, como o que se teme. É importante destacar, a partir da leitura do poema em análise, que os esforços do eu-lírico desenvolvem-se no sentido de tentar esquecer as dores passadas. No entanto, essa tarefa, muitas vezes, mostra-se impossível, uma vez que o esquecimento dá-se como recusa. O poema, portanto, é construído numa gradação em que se destaca, principalmente, a reiteração do lamento e a retomada das dores que ele almeja esquecer.

Nesse contexto, é importante enfatizar a relação que a poeta estabelece entre memória e esquecimento. Para considerá-la, é preciso destacar que as duas categorias não são pensadas, na perspectiva desse poema, como polos antagônicos. Em vez disso, memória e esquecimento

são pensados de formas tão próximas que a tarefa de esquecer passa a ser considerada uma dimensão da própria memória, “que se esquece”.

Como pôde ser visto no decorrer das leituras realizadas nesta tese, o processo de reelaboração do passado é um trabalho constante na poesia arrieteana e, muitas vezes, traz à tona a impossibilidade de esquecer as experiências traumáticas. Estas passam, então, a ser ressignificadas no processo de reconstrução do vivido. O próprio fazer poético é destacado, nesse processo, como possibilidade por meio da qual o passado pode ganhar novos contornos e significados. Mais do que a memória, entra em cena, nessas ocasiões, o esquecimento.

A escrita da poesia torna-se, então, uma das alternativas por meio da qual se realiza a possibilidade de reelaboração do vivido, que se efetiva não pelo resgate das memórias do passado, mas pelas tentativas de apagá-las, como se pode ver no poema abaixo:

Poema 41

Findaram as lembranças de amor
e da infância.

Como flocos de algodão,
foram-se esvaindo no céu sem nuvens,
destecidas por uma poesia que,
complacente,
queria apenas re/tecer-me.

Como lascas de chumbo,
foram-se enterrando no chão de muitos passos,
sufocadas por palavras que,
argilosas, ardilosas,
queriam apenas re/construir-me.

As lembranças de amor
e da infância impossibilitaram-se
para ser caniço entre caniços ao vento.

Sem lembranças, enfim,
posso ser somente coração intuitivo.

Nada mais.
(OPR, p. 54)

Publicado, inicialmente, em *Palavras em travessia* (VILELA, 2009), esse poema põe em destaque os dois principais conteúdos sobre os quais se desenvolve o trabalho da memória na poesia de Arriete Vilela: o amor e a infância. Fontes de dores e traumas, seus conteúdos são, constantemente, trazidos à tona, seja por meio da lembrança, que os revisita, seja por meio da imaginação, que tenta, muitas vezes em vão, atenuar a carga de dor que os marca. Memória e esquecimento debruçam-se sobre eles para ressignificar-lhes o conteúdo. Nesse

contexto, a poesia aparece como um caminho privilegiado, pois ela se torna a porta por meio da qual tais conteúdos podem ser apreendidos e reelaborados literariamente.

Esse constante movimento de retorno ao passado confronta a leitora e o leitor com um eu-lírico sempre em luta com conteúdos traumáticos, na tentativa de reconstruir o vivido para, com isso, reconstruir-se. Desses retornos, surgem fragmentos de lembranças que ajudam a elaborar um intrincado tecido poético no qual a memória alinhava retalhos do passado, na tentativa de dar-lhes novas formas e significados. A ação de tecer surge, então, como uma metáfora por meio da qual todo esse trabalho de memória e/ ou esquecimento ganha forma literária, no conjunto da poesia estudada.

Criar um tecido poético, a partir dos fragmentos de memória, é uma atividade que se realiza ao passo em que o eu-lírico entra, novamente, em contato com um passado marcado por dores e traumas. O texto/ tecido elabora-se, então, a partir das relações estabelecidas entre a memória e o esquecimento, num contato que coloca o distanciamento da dor como o horizonte buscado pelo eu-lírico. Distanciar-se de tais conteúdos é ação mediada pelo processo de recalçamento. Quando essa mediação falha, tais conteúdos retornam ao plano consciente e marcam de forma indelével as relações construídas no presente. Nesse contexto, a poesia aparece como uma possível via para que eles sejam reelaborados.

No poema em análise, esse percurso desenvolve-se a partir da luta que o eu-lírico estabelece com as suas lembranças, na tentativa de apagá-las. A primeira estrofe do poema é curta, composta apenas por dois versos, e coloca em evidência essa tentativa: “findaram as lembranças de amor/ e da infância”. Peremptoriamente, o eu-lírico afirma que as lembranças findaram, no entanto, pôr-lhes um fim não é tarefa que pode ser realizada por um simples desígnio da vontade. As estrofes seguintes evidenciam, de forma gradativa, um esforço de apagamento/ esquecimento que se desenvolve no plano da linguagem, por meio da atuação da poesia. No fim dessa gradação, no entanto, a leitora e o leitor confrontam-se com um anseio impossível de realizar: o completo apagamento das lembranças.

No início desse processo de gradação, a segunda estrofe do poema constrói-se em torno de uma comparação que coloca em destaque a tentativa de dissolução/ apagamento das lembranças: “como flocos de algodão,/ foram-se esvaindo no céu sem nuvens”. A imagem dos flocos de algodão, esvaindo-se “no céu sem nuvens”, é uma metáfora por meio da qual entra em cena a primeira tentativa de esquecer as lembranças. A poesia aparece, nesse contexto, como elemento chave desse processo, uma vez que ela destece as lembranças para “re/tecer” o eu-lírico.

A introdução, na estrofe, da poesia e do seu trabalho de destecer as lembranças para reter o eu-lírico, por meio da reelaboração do vivido, traz um indício que permite pensar o modo como o passado sobrevive e não se deixa apagar de todo. Paradoxalmente, a poesia alimenta-se do passado vivido, das lembranças destecidas, e se serve de seus conteúdos para criar novos significados a partir dos quais o eu-lírico tenta ressignificar-se. Essa sobrevivência é atestada, na quarta estrofe do poema, quando as lembranças do passado retornam à cena poética e permitem ver o modo como elas marcaram, indelevelmente, a construção da subjetividade do eu-lírico, questão a qual retornarei na análise da referida estrofe.

Como um traço recorrente em sua poesia, Arriete Vilela utiliza-se de uma estrutura paralelística para, na terceira estrofe do poema, dar continuidade à gradação que foi iniciada na estrofe anterior. As duas estrofes (segunda e terceira) são maiores que as demais e se constroem a partir de uma estrutura que evidencia a relação semântica entre elas. Dessa forma, o processo de apagamento das lembranças, apresentado na segunda estrofe, tem a sua ideia reforçada por meio de uma gradação que substitui as imagens de leveza, construídas anteriormente, por imagens que evidenciam o peso.

A imagem que abre a estrofe já põe em evidência esse reforço: “como lascas de chumbo/ foram-se enterrando no chão de muitos passos”. O conjunto formado por esses versos, bem como toda a estrofe, constroem-se paralelísticamente, a partir de metáforas e comparações que dão continuidade ao processo iniciado na estrofe anterior. Assim, a metáfora leve, que tinha por base a imagem dos “flocos de algodão” e do “céu sem nuvens”, é substituída pelo peso das “lascas de chumbo”, que são pisadas e enterradas no chão: carregadas de dor, essas lembranças são representadas como sementes que não germinam.

O peso dos passos que esmagam e enterram as lembranças é reforçado nos versos seguintes, quando a imagem da poesia que as destece, presente na segunda estrofe, é retomada e tem a sua carga semântica reforçada: “sufocadas por palavras que,/ argilosas, ardilosas,/ queriam apenas re/construir-me”. O processo de destecer o passado é redimensionado a partir da imagem do chumbo, bem como por meio da referência às palavras que sufocam as lembranças. Nesse contexto, ganha destaque os adjetivos: “argilosas, ardilosas”. Em oposição a uma poesia que, “complacente,/ queria apenas re/tecer-me”, a palavra poética, agora, é revestida de outros significados.

Assim, num primeiro momento, tal qual a argila, ela é moldável, “argilosa”, e permite que a relação com o passado, por meio de sua atuação, ganhe novos contornos; posteriormente, ela é caracterizada pelo ardil e evidencia as armadilhas que a memória e o esquecimento interpõem no caminho de quem tenta reconstruir-se. Ainda que marcada pelo

ardil, essa possibilidade de reconstrução só é possível por meio da sobrevivência das lembranças. Estas, embora sufocadas pelas palavras, permitem que novos conteúdos se moldem para que a reconstrução do vivido aconteça.

Feito esse percurso, é possível perceber que, embora a gradação criada pela poeta tente promover o apagamento das lembranças, ideia já expressa na primeira estrofe do poema, o passado sobrevive a essa investida da vontade do eu-lírico e, contrariando o seu desejo de distanciar-se dele, retorna na quarta estrofe do poema: “as lembranças de amor/ e da infância impossibilitaram-se/ para ser caniço entre caniços ao vento”.

Como dito no início da análise desse poema, a dor provocada pelas lembranças do amor e da infância deixa consequências que marcam a construção da subjetividade do eu-lírico, no presente: “impossibilitaram-me/ para ser caniço entre caniços ao vento”. A imagem do caniço ao vento⁷⁶ é fundamental para a compreensão dessas consequências, uma vez que ele é apresentado como símbolo de resiliência e, no contexto do poema, as lembranças do passado impossibilitam o eu-lírico para o desenvolvimento dessa característica.

O poema termina com o último ponto da gradação, que retoma os versos iniciais, marcados pela afirmação de que as lembranças de amor e da infância findaram-se. Na penúltima estrofe, por sua vez, essa ideia é reapresentada: “sem lembranças, enfim,/ posso ser somente coração intuitivo.// Nada mais”. Nessas duas estrofes, o desejo de apagamento das lembranças atinge seu ápice. Livre das lembranças e das dores que elas carregam, o eu-lírico pode ser “somente coração intuitivo”. Desejo que não se realiza, uma vez que toda a construção do poema demonstra que o anseio por apagar o passado é trabalho que resulta inútil. Marcado pelo símbolo da impossibilidade, o apagamento não se efetiva, porque os conteúdos do passado, no plano da linguagem, retornam a cada tentativa de retê-los, num jogo em que cada passo no sentido de apagá-los reafirma a sua permanência.

Feito o percurso desta análise que se delineou a partir da leitura dos poemas de Arriete Vilela, é possível perceber que o esquecimento, assim como a memória, é considerado elemento fundante da poesia dessa escritora. O papel do esquecimento ganha destaque quando se percebe que, mais do que um tema, ele é elemento constituinte da lírica arrieteana, cuja dicção é fruto de um movimento de retorno ao passado que conjuga, muitas vezes, o esforço de lembrar e o desejo de esquecer.

⁷⁶ Em “O carvalho e o caniço”, famosa fábula de Esopo adaptada por Ruth Rocha (2010), o caniço é representado como símbolo de resiliência diante das intempéries.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora *Lete* e *Mnemosyne* sejam divindades cujos poderes centram-se em funções consideradas antagônicas, a possibilidade de pensar a relação de proximidade entre memória e esquecimento tem seu ponto de partida na mitologia grega. Nesse contexto, a poesia encontra-se sob a proteção da deusa da memória, mãe das musas. Como herança dessa filiação, a palavra poética pode ser considerada a guardiã da memória dos antepassados e sobre ela recai a tarefa de lembrar aos homens e às mulheres a história da tradição a qual se filiam. Nessa perspectiva, mito e poesia confundem-se, pois se configuram como discursos que se voltam para um passado que nos constitui e, por isso, precisa ser preservado.

Apesar de a poesia estar sob a proteção da deusa da memória, *Lete* também estabelece, com ela, relações de proximidade, principalmente quando homens e mulheres tentam encontrar, pela via poética, possibilidades de esquecer seus sofrimentos. Ainda nesse contexto da mitologia grega, é a geografia do mundo subterrâneo que nos lembra, ou não nos deixa esquecer, a relação de proximidade que se estabelece entre memória e esquecimento. Conforme abordei no decorrer desta tese, as fontes ligadas a essas divindades possuem uma inquietante vizinhança que nos lembra a proximidade entre as duas deusas.

Lete e *Mnemosyne* acompanharam-me ao longo de todo o percurso deste trabalho e a consideração da proximidade entre elas permitiu-me trilhar um caminho por meio do qual a poesia de Arriete Vilela pôde ser analisada a partir de suas relações com a memória e o esquecimento. Assim como na mitologia grega, tais categorias não podem ser pensadas, no contexto da obra estudada, numa perspectiva que as coloca em relação de antagonismo. Nesse sentido, é importante ressaltar que não considere memória e esquecimento apenas como temas de análise, uma vez que o jogo que se estabelece entre as duas categorias dá a tônica de uma poesia que, ao mesmo tempo em que se constitui como um texto de memória, tem seu discurso entrecortado pelas lacunas que o esquecimento lhe impõe.

Nessa perspectiva, é pertinente observar que, de acordo com a leitura de Ricoeur (2007), estabelecem-se entre a memória e o esquecimento diversas formas de interação que nos permitem entrar em contato com um esquecimento desejado e, ao mesmo tempo, temido. A mesma ambiguidade recai sobre a memória. Num momento, ela é manipulada, promovendo o esquecimento intencional de grupos que perdem o direito de narrar a si mesmos, como aconteceu com muitas mulheres escritoras das quais somos herdeiras e com as quais

mantemos uma relação de dívida histórica. Noutra, em decorrência da imposição desse silenciamento/ esquecimento, ela é pensada nos termos de um dever de memória que se configura como um dever de fazer justiça, por meio da lembrança, à memória desses grupos excluídos dos discursos oficiais que compõem o discurso da história.

Para além dessas ambiguidades, a poesia arrieteana permite-me entrar em contato com uma lírica que se tece, num exercício artesanal, a partir de textos em que a metalinguagem permite ao leitor e à leitora perseguir os fios de memória e esquecimento que se entrelaçam no conjunto da obra estudada. Esses fios têm como ponto último de referência a relação que o eu-lírico feminino, presente nos poemas, estabelece com o passado, na tentativa de compreender-se à medida em que suas lembranças se (re)inscrevem no presente.

Trazer conteúdos do passado para o presente só é possível a partir de um trabalho de memória que, conforme os poemas lidos demonstraram, desenvolve-se como um esforço de lembrança. O passado, contudo, não se deixa apreender em sua totalidade e, diante da impossibilidade de resgatar alguns de seus conteúdos, a imaginação se interpõe na ação desse esforço de lembrar. Memória e imaginação atuam no sentido de arrancar fragmentos de lembrança da ação do tempo, da atuação do esquecimento. A partir desse trabalho, surgem poemas que são entrecortados pelas lacunas que o esquecimento impõe. Esse caráter lacunoso agrega-se ao texto como um valor que o torna polissêmico e nos coloca em contato com um texto de memória crivado pelas lacunas do esquecimento.

Nesse contexto, a leitora e o leitor de Arriete Vilela entram em contato com mulheres constituídas pelas relações que se estabelecem, no conjunto da poesia estudada, entre a memória e o esquecimento. Para elas, as lacunas, deixadas pelo esquecimento no tecido das suas memórias, abrem possibilidades de tentar resgatar o passado e reconstruir o vivido, num processo marcado pela necessidade de compreender-se. Essa necessidade instaura-se, no conjunto da obra estudada, enquanto movimento de busca que impulsiona o eu-lírico e o conduz ao passado, para responder a pergunta que reverbera no conjunto dos poemas e permanece sem resposta: “Quem sou?” (OPR, p.504).

Surgem, então, fragmentos que apontam possibilidades de respostas, num processo em que o vivido é constantemente reconstruído, por meio do jogo que memória e imaginação estabelecem com o passado, em luta contra o esquecimento. Reinventar-se aparece, então,

como uma saída para a falta de respostas e de certezas. Assim, em toda a poesia de Arriete Vilela, ecoa a voz de Cecília Meireles⁷⁷ (1972, p. 94): “A vida só é possível/ reinventada”.

Essa reinvenção, no caso da obra estudada, realiza-se a partir do desejo de resgatar, pela via da construção poética, fragmentos de lembrança que se encontram submersos nas águas de *Lete*: “Que palavras posso retirar/ do abismo do esquecimento?” (OPR, p.7). Em resposta a essa pergunta, a poesia de Arriete Vilela apresenta silêncios que se interpõem, no texto, por meio das lacunas deixadas pelo esquecimento. Surge, assim, uma escrita entrecortada por fissuras que a memória tenta, em vão, preencher.

Todo esse processo de construção poética foi analisado, no decorrer desta tese, que, em seu primeiro capítulo, partiu da perspectiva da mitologia grega, a partir da referência à *Lete* e à *Mnemosine*, para traçar os primeiros pilares que nortearam a sua escrita. Além da mitologia grega e do posterior surgimento de uma arte da memória, a perspectiva filosófica de Bergson (2006), a fenomenologia de Bachelard (2009), a psicanálise, conforme Freud (1974), bem como a perspectiva filosófica de Ricoeur (2007), foram utilizadas como referenciais teóricos fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Os diálogos entre *Lete* e *Mnemosine* permearam toda a construção das análises apresentadas, mas, em cada um dos capítulos de análise, uma das deusas ocupou o centro da discussão. Assim, o segundo capítulo voltou-se para a análise do lugar da memória na poesia de Arriete Vilela, a partir da noção de lugar, conforme apresentada por Augé (1994), e da perspectiva teórica da ecocrítica feminista, a partir das leituras de Ambruster (1998) e Brandão (2003), dentre outros referenciais. Além disso, a partir da referência a Barthes (2007), Jakobson (2003), Paz (1972) e Ricoeur (2010), esse capítulo apresentou, também, algumas noções fundamentais para o desenvolvimento da análise da poesia de Arriete Vilela, a saber: metalinguagem, metáfora e imagem poética.

O terceiro capítulo, por sua vez, trouxe *Lete* para o centro da discussão. A partir das perspectivas de Freud (ESB Vol. III, Vol. VI, Vol. XIV), Ricoeur (2007) e Weinrich (2001), o esquecimento foi abordado, a fim de compreender o modo como a poesia arrieteana constrói-se enquanto discurso fragmentado/ lacunoso. Destaquei, nesse contexto, a noção psicanalítica de recalçamento. Por meio da sua consideração, pude perceber o modo como o esquecimento, a partir da tentativa de afastar do consciente conteúdos que provocam dor, atua na construção

⁷⁷ Para além da proximidade temática (é importante lembrar que a memória também é um tema recorrente na obra de Cecília Meireles), o modo como se constrói a leveza, pensada a partir da perspectiva de Calvino (2004b), no conjunto da poesia estudada é a principal característica que permite pensar essa aproximação.

da obra estudada, conferindo-lhe algumas das suas principais características: a fragmentação e a não linearidade.

Todo esse percurso analítico e teórico permitiu-me ressignificar os lugares da memória e do esquecimento, no contexto da poesia de Arriete Vilela, a partir da consideração de que esta se constitui por meio de um diálogo permanente entre *Lete* e *Mnemosine*. Nesse sentido, para além da consideração dos gregos, que viam a poesia como filha exclusiva da memória, esta tese reivindica para ela uma dupla filiação: a poesia de Arriete Vilela é filha da memória e também do esquecimento. Foi, então, a partir dessa consideração, que trilhei o caminho desenvolvido neste trabalho.

REFERÊNCIAS

ALAIMO, Stacy. Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature. In: _____; HECKMAN, Susan. (eds.). **Material Feminisms**. Bloomington: Indiana University Press, 2008. pp. 237-263.

AMBRUSTER, Carla. “Buffalo Gals, Won’t You Come out Tonight”: uma chamada para cruzar as fronteiras no ecofeminismo. In: GAARD, Greta & MURPHY, Patrick (orgs.). **Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1998. pp. 97-122. Tradução inédita de Izabel Brandão.

ARISTÓTELES. Da lembrança e rememoração. Tradução notas e comentário de Claudio W. Veloso. **Cadernos de História e Filosofia da Ciência**, série 3, v 12, n. especial, 2002.

_____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. Tradução direta do grego e do latim, por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005a.

_____. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhous Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005b.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 3.ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. **O prazer do texto**. Tradução de Jacob Gurnsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOMFIM, Edilma Acioli. **Uma representação poética do discurso amor em *Fantasia e avesso*, de Arriete Vilela**. Dissertação de Mestrado. Maceió: PPGL/UFAL, 1992.

_____. **A escritura do desejo**. Maceió: EDUFAL, 2001a.

_____. Clandestinidade e erotismo: a fala da paixão. In: BRANDÃO, Izabel. (org.). **Entre o amor e a palavra**: olhar(es) sobre Arriete Vilela. Maceió: Edições Catavento, 2001b.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRANDÃO, Izabel. (org.). **Entre o amor e a palavra**: olhar(es) sobre Arriete Vilela. Maceió: Edições Catavento, 2001.

_____. À margem das Alagoas: retratos de uma pesquisa. In: BRANDÃO, Izabel & ALVES, Ivya (orgs.). **Retratos à margem**: antologia de escritoras das Alagoas e Bahia (1900-1950). Maceió: EDUFAL, 2002. p. 25-40.

_____. Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé L. (orgs.). **Refazendo nós**: ensaios sobre mulheres e literatura. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz: EDUNISC, 2003. pp. 461-473.

_____. Grace Nichols e o corpo como poética da resistência. In: _____ (org.). **O corpo em revista**: olhares interdisciplinares. Maceió: Edufal, 2005.

_____. A poesia de Arriete Vilela: diálogos com a natureza. In: MORAES, Maria Heloisa Melo de. (org.) **Poesia alagoana hoje**. Maceió: Edufal, 2007a.

_____. Retecendo o lugar da natureza em poemas de autoras contemporâneas. **Labrys, estudos feministas**, jan-jun, 2007b.

_____. Dimensões Políticas e afetivas do conceito de espaço/ lugar: reflexões a partir de textos literários do século XX. In: **Revista latino-americana de geografia e gênero**. vol. 2, nº2,c2011). Disponível em: <<http://revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/viewArticle/1756>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2017.

_____. Anotações sobre gênero, corpo e natureza na poesia de Arriete Vilela. **Jornal Gazeta de Alagoas**, Maceió: 2 de abril de 2016a. Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=284873>. Acesso em: 25 de maio de 2016.

_____. **A propósito de “feminismos trans-corpóreos e o espaço ético da natureza”, de Stacy Alaimo**. (Texto Inédito). 2016b.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e Memória. In: PEDROSA, Célia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. pp. 7-37.

CALVINO, Italo. Exatidão. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

CALVINO, Italo. Leveza. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Mirian Schnaider. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

COSTA, Claudia de Lima. Sujeitos ex/cêntricos: explorando as fronteiras das teorias feministas. *Fazendo gênero*. Ponta Grossa: 1996. pp. 51-59.

DANTAS, Cármem Lúcia. **Solidão**: a representação do trágico em *Dos destroços*, o resgate, de Arriete Vilela. Dissertação de Mestrado. Maceió: PPGLL/UFAL, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 18. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loiola, 2009.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: FREUD, S. **Primeiras publicações psicanalíticas. ESB Vol. III**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: FREUD, S. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. ESB Vol. VI**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O inconsciente. In: FREUD, S. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos. ESB Vol. XIV**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A negação. In: FREUD, S. **O eu e o id, “autobiografia” e outros textos. Obras completas, Vol. XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **O amor nos tempos do cólera**. Tradução de Antonio Callado. 22ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GLOTFELTY, Cheryl. Introdução: estudos literários numa era de crise ambiental. In: GLOTFELTY, Cheryl & FROOM (eds.). **Ecocriticism Reader - Landmarks in Literary Ecology**. Athens & London: AUP, 1996. pp. 15-37. Tradução inédita de Izabel Brandão.

GROSZ, Elizabeth. “Corpos Reconfigurados”. **Cadernos Pagu** (14), 2000, p. 45-86.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 3. ed. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papirus, 1991.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos Deuses. 3. ed. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HILST, Hilda. **Cantares de perda e predileção**. São Paulo: Massao Ohno – M. Lydia Pires e Albuquerque Editores, 1983.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena editora, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JAKOBSON, **Linguística e comunicação**. 19. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

KING, Ynestra. Curando as feridas: feminismo, ecologia e dualismo natureza/cultura. In: JAGGAR, Alison M. & BORDO, Susan. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997. p. 126-154.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LAPLANCHE e PONTALIS. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira et al. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. **Jornal Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada, p. 92, 18 de outubro de 1986.

LIMA, Roberto Sarmiento. Da palavra amor ao amor da palavra (a palavra contra o desejo em *Fantasia e avesso*). In: BRANDÃO, Izabel. (org.). **Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela**. Maceió: Edições Catavento, 2001.

LIMA, Roberto Sarmiento. **O círculo e a palavra: constantes do poema lírico**. Maceió: Edufal, 1997.

MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

_____. Retrato Natural. In: _____. **Poesia completa**, Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

MONTERO, Rosa. **História do rei transparente**. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

MORAES, Maria Heloísa Melo de. **Cor, som e sentido: a metáfora na poesia de Djavan**. Curitiba: HD Livros Editora, 2001.

MUZART, Zahidé L. A questão do cânone. In: **Anuário de Literatura** nº 3, Florianópolis, 1995, pp. 85-94. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>>. Acesso em 13/05/2013.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: **Revista estudos feministas**. Florianópolis, v.8, n.2. p. 9-41, 2000.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: BAMBERGER, J., CHODOROW, N. Et al. **A mulher, a cultura, a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesia e historia**. 3. ed. México: FCE, 1972.

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

_____. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé**. Tradução de Waldyr Dupont. São Paulo: Mandarin, 1998.

PLATÃO, **Diálogos: O banquete, Fédon, O sofista político**. Traduções de José Calvante Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PORTER, Roy. A história do corpo. In: BURKE, Peter. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. p. 291-326.

SANTOS, Elaine Cristina Rapôso dos. **O lugar do corpo em Arriete Vilela: um estudo sobre *Lãs ao Vento e Fantasia e Averso***. Dissertação de Mestrado. Maceió: PPGLL/UFAL, 2008.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (org.) **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 65-92.

RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Tradução de F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.

_____. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon. (org.) **Da metáfora**. Tradução de Leila Cristina M. Darin et al. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

_____. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Ruth. **Fábulas de Esopo**. São Paulo: Editora Salamandra, 2010.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. Arriete Vilela: o devaneio aquático da palavra. In: BRANDÃO, Izabel. (org.). **Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela**. Maceió: Edições Catavento, 2001.

SCHMIDT, Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de literatura contemporânea**, n 32, Brasília, Jul-dez de 2008, pp. 127-141.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e realidade**. Porto Alegre, 16 (2): p. 5-22, jul/dez 1990.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. O destilar do fel e o adultério do *logos*: o caso Arriete Vilela em *Fantasia e avesso*. In: BRANDÃO, Izabel. (org.). **Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela**. Maceió: Edições Catavento, 2001.

SILVA, Maria Lucilene da. Clarice e Arriete: o poder da palavra. In: BRANDÃO, Izabel. (org.). **Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela**. Maceió: Edições Catavento, 2001.

SILVA, Márcio Ferreira da. *Água viva e Fantasia e avesso: o instante da palavra*. In: BRANDÃO, Izabel. (org.). **Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela**. Maceió: Edições Catavento, 2001.

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

_____. **Transparências da memória estórias de opressão: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.

TOMAZ, Jerzú Mendes Tôrres. Transgressão/ expressão amorosa em *Fantasia e avesso*. In: BRANDÃO, Izabel. (org.). **Entre o amor e a palavra: olhar(es) sobre Arriete Vilela**. Maceió: Edições Catavento, 2001.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

VIANNA, Lúcia Helena. Poética feminista – poética da memória. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone (Orgs.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

VILELA, Arriete. **Eu em versos e prosa**. Maceió: Tribunal de contas do estado de Alagoas, 1971.

_____. **Fantasia e avesso**. Maceió: Secretaria de Cultura/SERGASA, 1986.

_____. **A rede do anjo**. Maceió: A. Vilela, 1992.

_____. **O ócio dos anjos ignorados**. Maceió: A. Vilela, 1995.

_____ et al. **Artesanias da palavra**. Maceió: Grafmarques, 2001.

_____. **Grande baú, a infância**. Maceió: EDUFAL, 2003.

_____. **Frêmitos**. Maceió: Grafmarques, 2004.

_____. **A palavra sem âncora**. Maceió: Grafmarques, 2005a.

_____. **Lãs ao vento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005b.

_____. **Ávidas paixões, áridos amores**. Maceió: Grafmarques, 2007.

_____. **Palavras em travessia**. Maceió: Grafmarques, 2009.

_____. **Obra Poética Reunida**. Maceió: Poligraf, 2010.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2007.