

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

PAULA SIMONE FERNANDES ESTEVES

A CASA ONDE HABITAM AS POETAS:
UM ESTUDO DA POESIA DE LUCINDA PERSONA E DE CONCEIÇÃO LIMA

PAULA SIMONE FERNANDES ESTEVES

A CASA ONDE HABITAM AS POETAS:
UM ESTUDO DA POESIA DE LUCINDA PERSONA E DE CONCEIÇÃO LIMA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat) como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, na área de Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e vida social nos países de língua oficial portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dra. Elisabeth Battista.

Ficha catalográfica

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

ESTEVEES, Paula Simone Fernandes.

E79a A Casa Onde Habitam as Poetas:Um Estudo da Poesia de Lucinda Persona e de Conceição Lima / Paula Simone Fernandes Esteves – Tangará da Serra, 2024.
202 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) –
Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado)
Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais
Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra,
Universidade do Estado de Mato Grosso, 2024.

Orientador: Elisabeth Batista

1. Poesia Contemporânea. 2. Lucinda Persona. 3.
Conceição Lima. 4. Poética da Casa. 5. Casa-Poema. I.
Paula Simone Fernandes Esteves. II. A Casa Onde
Habitam as Poetas:: Um Estudo da Poesia de Lucinda
Persona e de Conceição Lima.

CDU 82-1(81)

A CASA ONDE HABITAM AS POETAS:
UM ESTUDO DA POESIA DE LUCINDA PERSONA E DE CONCEIÇÃO LIMA

PAULA SIMONE FERNANDES ESTEVES

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Banca Examinadora:

Prof.^a Doutora Elisabeth Battista
UNEMAT
(Orientadora)

Prof. Doutor Antonio Manuel Ferreira
Universidade de Aveiro (UA)
(Membro externo)

Prof.^a Doutora Divanize Carbonieri
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)
(Membra externa)

Prof. Doutor Agnaldo Rodrigues da Silva
UNEMAT
(Membro interno)

Prof. Doutor Isaac Newton Almeida Ramos
UNEMAT
(Membro interno)

Prof.^a Doutora Jane Fraga Tutikian
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
(Suplente)

DEDICATÓRIA

Dedico aos meus filhos, Felipe e Alice, para quem me faço uma eterna morada e onde, verdadeiramente, habita o meu coração.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me sustentar durante esta trajetória.

Aos meus pais, Valter e Neusa, alicerce de toda a vida, verdadeira e mais honesta entrega, minha eterna casa. Em especial, à minha mãe, quem, de mãos dadas comigo, fez também esta travessia.

Aos meus avós, Maria e Isaías (*in memoriam*), Oraides e Onofre, minha casa ancestral.

Aos meus filhos, Felipe e Alice, poesia e inspiração em minha vida, sopro de amor, doses de alegria que acalentaram o meu coração.

Ao meu esposo, Paulo, por todo companheirismo, pelos gestos de cuidado, paciência e incentivo — sem o seu amor, seria bem mais difícil.

Aos meus amados irmãos, Sandra e Walter Júnior, minha infância viva, refúgio de recordações, amizade para além desta vida.

Aos meus sobrinhos, Heloísa, Arthur e, quase chegando, Heitor, presente divino e alegria do coração.

Aos meus primos Brenner, Bruna e Jéssica, pelas palavras de encorajamento, pela ajuda e bons momentos.

Às grandes amigas de toda uma vida — Paula Lígia, Selma, Evaine, Jakeliny e Paula Marques, pelas boas vibrações, pelo afeto e pela amizade fiel.

Aos amigos desta jornada de pesquisa — Cecília, Ângela, Lucineide, Rodrigo, gratidão pelas trocas e pelo amparo emocional.

A todos os colegas que esse percurso de estudos me apresentou, gratidão pelos diálogos, pelo apoio e pelas experiências.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e a seus professores, por toda a trajetória de conhecimento, de descobertas, de orientações e de crescimento durante a pesquisa.

À Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso (Seduc-MT), pela concessão da licença qualificação para a realização deste estudo.

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Elisabeth Battista, pelas orientações, conselhos e, especialmente, pela confiança nas minhas leituras e na minha escrita.

À banca de qualificação e defesa, professores doutores Antonio Manuel Ferreira, Isaac Ramos, Jane Tutikian, Agnaldo Rodrigues e Divanize Carbonieri pelos valorosos apontamentos e pelas contribuições para o aperfeiçoamento desta tese.

Às escritoras Lucinda Persona e Conceição Lima, pelo universo poético que semeou o desejo de realizar esta pesquisa.

“É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’, [...] pois a casa é nosso canto do mundo.”

(Gaston Bachelard)

RESUMO

Esta tese estuda a poesia das escritoras contemporâneas em língua portuguesa Lucinda Persona, da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, e Conceição Lima, da literatura produzida em São Tomé e Príncipe. A pesquisa está articulada à percepção de um ostensivo conjunto imagético que é engendrado a partir da figura da casa, um tópico insistente na criação literária de ambas as poetisas. Essa constatação impulsiona a tentativa de compreender o persistente propósito de erigir e sublimar a imagem da casa nos universos poéticos de Persona e de Lima. Esse espaço torna-se fonte de valores, de experiências, de reflexões e de sentidos nas escritas em questão. Sendo assim, compreendemos que é necessário destacar as diferentes perspectivas que esse elemento, enquanto elemento poético, mobiliza na poesia dessas autoras. Selecionamos, como *corpus*, os livros publicados pelas poetisas até o início desta pesquisa. De Lucinda Persona, foram sete obras: *Por imenso gosto* (2018); *Ser cotidiano* (1998); *Sopa escaldante* (2001); *Leito de acaso* (2004), *Tempo comum* (2009); *Entre uma noite e outra* (2014); e *O passo do instante* (2019); de Conceição Lima, três obras integraram o *corpus*: *O útero da casa* (2004); *A dolorosa raiz do Micondó* (2012); e *O país de Akendenguê* (2011). Neste estudo comparado, que entende a casa como *locus* onde se articulam outras motivações da poesia das escritoras, cada qual com uma dicção particular, investigamos um conjunto de poemas com base na hipótese de que a casa fundamental a ser erigida é a própria escrita. Como suporte teórico para as análises, recorreremos às contribuições de Bachelard (1978), Blanchot (1987), Bosi (1977), Brandão (2007, 2013), Collot (2013), Glissant (2021), Hall (2006), Heidegger (2012), Mata (2006), Melo e Castro (1973), Merleau-Ponty (1999), Ricoeur (2000) e Tuan (1980, 1983), entre outros críticos que colaboraram para o aprofundamento das discussões. Concluímos que as várias imagens da casa revelam um espaço repleto de experiências, de afetos, de concepções e de um patrimônio imaterial, espaço que se constrói e se solidifica pela palavra poética. Trata-se da casa-morada, que registra a presença, a passagem e a permanência do ser.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Lucinda Persona. Conceição Lima. Poética da casa. Casa-poema.

ABSTRACT

This thesis studies the poetry of contemporary writers in Portuguese Lucinda Persona, from Brazilian literature produced in Mato Grosso, and Conceição Lima, from literature produced in São Tomé and Príncipe. The research is linked to the perception of an ostensible set of images that is generated from the figure of the house, an insistent topic in the literary creation of both poets. This observation drives the attempt to understand the persistent purpose of erecting and sublimating the image of the house in the poetic universes of Persona and Lima. This space becomes a source of values, experiences, reflections and meanings in the writings in question. Consequently, we understand that it is necessary to highlight the different perspectives that this element, as a poetic element, mobilizes in the poetry of these authors. We selected, as a corpus, the books published by the poets until the beginning of this research. By Lucinda Persona, there were seven works: *Por imenso gosto* (2018); *Ser cotidiano* (1998); *Sopa escaldante* (2001); *Leito de acaso* (2004), *Tempo comum* (2009); *Entre uma noite e outra* (2014); and *O passo do instante* (2019); by Conceição Lima, three works were part of the corpus: *O útero da casa* (2004); *A dolorosa raiz do Micondó* (2012); and *O país de Akendenguê* (2011). In this comparative study, which understands the house as a locus where other motivations of the writers' poetry are articulated, each with a particular diction, we investigated a set of poems based on the hypothesis that the fundamental house to be erected is the writing itself. As theoretical support for the analyses, we resorted to the contributions of Bachelard (1978), Blanchot (1987), Bosi (1977), Brandão (2007, 2013), Collot (2013), Glissant (2021), Hall (2006), Heidegger (2012), Mata (2006), Melo e Castro (1973), Merleau-Ponty (1999), Ricoeur (2000) and Tuan (1980, 1983), among other critics who contributed to deepening the discussions. We conclude that the various images of the house reveal a space full of experiences, affections, conceptions and intangible heritage, a space that is constructed and solidified by the poetic word. This is the dwelling house, which records the presence, passage and permanence of the being.

Keywords: Contemporary poetry. Lucinda Persona. Conceição Lima. Poetics of the house. House-poem.

SUMÁRIO

Introdução	11
1 Do cerrado às ilhas — <i>lugares poetizados</i>	19
1.1 Na rota dos lugares poetizados em Lucinda Persona	21
1.2 A enunciação poética das ilhas em Conceição Lima	29
1.3 Por uma escrita feminina: vozes que estremecem os seus lugares	40
2 Sujeito e espaço — breves considerações sobre a casa construída pelo imaginário	63
2.1 O que a fenomenologia tem a dizer	63
2.2 O espaço na literatura: reflexões iniciais	71
2.3 O espaço como potência imagética: casa, cidade, mundo	76
3 Erguendo alguns pilares — a poética de Lucinda Persona e de Conceição Lima	86
3.1 O cotidiano e o “lugar comum”: caminhos de uma estética na poesia de Lucinda Persona	86
3.2 De versos (re)construo minha casa: deslocamentos e encontros na poesia de Conceição Lima ...	101
3.3 Desdobramentos do estético em Lucinda Persona: o cuidado com a palavra	115
3.4 “Um verbo amanhece alto”: o compromisso da/pela escrita em Conceição Lima	133
4 Para uma poética do espaço — <i>construindo uma morada</i>	153
4.1 Habitar poeticamente: um movimento da poesia de Lucinda	153
4.2 De ilhas e versos, assim construo minha morada: a casa-nação em Conceição Lima	167
4.3 As poéticas que edificam uma casa: a morada das poetisas	179
Considerações finais	192
Referências	195

Introdução

Quando pensamos em “espaço”, diversas ideias a respeito desse vocábulo vêm à tona: lugar físico e geográfico, mas também social, cultural e afetivo, capaz de mobilizar sentimentos, memórias, experiências. Pensado no âmbito da criação literária, mais especificamente da poesia, o espaço remete-nos a um cantar dos lugares — nação, cidade, ruas, casas. Transfigurados pela linguagem poética, esses diferentes *loci* suscitam imagens permeadas por afetos, descobertas, encantamentos, memórias, constatações, resistência, vitalidade e sonhos, os quais nos remetem a uma multiplicidade de sentidos. São disso exemplo as obras de Lucinda Persona e de Conceição Lima, poetisas contemporâneas, respectivamente, da literatura brasileira produzida em Mato Grosso e da literatura de São Tomé e Príncipe.

Em *Poética do espaço*, Gaston Bachelard (1978) adverte que não podemos tomar a imagem como mero objeto; ela deve ser antes analisada em sua realidade particular, em sua força de eclosão. Na perspectiva fenomenológica do filósofo (1978), as imagens surgem como ressonâncias que se desdobram em repercussões. É preciso, dessa maneira, que a leitura das imagens acompanhe o poder da força criadora, procedimento que permite experienciar os espaços poéticos que essas imagens erigem. Na poesia das referidas escritoras, esses espaços emergem de uma insistente simbologia da casa encenada nos versos — uma casa que não aparece exclusivamente circunscrita a um estatuto físico e geográfico.

Podemos, então, afirmar que essa constatação despertou o nosso interesse em realizar um estudo comparado da obra de poetisas de países bastante distintos, embora ligados por um passado de colonização e por uma língua partilhada daí resultante — o português. No tratamento que a casa recebe na poesia dessas duas autoras, identificamos sentidos diversos que carregam a dicção particular de cada uma delas. Em destaque, temos a insinuação de uma memória afetiva e de laços ancestrais; a demarcação de um espaço de posse e de vivência; uma multiplicidade de experiências; uma ordem que eterniza os instantes — em suma, temos um cosmo de existência e de resistência do ser.

É importante destacar que, nesta pesquisa, para nos referirmos ao ofício das autoras, optamos pelo uso do vocábulo “poeta”. Essa escolha está ligada à percepção de que o termo “poetisa”, assim flexionado no feminino, com um sufixo (“isa”) associado ao diminutivo, está marcado por uma carga semântica que remete a uma inferiorização da literatura produzida por mulheres, as quais, por muito tempo, foram colocadas à margem da produção intelectual hegemônica, dominada por homens. A partir dos avanços das lutas feministas, especialmente

no séc. XX, intensificou-se o uso genérico de “poeta” para designar o ofício de mulheres que se dedicavam à poesia. As próprias autoras começaram a recusar a denominação “poetisa” e passaram a exigir a designação alternativa. Um bom exemplo é o caso de Cecília Meireles (1901–1964), que, nos versos de “Motivo”, anuncia: “Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta”, enfatizando a sua preferência pelo vocábulo genérico. A utilização de “poeta” como substantivo comum uniforme, de dois gêneros, tem sido cada vez mais frequente, em uma ruptura com o engessamento da gramática normativa. Essa mudança é ainda influenciada pela resistência contra um preconceito intelectual que, durante séculos, relegou a escrita feminina a um plano secundário. É interessante notarmos que a flexão de gênero do vocábulo em questão é feita por um processo de derivação, com acréscimo de “isa” ao substantivo “poeta”. Essa adjeção pode ser lida como índice do processo de inferiorização a que a mulher foi tradicionalmente submetida: a designação do masculino é que permanece inalterada, o que reforça a ideia do homem enquanto ser universal e centro de todo o poder. Ao discorrer sobre a discriminação de gênero e sobre as desigualdades instauradas por meio dela, a escritora feminista Andrea Nye (1995, p. 207) afirma que, em “poeta”, há uma “óbvia conotação de poder no radical da palavra” e que “a transição sexual é ainda indicada na força diminutiva do sufixo acrescentado” ao vocábulo “poetisa”. Os efeitos de sentido que daí emanam remetem-nos a uma percepção pejorativa do papel da mulher nas manifestações culturais.

De todo modo, concedemos que o uso de um e de outro vocábulos pode se dar também por questões estilísticas, escolha que não, necessariamente, referenda esse viés de inferiorização. De fato, há estudiosas e estudiosos e mesmo algumas escritoras que preferem utilizar o termo “poeta” apenas para o gênero masculino e, assim, optam pela denominação “poetisa” para o feminino. Esse é o caso da escritora portuguesa Maria Teresa Horta, que advoga, em seus poemas, uma plena liberdade do corpo da mulher e faz questão de ser chamada de “poetisa”. Feito esse esclarecimento acerca do uso de “poeta” nesta pesquisa, doravante empregaremos esse termo para nos referirmos às duas escritoras objeto da nossa atenção.

Lucinda Nogueira Persona, que tem a região Centro-Oeste do Brasil como *locus* de sua produção literária, é nosso objeto de estudo desde o mestrado. Atualmente, é considerada uma das maiores vozes da literatura em Mato Grosso, tendo sido eleita, em 2014, para ocupar a cadeira número quatro da Academia Mato-Grossense de Letras. Nascida em Arapongas, no estado do Paraná, Persona reside desde 1965 na capital de Mato Grosso, onde atuou como professora de biologia na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e na Universidade de Cuiabá (Unic). Em 1995, a poeta publicou a sua primeira coletânea de poemas, intitulada

Por imenso gosto. A obra foi premiada no concurso Cecília Meireles da União Brasileira dos Escritores (UBE). Nesta pesquisa, utilizamos a segunda edição dessa obra, que é de 2018 e integra a coleção “Olho d’Água”. O segundo livro de poesia de Persona foi lançado pela editora carioca 7Letras em 1998, sob o título *Ser cotidiano*. Em 2001, a poeta publicou *Sopa escaldante*, obra pela qual foi agraciada, mais uma vez, com o prêmio Cecília Meireles da UBE. O quarto livro de poemas, *Leito de acaso*, chegou ao público em 2004. Em 2009, foi a vez de *Tempo comum*. Cinco anos depois, em 2014, com a instalação de editoras na capital mato-grossense, Lucinda Persona publica *Entre uma noite e outra* pela Entrelinhas. Em 2019, é dada à estampa a sua obra poética mais recente — *O passo do instante*. Além dos livros de poesia, a escritora também publicou dois livros infanto-juvenis: *Ele era de outro mundo* (1997) e *A cidade sem sol* (2000). Participou de várias antologias de poemas e, em 2021, aventurou-se no gênero crônicas com a obra *Miragens*, inspirada pelo período de confinamento exigido pela pandemia da Covid-19.

Em relação à estrutura das obras poéticas em questão, destacamos que existe um diálogo entre o conjunto de poemas e variados outros aspectos das publicações. Podemos, assim, afirmar que a poesia de Lucinda Persona engendra sentidos para além do texto escrito. Há um jogo de significações também na estruturação de cada obra, no modo como são dispostos os poemas na página, na escolha dos títulos e das pinturas que ilustram a capa e outras partes das publicações; há um refinamento no processo de criação da autora, o que pode ser percebido nas palavras cuidadosamente escolhidas, na disposição tipográfica dos versos, na divisão de cada jogo de poemas em equilíbrio com o projeto gráfico, formando uma totalidade expressiva que nos remete a variados sentidos. Além disso, são dignas de nota a inovação e a liberdade com que Persona manuseia o corriqueiro e o cotidiano, por meio de uma observação atenta do entorno e de episódios banais e por uma transfiguração da palavra. Por vezes, a autora também incorpora à sua poesia expressões da biologia, sua área de *expertise* acadêmica.

A qualidade da obra da poeta não tem passado despercebida pela crítica acadêmica especializada. Um exemplo disso é a tese da professora e pesquisadora Marta Helena Cocco, intitulada *Poesia e mitocrítica: sob a tirania da finitude, a pulsão da vida na palavra poética de Lucinda Persona*, defendida em 2012 pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Nessa pesquisa, fundamentada na teoria dos mitos, Cocco (2012) aborda a recorrência, nos versos da autora, de certas imagens relativas aos alimentos, ao corpo, à paisagem e aos pequenos seres. Essa recorrência supõe, enquanto mitologema do processo criativo, uma afirmação da finitude da matéria. Outra tese de doutorado que tem por objeto a obra de Persona é da pesquisadora

Renata Beatriz Rolon (2014), intitulada *No fundo do mato virgem nasceu uma literatura: história e análise de obras direcionadas para crianças e jovens em Mato Grosso*, defendida na Universidade de São Paulo (USP). Nesse estudo, ao voltar a sua atenção para a literatura destinada ao público infanto-juvenil produzida em Mato Grosso, Rolon (2014) analisa as duas obras de Lucinda Persona direcionadas a esse público referidas anteriormente.

Outro tópico estudado à luz dos estudos comparados é o da metapoesia. Destacamos, em seguida, três trabalhos a esse respeito produzidos na UFMT. Exemplo disso é a dissertação de mestrado da pesquisadora Adalgisa Gonçalves Fortes (2006), sob o título *A metapoesia de Lucinda Persona e Sophia Andresen: aproximações literárias*. Por sua vez, a dissertação de Veranildes Silva (2009), com o título *Lucinda Nogueira Persona: imaginário poético*, investigou a reincidência do tópico da casa na obra da poeta visando à compreensão das imagens poéticas, sob o viés dos estudos do imaginário. Dando destaque às paisagens da região mato-grossense que figuram na obra da autora, a dissertação *Poesia em tela: Lucinda Persona*, do estudioso Renato Cardoso de Moraes (2010), estabelece uma correlação entre a escrita da poeta e a pintura. Sob o recorte do cotidiano e com uma leitura embasada no campo fenomenológico, a pesquisa de Judikerle Pereira de Oliveira (2019), intitulada *A poética do olhar: Lucinda Persona*, analisa como o olhar poético ressignifica o comum a ponto de constituir um melhor entendimento de si e do mundo.

São também dignos de nota os estudos de Eduardo Mahon (2021), publicados em livro pela editora Carlini & Caniato. Trata-se da obra *A literatura contemporânea em Mato Grosso*, na qual Mahon (2021) investiga o sistema de produção literária e cultural no estado. Nesse contexto, identifica a “Geração Coxipó”, da qual Lucinda Persona seria uma das integrantes. A professora e escritora Marli Walker (2021), em *Mulheres silenciadas e vozes esquecidas: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso*, inclui Lucinda Persona entre as principais poetisas mato-grossenses. Nessa pesquisa, os poemas da autora são analisados sob a ótica amorosa. Ganham destaque as imagens construídas a partir de aspectos corriqueiros.

Nascida Maria da Conceição de Deus Lima, Conceição Lima é natural de São Tomé e Príncipe, país insular africano localizado no golfo da Guiné, invadido pela colonização portuguesa no séc. XV. Lima, que é também jornalista, residiu por muito tempo longe de sua terra natal, tendo cursado jornalismo em Portugal e na Inglaterra e trabalhado durante anos na BBC de Londres. Sempre muito atuante na imprensa, a escritora se destacou no meio literário com poemas publicados esparsamente em jornais e revistas, os quais endereçam o período de pós-independência de São Tomé e Príncipe.

A primeira coletânea de Lima, intitulada *O útero da casa*, foi publicada em 2004 pela editora Caminho, de Lisboa, capital portuguesa. A obra foi prefaciada pela crítica literária Inocência Mata. Em 2006, pela mesma editora, publica *A dolorosa raiz do Micondó*, que, em 2012, foi publicada no Brasil pela Geração Editorial, edição que utilizamos nesta pesquisa. Essa obra foi selecionada pelo Programa Nacional de Bibliotecas Escolares do Brasil (PNBE) e teve uma tiragem de 35.500 exemplares, patrocinada pelo Ministério da Educação. A terceira obra da escritora santomense, *O país de Akendenguê* (2011), faz alusão, no título, a Pierre Akendenguê, músico e poeta do Gabão, que se destaca por criações que exploram a associação entre as diferentes culturas africanas em busca da definição de uma africanidade, perspectiva que também embala o conjunto de poemas que compõem a referida obra. Em 2015, em uma edição própria, a autora dá à estampa *Quando florirem os salambás no tecto do Pico*. A sua última publicação é um livro de crônicas, lançado em 2023 e intitulado *O mundo visto do meio*.

Conceição Lima é o nome mais traduzido da literatura santomense, com obras vertidas para o alemão, o espanhol e o italiano. Atualmente, é uma das poetisas mais emblemáticas da literatura produzida em São Tomé e Príncipe e tem conquistado cada vez mais visibilidade no panorama das literaturas africanas em língua portuguesa. A obra da escritora é bastante estudada em artigos científicos, dissertações e teses. Exemplo disso é a dissertação de mestrado de Camila Dias Aleixo (2018), *Do micondó ao mangue: desenterrar a dolorosa raiz de Conceição Lima*. Defendida na Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), a pesquisa afirma que a poeta empreende uma leitura do passado africano, santomense e de si mesma, a partir de uma visão testemunhal. Por meio de um estudo comparado entre Conceição Lima e José Luís Hopffer C. Almada, autor de Cabo Verde, a pesquisadora portuguesa Ana Paula Baptista Augusto (2007), com a dissertação *Na rota da identidade e da alteridade nas obras O útero da casa e A dolorosa raiz do Micondó, de Conceição Lima, e na Assomada nocturna (poema de N'Zé di Sant'y Águ), de José Luís Hopffer C. Almada*, compreendeu as literaturas produzidas por esses autores como um produto de reflexões a respeito das identidades e da alteridade, por meio da memória coletiva. Com foco nos poemas de *A dolorosa raiz do Micondó*, o pesquisador da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) Dione Ribeiro Costa (2016) investigou, na dissertação *Ancestralidade em A dolorosa raiz do Micondó, de Conceição Lima*, o modo como a ancestralidade é trabalhada nos poemas da autora santomense. A pesquisa de Elen Rodrigues Gonçalves (2017), defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), intitulada *Escritas indeléveis em veredas distópicas: manifestações de identidade e subjetividade na obra poética de Conceição Lima*,

realizou uma leitura a respeito do poder da voz do sujeito subalterno e do processo de renegociação das identidades e experiências. Conceição Lima também foi objeto de estudo comparado na dissertação *A literatura santomense e a resistência feminina por Alda Espírito Santo e Conceição Lima*, defendida em 2018 por Paulo Sérgio Gonçalves na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Em sua tese de doutorado, intitulada *Poesia são-tomense: geografias em dispersão*, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Adriana Elisabete Bayer (2012) endereça a representação da historicidade das ilhas e de seus habitantes nos poemas de Lima e o processo de formação e transformação das identidades em questão. Por sua vez, Naduska Mário Palmeira (2019), pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na tese *Um corpo que floresce: a poesia de Conceição Lima: casa, memórias, identidades*, propõe um estudo aprofundado da obra da autora santomense, afirmando que a linguagem faz florescer uma narrativa de reencontro com a casa-mátria, com seus afetos e com sua própria identidade a partir de uma tríade — casa, raiz, memória. Na tese *De missangas e catanas: a construção social do sujeito feminino nas poesias angolana, caboverdiana, moçambicana e são-tomense* (análise das obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte), a pesquisadora Érica Antunes Pereira, da USP, realiza um estudo comparado entre escritoras das literaturas africanas em língua portuguesa, a fim de analisar um projeto em comum — a construção social do sujeito feminino. Outro estudo comparado que tem como objeto a escrita de Lima é a tese de Assunção de Maria Sousa e Silva, defendida pela PUC-MG em 2016, sob o título *Nações entrecruzadas: tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima*. A pesquisadora (2016) compreendeu dois movimentos semelhantes nessas poetisas: o de desconstruir visões discriminatórios e estereótipos e a ação, pela palavra, de construir novas configurações aos sujeitos subalternizados.

A partir do levantamento que acabamos de apresentar, percebemos que as obras de Lucinda Persona e de Conceição Lima têm recebido reconhecimento e atenção da crítica especializada. Os estudos em questão mostram que a escrita dessas autoras abre novas perspectivas de reflexões no campo dos estudos literários. Embora ambas façam da casa um espaço privilegiado em seus versos, cada uma tem uma dicção particular. Essa individualidade se apresenta sob as mais diversas formas, seja em seu sentido global, seja nas inúmeras metáforas que vão sendo construídas na literatura de uma e de outra. A partir dessa premissa, o exercício analítico da nossa pesquisa procura trazer à discussão as idiosincrasias de Persona e de Lima, os aspectos fundamentais para compreendermos como se articulam as

respectivas construções poéticas e o contexto de produção. Afinal, como afirmava o crítico Antonio Candido (2014), há relações dinâmicas entre a obra de arte e o meio em que ela é produzida. Nessa perspectiva, veremos como as escritoras se projetam no cenário de produção contemporâneo no que diz respeito à escrita e à visibilidade da mulher que produz literatura.

Quanto ao *corpus* da pesquisa, consideramos os livros publicados pelas duas poetisas até 2020, ano de início deste estudo. De Lucinda Persona, incluímos sete obras: *Por imenso gosto* (2018); *Ser cotidiano* (1998); *Sopa escaldante* (2001); *Leito de acaso* (2004), *Tempo comum* (2009); *Entre uma noite e outra* (2014); e *O passo do instante* (2019); de Conceição Lima, três obras foram objeto da nossa atenção: *O útero da casa* (2004); *A dolorosa raiz do Micondó* (2012); e *O país de Akendenguê* (2011).

No embasamento teórico das análises, em relação à noção de espaço e aos seus desdobramentos no texto literário, partimos, mais especialmente, das teorizações de Gaston Bachelard (1978) na conhecida obra *A poética do espaço*. Julgamos pertinente lançar um breve olhar às reflexões que o teórico desenvolve a respeito dos espaços do habitar, em que a reverberação de sentimentos e lembranças produz imagens poéticas. Com isso, destacaremos, amparados na fenomenologia, como o espaço se torna potência imagética no texto literário. Outras obras também embasam as discussões. Por exemplo, *O espaço literário*, de Maurice Blanchot (1987), e *Teorias do espaço literário*, de Luís Alberto Brandão (2013), que nos permite compreender como a categoria espaço vem sendo discutida nos estudos literários. A partir da leitura do *corpus* e da percepção que tivemos a respeito da sensibilidade afetiva entre o sujeito poético e o espaço construído nos poemas, especialmente quando se trata da imagem da casa, refletimos sobre o conceito de “topofilia”, desenvolvido pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1980, 1983).

Com base nessas referências, as nossas discussões procuram entender a poesia de Lucinda Persona e de Conceição Lima, em especial a partir da figura da casa enquanto espaço articulador, por excelência, da poesia de ambas. Nesse sentido, buscaremos compreender como esse universo agencia uma dinâmica que articula várias metáforas, produzindo um conjunto de imagens, motivos, valores e sentidos. Com isso, vemos ruir certa objetificação do espaço, erigindo uma habitabilidade irmanada à própria existência, ambas sendo constituídas pela linguagem, a qual, como afirmou Heidegger (2005), é morada do ser. Portanto, casa e linguagem, edificadas pelas poetisas, estão intrinsecamente ligadas.

Esta tese está organizada em quatro seções, além desta introdução e das considerações finais. A primeira seção intitula-se “Do cerrado às ilhas — lugares poetizados” e é composta por três subseções que dão conta dos diferentes *loci* enunciativos das poetisas

estudadas, destacando como, em alguns poemas, as escritoras ressignificam o espaço de vivências, promovendo uma “poética do espaço”. O nosso objetivo é demonstrar como Persona e Lima tecem os espaços de afeto, de conforto e de luta, estruturando-os à volta de um conjunto de imagens que evidenciam emoções, sentimentos e reflexões sobre o lugar poetizado. Na subseção 1.3, apresentamos algumas reflexões a respeito de como as mulheres estão se firmando enquanto legítimas produtoras de literatura, depois de um longo período de lutas e reflexões que possibilitaram avanços para a escrita de/sobre mulheres. Além disso, observamos como as poetisas em questão inscrevem o elemento feminino em seus textos literários, ainda que não seja essa matéria principal dos poemas de uma e de outra.

Na segunda seção, intitulada “Sujeito e espaço — *breves considerações sobre a casa construída pelo imaginário*”, desenvolvemos algumas reflexões a respeito da visão fenomenológica do espaço, em especial da casa. Refletimos a respeito do espaço enquanto categoria da criação e da crítica literária e fonte perene de imagens poéticas.

A terceira seção, sob o título “Erguendo alguns pilares — *as poéticas de Lucinda Persona e Conceição Lima*”, é composta por quatro subseções. Nelas, procuramos demonstrar os pilares que concorrem para a edificação da poesia das duas autoras objeto da nossa pesquisa. A partir da discussão e da análise de alguns pontos substanciais das duas obras poéticas, salientamos traços que alicerçam a escrita enquanto fundamento do exercício reflexivo sobre si e sobre o mundo.

Por fim, a quarta seção, intitulada “Para uma poética do espaço — *construindo uma morada*”, é destinada a apresentar como as escritoras lançam mão da linguagem poética enquanto instituidora de um espaço desejado, sendo, portanto, a poesia a morada das poetisas. Tratamos desse espaço em que ambas situam a sua casa fundamental, onde habitam as experiências, os valores, as afeições — espaço, em suma, em que a presença e a permanência no mundo se fazem da/na própria poesia.

1 Do cerrado às ilhas — *lugares poetizados*

Ao lançarmos um olhar para a produção literária de Lucinda Persona e de Conceição Lima, poetisas que se destacam por suas exímias criações, percebemos que o fenômeno da experiência poética nos coloca em contato com certa ordem discursiva que concorre para a organização estética das experiências vividas. Isso ocorre, entre outros fatores, por meio da atribuição de sentidos e da habitabilidade poética dos espaços no âmbito da literatura e na vida social de países de língua portuguesa. Tendo como ponto de partida a constatação de uma confluência no que diz respeito à imagética da casa nas criações dessas autoras, buscamos um método que possibilite a exploração mais adequada dos elementos em questão. Nessa direção, esta investigação empregará, como recurso analítico e interpretativo, o estudo comparado da poesia de Lucinda Persona e de Conceição Lima, que produzem literatura em dois países que têm o português como língua oficial: Brasil e São Tomé e Príncipe.

Os *loci* enunciativos das poetisas estudadas são muito distintos: uma dirige o seu olhar para o interior do Brasil; a outra, para São Tomé e Príncipe, um país insular da África Ocidental. Contudo, ambos os países têm em comum o fato de terem sido colonizados por Portugal. O espaço das vivências é convocado nos poemas de ambas as poetisas, mesmo que com mais intensidade em uma do que na outra. Tomando emprestada a expressão de Gaston Bachelard (1978), arriscamo-nos a afirmar que as autoras promovem uma “poética do espaço”, pois da materialidade do espaço circundante é que advém o devaneio poético delas. Com profunda sensibilidade, as poetisas tecem os espaços de afeto, de conforto e de luta, o que suscita em nós, leitores, uma profusão de imagens reveladoras de emoções, de sentimentos e de reflexões sobre o lugar poetizado. Os espaços configurados por essas poéticas são ressignificadores das experiências vividas, dos sentimentos, das relações — enfim, da própria experiência da escrita.

A poeta Lucinda Persona escreve do cerrado brasileiro, centro geodésico da América do Sul, um estado que, até os anos setenta do séc. XX, apresentava baixo índice demográfico e era praticamente despovoado — Mato Grosso. Por um tempo, esse lugar carregou estigma de ser “terra selvagem”, isolada do resto do Brasil. Além disso, a historiografia literária da região contempla poucas vozes femininas (pelo menos nos registros oficiais), conjuntura que começou a mudar apenas nas últimas décadas do séc. XX. Ainda que destaquemos esse *locus* enunciativo das poetisas nesta parte do texto, é importante pontuar que a obra de Persona não está circunscrita à temática local, o que também não quer dizer que não haja poemas dessa

autora que invoquem características e questões particulares de Mato Grosso, estado onde a escritora reside.

Em relação a Conceição Lima, identificamos, na sua poesia, uma literatura que direciona um olhar fraterno à terra natal da autora — São Tomé e Príncipe — e a seus habitantes. Trata-se de uma ilha localizada no golfo da Guiné, que apenas no passado relativamente recente conquistou a sua independência da colonização portuguesa. Foi nos anos 1960 que se iniciaram os primeiros passos da luta por essa independência, com o surgimento da primeira organização política com essa finalidade, a qual passou por um período de inatividade, retomando as ações combativas na década de 1970, com o Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe (MLSTP)¹. Fruto da intensificação das lutas contra o colonialismo, que também aconteciam em outros territórios africanos colonizados por Portugal, em 12 de julho de 1975, o país alcançou a sua independência nacional. A escrita de Conceição Lima não é alheia a esse passado santomense, estando envolta em uma atmosfera de lutas e de esperança pela libertação definitiva, da qual se esperava erigir um novo rumo para a nação. Diferentemente de Persona, os poemas de Lima emanam um sentimento mais forte de ligação ao país natal, com uma estética que denuncia a violência sofrida pelo povo em questão e as cicatrizes que o colonialismo deixou na história nacional.

Nesta seção, a nossa intenção é discutir e destacar alguns sentidos da relação entre o sujeito poético das escritoras estudadas e o espaço poetizado — o lugar habitado e as imagens poéticas que brotam desse espaço produzem os mais diversos sentidos. Sendo assim, pretendemos compreender como a expressão das subjetividades se desenvolve na relação com o ambiente e o que essa habitabilidade poética dos espaços pode fornecer ao plano estético. Para isso, selecionamos alguns poemas que irão constituir como que um compêndio de imagens que habitam o *locus* das poetisas — do espaço mais amplo, como o país ou o estado, a espaços mais particulares, como a cidade, o bairro, a praça e a rua. Trata-se de espaços que injetam sentimentos e reflexões na urdidura do texto. Em seguida, a partir de um estreitamento das discussões, tomaremos um espaço específico como mote poético. A partir desse ângulo, voltaremos a nossa atenção para um jogo imagético mais intimista e afetivo em que se percebe uma recorrência que nos despertou interesse na produção criativa de ambas as poetisas: a da força simbólica da casa.

¹ Movimento iniciado nos anos 1960 por um comitê criado para discutir a situação de São Tomé e Príncipe no cenário mundial. Foi inspirado nas organizações anticoloniais de Moçambique, Angola e Guiné-Bissau. Reconhecido como representante legal de São Tomé e Príncipe, apenas na década de 1970 viria a se tornar um movimento de luta contra o colonialismo português. Ainda que com dificuldades para ser reconhecido como uma liderança, o movimento vislumbrou, no ano de 1974, uma possibilidade mais concreta de independência após a Revolução dos Cravos, que pôs fim à ditadura salazarista.

1.1 Na rota dos lugares poetizados em Lucinda Persona

Conforme adiantamos, Mato Grosso foi, por muito tempo, considerado um lugar inóspito, de difícil acesso, e a sua população, geograficamente distante dos centros produtores de cultura, carregava o estigma de “incivilizada”. Além disso, a preponderância do eixo centro-sul (especialmente, dos estados de Rio de Janeiro e de São Paulo) no cenário nacional fez com que diversas manifestações artísticas desenvolvidas em outros estados brasileiros, incluindo a literária, fossem relegadas ao esquecimento ou tratadas como inferiores. Com isso, o suposto padrão de qualidade das obras era definido com base na região de onde essas obras advinham. Além disso, o acesso mais amplo e facilitado a obras da região sudeste sempre favoreceu os polos fluminense e paulista.

É importante também considerar que, no próprio estado de Mato Grosso, a circulação das produções literárias locais era pequena; fora do estado, era ainda menor. Assim, o eixo Rio–São Paulo foi sendo tradicionalmente considerado o representante exclusivo do que entendemos como “literatura brasileira”. Exemplo disso é o tratamento dado ao Modernismo brasileiro. As obras de autores paulistas vinculados a esse movimento sempre dominaram a cena e foram tratadas como protagonistas absolutas, eclipsando as produções das demais regiões. Nas palavras do pesquisador Eduardo Mahon (2021):

A seletividade de recortes e a eleição da crítica fizeram com que a paternidade do modernismo brasileiro fosse reivindicada para São Paulo, quando, na realidade, ele acontecia concomitantemente no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Veremos, inclusive, que o distante sertão mato-grossense antecipou a poesia visual, sem qualquer nota relevante na crítica nacional (Mahon, 2021, p. 25).

Com base nessa mesma direção argumentativa, podemos afirmar que Mato Grosso foi equivocadamente tachado de “atrasado” por uma visão de mundo que desconsidera as desigualdades regionais e as conseqüentes condições de produção das manifestações artísticas nacionais. Trata-se de um jogo de subordinação dos territórios periféricos, em que o centro dita quem tem relevância e merece atenção crítica. De todo modo, com um ritmo próprio, a literatura mato-grossense tem crescido e se expandido e, assim, vem rompendo com a pecha de um estado que pouco ou nada produz nessa área. Mais intensamente, desde o final do século passado, a literatura produzida em Mato Grosso tem demonstrado um considerável crescimento no que se refere à produção e à circulação. Especialmente no séc. XXI, muitos escritores e escritoras têm avolumado as publicações literárias do estado, em um contexto em

que as facilidades para a publicação motivam mais pessoas a escrever. Felizmente, o número de leitores também tem aumentado.

É digno destaque o papel que a universidade pública tem desempenhado nesse novo cenário, especialmente por meio de seus programas de pós-graduação e de grupos de pesquisa, responsáveis pela recepção crítica e pela difusão da produção cultural mato-grossense. Trata-se de um movimento que aproxima os autores e as obras da educação básica, fazendo avançar as fronteiras estaduais por meio das várias pesquisas e projetos desenvolvidos. Segundo a pesquisadora Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), esses avanços se desenhavam desde o século passado, já na década de 1930, período que marca um considerável crescimento da produção literária no estado. A respeito dessa trajetória, que parece dar maior robustez à literatura produzida neste recanto do Brasil, não podemos deixar de mencionar o papel da imprensa, que dá projeção e visibilidade às produções, impulsionando a crítica. De fato, as revistas desempenham um papel extremamente relevante no que diz respeito à irradiação das produções literárias mato-grossenses. Neste século, muitos veículos têm se tornado aliados de escritores e escritoras, disseminando textos pelo estado e fora dos limites regionais. Por exemplo, a revista *Pixé*², que tem como editor geral o escritor Eduardo Mahon, apresenta uma produção bem ativa e uma linha editorial que ultrapassa as fronteiras de Mato Grosso, promovendo um diálogo com produções artísticas de outros lugares, inclusive fora do Brasil.

Em relação ao foco deste estudo, é possível afirmar que a poesia apresenta grande espaço nas produções literárias mato-grossenses — desde Dom Aquino Corrêa e José de Mesquita, fundadores da Academia Mato-Grossense de Letras, conforme aponta Magalhães (2001). Mais fortemente em Dom Aquino, temos uma poesia de verve patriótica, que se tornou influência para vários outros escritores. Desse período, apenas uma mulher — Arlinda Morbeck — ganhou projeção na literatura do estado.

De acordo com os estudos de Magalhães (2001), já nas últimas décadas do séc. XX, a literatura mato-grossense passou por um período de amadurecimento. A temática regional aparece, mas não como antes, não sendo mais o eixo principal da criação artística. Com isso, os temas avançam para questões mais universalizantes. É nesse ciclo de produção que se insere a obra de Lucinda Persona, sendo a sua primeira publicação da última década do séc.

² Revista idealizada e dirigida pelo escritor Eduardo Mahon, a qual tem dado visibilidade a escritores(as) que produzem literatura em Mato Grosso, inclusive promovendo um diálogo entre as artes. Além de dar destaque para alguns(mas) críticos(as), fato que produz uma circulação maior das obras literárias, a revista *Pixé* concede amplo espaço às mulheres que produzem literatura e outras artes. A escritora Lucinda Persona é colaboradora em várias edições — inclusive, uma edição especial da revista (edição ano 2, de janeiro de 2020) foi dedicada aos 25 anos de produção da poeta.

XX. Como destacou Mahon (2021, p. 41, *grifos nossos*), “a primeira objeção ao classificar um autor vivo como pertencente à década X ou Y é o imediato *engessamento conceitual do escritor*”. Com base nesse raciocínio, temos que a produção poética de Lucinda Persona não pode ser reduzida a uma escrita pertencente a um período específico, considerando que a escritora está em atividade produtiva e que tem outras obras publicadas no séc. XXI, sendo a mais recente de 2021. Dessa maneira, observamos que há aqui uma dinâmica particular para além de uma ordem temporal.

Ainda que não seja esse o núcleo temático de sua poesia, Persona dedica alguns poemas a questões relacionadas à sua região — por exemplo, a problemática das queimadas no cerrado, os animais, a paisagem, a longa estiagem e as altas temperaturas. Nessas produções, a geografia mato-grossense e a capital Cuiabá são objeto do olhar poético da autora. Vemos, assim, despontar em alguns poemas a paisagem exterior, a rua e o bairro enquanto elementos líricos. Identificamos aí um entrelaçamento entre o exterior e o interior do sujeito poético — um no outro a experienciar o ato de habitar para, com isso, se estabelecer no mundo. Trata-se de espaços esculpidos pela palavra e que, assim ampliados, são destituídos de uma condição apenas material e geográfica. Exemplifica bem essa vertente o poema “Santa Rosa, agosto”, da obra *Ser cotidiano* (1998). Vejamos um excerto dele a seguir.

[...] Meus arredores me provocam. Defronte deste bairro
agosto não derrama lágrima.
Um ônibus pachorrento sobe a rua passo a passo.
Tem ares de caracol de lata. Cheio de tédio e de destinos.
E urra, parindo negra fumaça,
como o futuro da poluição nascendo.

Meu bairro, largo campo de folhas arrastadas
por um pouco de vento. Santa Rosa
meu ambiente todo manchado de agosto.
Agosto interminável e nada prospectivo
escolhe sempre o meu olhar
molde que mal acomoda a luz da passagem.
Um poema é, fundamentalmente,
o uso indevido de uma tarde?
(Persona, 1998, p. 24)

Já no título (“Santa Rosa, agosto”), manifesta-se uma demarcação do espaço/tempo, aos moldes do gênero textual carta. Esse registro indicia uma intenção do sujeito poético de relatar os dias vividos, de expor a novidade que a poesia traz à paisagem comum. Paisagem essa que, mesmo que costumeira, promove afetações que levam o sujeito poético a reconstruí-la, transfigurando-a em um recanto íntimo. É certo que esse gesto concentra um desejo de

posse, como atesta o uso do pronome possessivo da primeira pessoa do singular que abre cada estrofe, sugerindo uma afetividade entre o ser que habita e o lugar habitado.

É possível também ressaltar que, na escolha do título, encontramos a revelação de uma circunstância pontual do lugar e da estação climática em que o sujeito poético se encontra, considerando que agosto é um mês marcado por uma longa estiagem e pelos efeitos das queimadas, que são frequentes em Mato Grosso nesse período. A força desse fenômeno penetra a consciência do sujeito e impõe aos versos uma sensibilidade que possibilita compreender os desdobramentos desse evento temporal, tanto no sujeito quanto no espaço. Nessa intercadência, espaço e tempo parecem se fundir em um único personagem: “agosto”.

O poema constrói, dessa maneira, uma paisagem matizada pelas particularidades do evento temporal, com certa opacidade trazida pelo “entediante” abatimento agostino, que toma o ambiente, fazendo do lamento lírico um efeito pictórico. Um exemplo parecido com esse efeito seria o logrado pelo poema “Cidadezinha qualquer”³, de Carlos Drummond de Andrade, em que se instaura um quadro de uma vida interiorana pacata e monótona. Contudo, o poema de *Persona* não reproduz a visão do marasmo saudosista do poema drummondiano; pelo contrário, temos um cantar do espaço enquanto queixa, mas essa queixa não se deve a uma característica inerente ao local, mas, sim, a uma circunstância temporária. O sujeito poético reclama da duração do “agosto interminável”.

A estrutura poemática também se arrasta. Assim, forma e conteúdo, em uníssono, se enfatizam mutuamente, em uma delongada reverberação poética. A expansão no tempo manifesta-se nos versos longos: alguns apresentam mais de um período e se estendem ao verso seguinte, convidando o leitor a uma nova percepção do cenário. Essa condição provisória do tempo imprime ao lugar um estado singular, condição que também atinge o espírito do sujeito poético.

As repetições da palavra “agosto” — que remete ao campo semântico de um período temporal determinado pelo calendário — reforçam a ideia de periodicidade e remetem a uma condição passageira. Paradoxalmente, essas mesmas repetições produzem efeitos estéticos que engendram a dilatação dessa condição passageira como algo que terá continuidade, que se estenderá por uma longa duração. Por outro lado, nos verbos “parir” e “nascer”, vemos despontar a noção de um ciclo, algo que sempre está a se iniciar, a estabelecer um movimento. Do mesmo modo, temos o ato da escrita, que vez ou outra muda o curso da ação criadora por meio das experiências do sujeito poético.

³ Cf. Andrade (2013, p. 49).

A expressão do tédio cotidiano, vivenciado em contato com a realidade de uma metrópole tomada pela poluição, gerada pelas demandas da modernidade, remete, em certa medida, àquilo que o poeta, tradutor e crítico de arte Charles Baudelaire⁴ associou ao tédio da sociedade parisiense, com suas ruas barulhentas, cheias de pessoas e indústrias a cuspirem no ar a marca do progresso capitalista. Nesse contexto, emerge uma figura que se enfastia com a agitação dos grandes centros e que reflete a sua insatisfação — o poeta. De modo consciente, o poeta seria essa *persona* que trava, em meio a esse caos moderno, como resumiu Walter Benjamin (2000, p. 43) em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, “sua luta pela presa poética”. Na perspectiva benjaminiana, podemos apreender como vai se depurando a sensibilidade do poeta nesse cenário conturbado. Podemos vislumbrar no sujeito poético de Lucinda Persona o estímulo que a circunstância temporal ocasiona na experiência transposta esteticamente.

Ainda sobre o poema “Santa Rosa, agosto”, é importante notar que a realidade da estação climática é a sua presa poética, realidade essa que é reelaborada pelo olhar da poeta, a partir da transfiguração da imagem, que passa a injetar vivacidade no cenário e no tempo, instâncias inicialmente tidas como entediantes. O “ônibus pachorrento” transforma-se em um “caracol de lata”. Nessa imagem, é possível ler uma ironia sutil em relação ao meio de transporte coletivo: a palpitante modernização que toma conta da cidade é desacelerada, precisamente devido ao movimento moroso do ônibus. Além disso, esse veículo incômodo, captado em seu pesado e arrastado deslocamento, é associado à imagem do caracol — molusco de concha espiral extremamente lento —, o que enfatiza o extenso e longo decurso de agosto (mês com 31 dias) na visão do sujeito poético.

Estamos, desse modo, a pensar que a poeta opera, nessa imagem projetada pelo verso “Um ônibus pachorrento sobe a rua passo a passo”, aquilo que o escritor, tradutor e intelectual argentino Julio Cortázar (1974) chama de “premência analógica”. Melhor dizendo, o sujeito poético faz da imagem uma força de intelecção da realidade. Sendo assim, essa analogia da imagem do ônibus descarrega na linguagem a sua comunicação com o ambiente. Parece-nos que, ao operar a realidade por meio dessas relações, a poeta possui a coisa poetizada, a sua essência, pois “poesia é vontade de posse, é posse” (Cortázar, 1974, p. 101).

Cabe ainda destacarmos que, na primeira estrofe, somos confrontados com uma estrutura mais descritiva, como se o poema produzisse, por meio do registro poético, uma moldura que esculpe uma cena cotidiana instaurada pela reflexão sobre o desenvolvimento da

⁴ Poeta, tradutor e crítico de arte do séc. XIX, nascido em 09 de abril 1821 e falecido em 31 de agosto de 1867. De origem burguesa, Baudelaire foi considerado um dos precursores do Simbolismo francês e um dos primeiros pensadores da poesia moderna. As suas reflexões contemplam não apenas a poesia, mas também as artes plásticas. *As flores do mal*, publicada em 1857, é uma de suas obras mais célebres.

cidade. O ar sombrio que se instaura a partir desse suposto progresso demonstra certo desencantamento perante o futuro desse cenário, especialmente a partir dos possíveis sentidos dos verbos “parindo” e “nascendo”, ambos no gerúndio e ambos associados à ideia de trazer à luz um novo tempo. Paradoxalmente, por meio do texto poético, esse contexto promove um despertar de um estado de letargia — até mesmo o ar fumacento da poluição ativa a sensibilidade do sujeito poético, que acompanha o fluxo do clima e não ignora a realidade do momento, fazendo de seu poetar a salvação. A poesia pode ser, assim, descrita como um meio de se redimir da dureza da realidade que inexoravelmente se impõe.

Essa mesma queixa lírica diante de um panorama que passa a ser trivial para o sujeito poético também está presente no poema “Os restos mortais do cerrado”, da já referida obra *Ser cotidiano*. Nele, com um tom poeticamente crítico, surge um quadro imagético das consequências das queimadas que atingem grande parte do estado de Mato Grosso. Trata-se de um fenômeno típico desta que é uma das regiões com maior incidência de incêndios no Brasil. O tom queixoso lamenta os efeitos das queimadas e sustenta, em uma visão poética um tanto crítica, o padecimento do lugar e do próprio sujeito. Aglomerados em uma única estrofe, os versos são marcados pelo *enjambement*, recurso estilístico em que a unidade sintática se espalha do verso anterior até o verso seguinte. O poema lista um conjunto de sequelas a serem reparadas, tendo em vista a ação inconsequente do ser humano.

Rajadas de um vento quente
depois das queimadas
trazem os restos mortais do cerrado
para dentro de casa. Todos os anos.
Por isso
já não me intimido mais
quando aranhas estorricadas
descem por meus cabelos
ou orquídeas em pó assomam à minha face;
quando de meus dedos pendem
abrasadoras samambaias.
Nem me assombram os bicos de seriemas
levitando pelas salas
sem os olhos sem as penas sem as vozes.
Choro tudo: a resina o carvão
os ossos à tona das cinzas.
Choro também os homens. Todas às vezes.
(Persona, 1998, p. 42)

Seria possível associar, metaforicamente, esse *enjambement* e a estrutura de uma única estrofe com 17 versos assimétricos, de tamanhos irregulares, ao movimento das chamas — trata-se de escolhas estilísticas que mimetizam o fogo a consumir tudo. Apesar da ideia de regularidade contida em “Todos os anos”, podemos entrever, na resignação do sujeito poético

expressa no verso “já não me intimido mais”, também um lamento lírico, construído por meio de imagens enternecedoras (“aranhas estorricadas”; “orquídeas em pó”; “abrasadoras samambaias”) e da reincidência da preposição “sem” (“sem os olhos sem as penas sem as vozes”), aludindo à ideia do desmembramento de um animal do cerrado, a seriema. Essa alusão traz para a cena um aspecto brutal da ação das queimadas. O impacto desse evento, que subtrai a voz e atravessa os sentidos da visão, com a perda dos olhos, e da sensibilidade tátil, com a perda das penas, é contrastado com a impotência da humanidade diante dessa problemática. Nesse sentido, percebemos que o poema não somente problematiza o acontecimento, mas também a própria ação humana.

Ao poetizar uma situação específica do seu *locus* enunciativo, a poeta revela a dimensão dos resultados dessa situação. Trata-se de uma poesia que tem o poder de projetar uma carga de sensibilidade e intensidade a um fato que parece banalizado, mobilizando crítica, lamento, denúncia e reflexões. O sujeito poético é tomado por uma abrasadora poesia e recebe “rajadas de um vento quente”, que traz para dentro dele a própria poesia — uma poesia que vai nascendo dos “restos”; ainda que tenebrosos, esses restos convocam a poeta a transportar para as palavras a expressão poética que pulsa em seu interior.

Além da situação crítica das queimadas do cerrado mato-grossense, Persona convoca para os seus poemas um inquietante cenário urbano, que nos transporta a reflexões sobre a modernidade enquanto fenômeno de agitação de pessoas pelas metrópoles e de crescimento descomunal de construções, que afeta os modos de vida e o cotidiano urbano. A um só tempo, as transformações trazidas por essa modernidade provocavam fascínio no poeta e despertam um sentimento de melancolia.

A esse respeito, é oportuno fazermos referência ao *flâneur*, figura das ruas parisienses que observa a modernização de uma grande metrópole e é descrito por Charles Baudelaire (2007) como um arquétipo da experiência moderna, capaz de apreender a intensidade das transformações do final do séc. XIX. Anônimo e errante, ele mergulha na aglomeração, examina o mundo à sua volta e é tomado pelas tensões entre a decadência e o progresso. Essa experiência, viabilizada por um mundo em transformação, parece ser atemporal, pois é uma atitude que também podemos ler na poesia de Lucinda Persona. Compreendemos que as experiências advindas do que podemos entender como “modernidade” e o modo como ela é vivida são, justamente, o que “une a espécie humana”, como afirma Marshall Berman (1986, p. 14), filósofo nascido em uma grande metrópole, Nova York.

Ainda de acordo com Berman (1986), em Baudelaire, a modernidade pressupunha uma interdependência natural entre o sujeito e o mundo moderno. Com base nisso, podemos afirmar que cada tempo tem sua modernidade, embora a compreensão desse conceito não possa ficar reduzida apenas a uma ideia. Um dos esforços do poeta francês foi no sentido de desfazer a dualidade entre progresso material e espiritual — o desejo de progresso está para a economia assim como para a arte. Essa ideia se confirma, em certa medida, no poema de Persona intitulado “No espaço urbano”, do livro *O passo do instante* (2019). Nele, encontramos um sujeito poético que resiste à rápida alteração do cenário citadino provocada pela modernização da sociedade.

Dando-se ares de grande construção
emergiram do solo e
lentamente sobem
os andaimes
de mais um *shopping* na cidade

Cinzenta muralha
impedindo-me a vista:
no plano de um morro
no plano de uma linha aérea
e de uma estrada de chuva
Porém, pelo vedado panorama
não é o caso de virar a página
nem se trata de fechar a janela
e tampouco mudar de casa.
(Persona, 2019, p. 92)⁵

A resistência instaurada no poema não se manifesta como uma posição antagônica à modernização da cidade. Pelo contrário, apresenta-se como uma forma de coexistir com esse progresso. Como sintetizou Berman (1986, p. 142) a partir das reflexões baudelairianas, “a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos cidadãos”. Nesse sentido, o sujeito poético em questão acolhe a nova paisagem. Por isso, não pretende “fechar a janela”; antes, opta a estar aberto a essa realidade que cresce diante de seus olhos, tornando-a parte de si.

Tanto no plano estrutural quanto no plano rítmico do poema (versos 3, 4 e 5), por meio do deslocamento espacial dos versos e da repetição na expressão “no plano de”, podemos entender que a modernidade avança como uma marcha, injetando sinais de

⁵ Apesar de a ABNT NBR 10520 dispor que o “ponto final deve ser usado para encerrar a frase e não a citação” (itens 5.2 e 7.1.2), na transcrição dos poemas, optamos por não inserir o ponto final após a indicação da autoria, de modo a não confundir o leitor quanto à presença ou não desse sinal de pontuação nos versos. Nos casos em que não há ponto final na transcrição, não há ponto final nos versos. Além disso, procuramos respeitar rigorosamente a ortografia das edições utilizadas e outros aspectos, como os recuos na disposição dos versos.

desenvolvimento na cidade. Esse desenvolvimento é ressaltado logo na primeira estrofe, com a menção, no último verso, a “mais um *shopping* na cidade”. Os efeitos dessa metamorfose urbana são irremediáveis. Por isso, “não é o caso de virar a página” ou “tampouco mudar de casa”. O que se pretende, antes, é fazer desse espaço uma morada. Trata-se de um olhar distanciado, de fora, avesso a idealizações e à romantização do progresso. O sujeito adere ao espaço de forma a fazer dele um novo lar.

A cinzenta muralha da qual nos fala o poema apresenta-se como uma metonímia da modernização e da crescente tecnologização do mundo, a qual parece sufocar a arte — uma asfixia introjetada na cor cinza, lembrando a fumaça e a poluição trazidas pelo progresso. Ainda que não haja sinal de êxtase nessa transformação da cidade, nos últimos versos, notamos a necessidade de enfrentar esse estado de coisas que a modernidade traz. É preciso criar meios de sobrevivência, e isso é possível por meio da poesia. No caos da modernidade, a poesia resiste; em qualquer fenda, ela emerge. Por isso, fechar a janela seria sucumbir a essa mudança no cenário. O sujeito poético parece propor o contrário. Ele recomenda, pois, o enfrentamento das mudanças, a entrega às emoções e a resistência por meio da arte.

É a arte que é capaz de transformar esse espaço, ainda que, a princípio, hostil, devido às mutações que o progresso proporciona, em um lugar tocado pela sensibilidade do olhar poético. Tudo isso se dá por meio de um processo de interiorização do espaço circundante. É o que temos na gradação dos substantivos que finalizam os quatro últimos versos (“panorama”, “página”, “janela” e “casa”), partindo de uma visão mais ampla para uma visão progressivamente mais intimista do espaço. Dessa forma, o espaço urbano, mesmo que asfixiado pelas grandes construções, reinventa-se por meio do olhar da poeta. Assim, o sujeito vivencia a cidade sob essa tensão do moderno, valendo-se desse cenário como impulso criativo. É justamente nessa perspectiva que pretendemos demonstrar como o espaço externo, — o ambiente circundante, seja o bairro, a cidade ou o estado —, é matéria para o poetar de Lucinda Persona. Ao registrar as urgências pessoais e sociais, a autora faz ressoar a experiência local em seus versos. Trata-se de uma simbiose entre o eu lírico e o espaço, e um se faz na voz do outro.

1.2 A enunciação poética das ilhas em Conceição Lima

A matéria lírica de Conceição Lima está fortemente relacionada ao seu país e ao seu povo, apresentando imagens de uma memória coletiva e de um vínculo afetivo às ilhas de São Tomé e Príncipe. Verso por verso, a poeta dá expressão à potência de afetos entrelaçados

a dores e clamores e sonhos. É assim que apreendemos um *locus* enunciativo marcado pela violência em uma nação que suportou, por longos anos, a dominação colonial.

Em comparação com os demais países africanos, as ilhas de São Tomé e Príncipe tiveram uma experiência colonial, em parte, diferente. Esse contexto precisa ser detalhado nesta subseção, para uma melhor compreensão do espaço de que trata a poeta. As ilhas em questão estavam desabitadas até a chegada dos portugueses em 1470. Depois de um processo de ocupação, motivado pelos interesses geopolíticos da coroa portuguesa, visando ao domínio de mais territórios, desencadeou-se um processo de mestiçagem, que fez surgir em São Tomé e Príncipe uma das “primeiras sociedades crioulas no mundo atlântico” (Seibert, 2015, p. 99). A miscigenação, que é tanto biológica quanto cultural, advém da invasão de colonos europeus, que, a princípio, eram portugueses degredados, e da vinda de escravizados africanos, trazidos de várias regiões para o trabalho nas terras de plantio de cana de açúcar. Da mistura do branco europeu com o negro, surge, nas ilhas santomenses, a categoria dos mestiços, estabelecendo uma hierarquia que chegou a integrar o domínio de grande parte da economia.

Os escravizados alforriados formavam a ordem dos forros, categoria de grande volume na sociedade. Na hierarquia social, eles eram, dos mestiços, os que mais se aproximavam dos europeus. Outro grupo, denominado de “angolares”, era composto por escravizados fugitivos. Tratava-se, por sua vez, de uma minoria formada por uma comunidade quilombola, que se instalou ao sul do arquipélago santomense. Esse sistema de colonização enfrentou um período de decadência, devido a certo abandono dos colonos e à fuga recorrente de escravizados. Na altura da abolição da escravatura e com o enfraquecimento do comércio nas ilhas, a população santomense experimentou uma reafricanização, visto que o número de brancos diminuiu e, conseqüentemente, a mestiçagem passou a ser preponderantemente interafricana. O cenário tende a mudar novamente com a independência do Brasil, que ocorreu em 1822 e que reacendeu em Portugal o interesse pelas terras africanas. Esse domínio intercontinental demonstra a força do império ultramarino português.

Nesse contexto, é essencial compreender que a mestiçagem é um elemento importante da engrenagem colonial. Ela constitui um entrave ao projeto de poder lusitano, já que a coroa dependia dos mestiços para sustentar o controle do arquipélago. Mesmo nunca apresentando uma plena estabilidade política, devido à longa distância de Portugal e à intensa pulverização da população em grupos distintos, ainda assim e, talvez, por essa fragmentação, não havia resistência ativa à dominação portuguesa. No séc. XIX, São Tomé e Príncipe assume o pioneirismo na produção do cacau, cultura que, juntamente com o café, expandiu os

territórios do país. A partir disso, iniciou-se uma recolonização, com a chegada de mais europeus e de trabalhadores de Angola, Moçambique e Cabo Verde — estes últimos eram denominados de “contratados”. Excluídos da vida em sociedade, esses serviçais viviam isolados. Essa rígida hierarquia social perdurou em São Tomé e Príncipe por muitos anos, a ponto de naturalizar a segregação entre os grupos, conjuntura favorável ao empoderamento, no sistema social e econômico, dos colonos brancos e dos mestiços. Somente em 1975, quando da independência, a população santomense pôde vivenciar uma aproximação maior entre esses grupos, embora a herança colonial ainda tentasse perpetuar essa segregação.

Dadas as intensas estratégias de povoamento das ilhas, o domínio português deixou marcas profundas na formação da nação santomense. O projeto de ocupação em comento pressupunha o envio de inúmeros refugiados, que forçadamente deixavam Portugal em direção à colônia. É preciso notar que, devido às condições climáticas e geográficas, um número pouco significativo de pessoas se voluntariava a seguir para as ilhas. Com isso, as pessoas de menor casta e excluídas da sociedade portuguesa eram deportadas para o arquipélago, em uma espécie de sistema de exílio. Essa população era soberana, sendo, portanto, encarregada de doutrinar e controlar os escravizados. Alguns dos escravizados alforriados participavam da intermediação do tráfico de novos serviçais para o regime de escravização. Com isso, São Tomé e Príncipe foi, durante longo período, um importante entreposto do tráfico de escravizados. A fim de garantir a permanência populacional nas ilhas, a coroa portuguesa promoveu o enlace entre os colonos degredados e as escravizadas africanas, algo que fez avultar o processo de mistura entre essas diferentes culturas.

Benjamin Abdala Júnior (2012) discorre sobre essa mistura plurívoca, que nomeia de “crioulidade”. Segundo o crítico literário (2012, p. 261), a crioulidade representa “um conjunto híbrido onde pedaços de culturas interagem entre si, ora se aproximando, ora se distanciando”. É certo que nenhuma das culturas em questão passa intacta por esse processo. Os efeitos desse contato e dessas interações acabam por matizar a cultura colonizada e a colonizadora, sim, mas não na mesma proporção, já que há uma hierarquização da cultura colonizadora em contraposição à colonizada.

Na formação da sociedade santomense, é possível perceber a força das relações entre esses vários povos na esteira de um projeto político de expansão econômica e territorial, que promoveu dois movimentos — o de conciliação e o de afastamento entre essas culturas. Trata-se de um acordo movido por interesses políticos e econômicos antes de qualquer outra intenção. A respeito desse encontro cultural nas ilhas santomenses, podemos afirmar, sem dúvidas, que estamos perante um caso *sui generis*, inclusive em comparação com outros

países africanos colonizados por Portugal. Isso porque, em São Tomé e Príncipe, não havia uma população anteriormente à colonização. Assim, a miscigenação é, como já referimos, algo substancial na empreitada de expansão territorial de Portugal.

Ainda em relação a essa troca cultural oriunda dos movimentos de colonização, é importante notar que as identidades vão se mesclando cada vez mais, o que impossibilita sustentar a arrogada pureza identitária do colonizador, que se vê ameaçada em sua hegemonia. É interessante também pensar que esses fluxos culturais tão intensos nas ilhas são impulsionados pelas possibilidades de crescimento econômico, devido a uma guinada agrícola a partir do séc. XIX. Isso levou à necessidade de ampliar a frente de trabalho nas roças, o que, por sua vez, ocasionou uma vasta mescla de povos, com efeitos culturais inesperados. A partir daí, arquiteta-se a proclamada “realidade crioula” de que trata Édouard Glissant (2005), sendo, pois, a derrocada da ideia de uma identidade única. Assim, segundo o autor (2005),

[...] as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos permitem dizer — sem ser utópico e mesmo sendo-o — que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo — a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva [...] (Glissant 2005, p. 18).

Na perspectiva de Glissant (2005), os elementos envolvidos no processo de criouliização devem promover uma intervalorização, a fim de que não haja degradação e minoração dos sujeitos de uma determinada cultura em detrimento de outra. No entanto, isso não é uma regra nesse processo, pois, se refletirmos sobre o que ocorreu em São Tomé e Príncipe, concluiremos que houve a prevalência de alguns grupos. Além disso, ainda que os portugueses, a princípio, obtivessem a supremacia, devido a vários fatores, até mesmo ao crescente número de crioulos, esse poder passou por momentos de instabilidade e de decadência.

Toda essa mistura de culturas que constitui a sociedade santomense atravessa a escrita de Conceição Lima e está a serviço de revelar um movimento entrecruzado dos vários povos constituidores da nação. No poema “Afroinsularidade”, do livro *O útero da casa* (2004), é possível perceber um trânsito histórico a formar-se nos versos, essencialmente por meio da invocação dos elementos que remetem a diferentes culturas e do uso do crioulo misturado à língua portuguesa. Vejamos, no fragmento em seguida, como se dá a construção do povo santomense.

Deixaram nas ilhas um legado
de híbridas palavras e tétricas plantações

engenhos enferrujados proas sem alento
nomes sonoros aristocráticos
e a lenda de um naufrágio nas Sete Pedras

Aqui aportaram vindos do Norte
por mandato ou acaso ao serviço de seu rei:
navegadores e piratas
negreiros ladrões contrabandistas
simples homens
rebeldes proscritos também
e infantes judeus
tão tenros que feneceram
como espigas queimadas.
(Lima, 2004, p. 39)

Já nos primeiros versos, desenha-se uma anunciação da dolorosa semeadura do sistema colonial. O uso do verbo “deixar” evoca o sentido de depositar algo na terra, ação que, por sua vez, insinua um movimento invasivo, que deixa marcas profundas. Essa ideia é endossada pela expressão “tétricas plantações”, utilizada para caracterizar, de modo negativo, o legado colonialista que modificou a história do povo santomense de modo irreversível. Dessa maneira, o verso “Deixaram nas ilhas um legado” consubstancia o empreendimento colonial em curso, já que as marcas não se apagam com o regresso dos colonizadores — elas permanecem.

Os rastros do colonizador se infiltram na cultura, dando origem a um legado. No bojo desse patrimônio, que atravessa a história do ilhéu, é importante registrar a pluralidade da língua, a que o poema alude quando refere as “híbridas palavras”. Ainda que a língua portuguesa seja o idioma oficial de São Tomé e Príncipe, ela não se manifesta como uma língua “pura”, tal como idealizou o colonizador. Por meio de contatos entre os falantes, as línguas se hibridizam. O poema endereça essa questão, com menções a vários grupos que passaram pelas ilhas, confirmando a convivência, ainda que não amistosa, entre várias culturas. Nesse contexto, são reafirmados o projeto imperial português e a ambição de colonizar as ilhas e de construir um espaço a partir da coexistência de pessoas de diversas procedências. Como em um jogo de quebra-cabeças, provendo as peças necessárias para cada encaixe, Portugal povoou as terras santomenses com “navegadores e piratas”, “negreiros ladrões contrabandistas”, “simples homens”, “rebeldes proscritos” e “infantes judeus”. Trata-se de uma concepção de povoamento levada a cabo por um conjunto humano heterogêneo, marcado por uma rígida divisão social, o que resultou em uma vantagem para o projeto de dominação lusitano, como já adiantamos.

Com isso, o poema coloca em cena — desde o seu título até a sua composição — a dinâmica da constituição da nação santomense e a denúncia da brutalidade decorrente da ganância colonial. O fato de o ilhéu ser um entreposto do comércio de escravizados não é algo olvidado pela autora, constituindo, antes, signo de um espaço de desalento e de ruína. Por isso, podemos afirmar que a composição promove, liricamente, um processo de acareação e de reflexão sobre a história de formação do país. Esse movimento de rememorar fatos dolorosos e ações perversas permite reavivar feridas para que, colocadas em evidência, elas não caiam no esquecimento.

A ideia de “afroinsularidade”, que dá nome ao poema, aponta para uma nação que se constitui, antes de qualquer coisa, por várias “africanidades”, as quais expostas, liricamente, vão dar expressão ao longo e doloroso processo do colonialismo e a seus efeitos, especialmente à desumanização que esse processo engendra. A violência não é silenciada. Com isso, o texto poético encontra modos de se opor ao dualismo colonizador–colonizado, por meio da adoção de uma postura de resistência. Vejamos a seguir outro excerto de “Afroinsularidade”.

Nas naus trouxeram
bússolas quinquilharias sementes
plantas experimentais amarguras atrozés
um padrão de pedra pálido como o trigo
e outras cargas sem sonhos nem raízes
porque toda a ilha era um porto e uma estrada
sem regresso
todas as mãos eram negras forquilhas e enxadas

E nas roças ficaram pegadas vivas
como cicatrizes — cada cafeeiro respira agora um
escravo morto.
(Lima, 2004, p. 40)

Mais do que denunciar as cicatrizes da colonização, esses versos endereçam o obstinado enfrentamento do povo santomense aos problemas legados pelo colonizador e aos meios de dominação inerentes à sustentação do sistema colonial. Com isso, na voz do sujeito poético, ganha expressão a perversidade da empreitada lusitana na busca de expandir o seu poderio territorial e político. É oportuno notar que a primeira estrofe é construída sem qualquer pontuação, formando um bloco de palavras encavalgadas e sobrepostas. Essa escolha estilística que pode ser lida como uma tentativa de mimetizar o peso dos componentes imperiais na constituição das ilhas e o caráter duradouro, interminável desses componentes. Além disso, o som sibilante dos primeiros versos, com as aliterações em /s/, cria uma espécie

de ruído, que chama a atenção para o atrito entre esses elementos sendo despejados em um país insular. Trata-se de uma imagética que ressalta a atmosfera de encantamento que grassava no local.

É em meio a objetos singulares de um jogo de sedução, investidos na produtividade da terra, que a voz poética delata a perda de um passado e de um futuro na senda da rota dos navios carregadores: “porque toda a ilha era um porto e uma estrada / sem regresso”. Por meio da linguagem poética, desnuda-se o que está oculto por detrás dos objetos: o humano, o negro escravizado, metonimizado pelas mãos, em uma referência à sua força de trabalho: “todas as mãos eram negras forquilhas e enxadas”. Enquanto alusão à escravização, a menção às mãos dos negros chama a atenção para a marca da componente de África na construção da história da nação, ênfase que se opõe à narrativa difundida pelos colonizadores. Nesse sentido, a voz poética reclama a responsabilidade e a participação da comunidade africana na formação de São Tomé e Príncipe. A última estrofe denuncia: “E nas roças ficaram pegadas vivas”, apontando para a marca viva daqueles que sofreram a violência do sistema colonial. Essas vítimas são lembradas também no último verso, pela alusão à memória dos que sucumbiram à exploração de sua própria terra: “[...] cada cafeeiro respira agora um / escravo morto”. No poema em questão, temos a projeção da história santomense enquanto terra composta por uma africanidade e pela ideia de mistura de elementos, tanto portugueses quanto africanos. Vejamos o excerto a seguir.

E nas ilhas ficaram
incisivas arrogantes estátuas nas esquinas
cento e tal igrejas e capelas
para mil quilómetros quadrados
e o insurrecto sincretismo dos paços natalícios.
E ficou a cadência palaciana da ússua
o aroma do alho e do zêtê d’óchi
no tempi e na ubaga tela
e no calulu o louro misturado ao óleo de palma
e o perfume do alecrim
e do mlajincon nos quintais dos luchans

E aos relógios insulares se fundiram
os espectros — ferramentas do império
numa estrutura de ambíguas claridades
e seculares condimentos
santos padroeiros e fortalezas derrubadas
vinhos baratos e auroras partilhadas
Às vezes penso em suas lívidas ossadas
seus cabelos podres na orla do mar
Aqui, neste fragmento de África
onde, virado para o Sul,
um verbo amanhece alto
como uma dolorosa bandeira. (Lima, 2004, p. 40–41)

O verbo com que termina o primeiro verso (“ficaram”) enfatiza a marca permanente da figura do colono, que, ganhando corpo na simbologia das estátuas, presentifica o elemento lusitano no espaço e no cotidiano das ilhas. Aliado a isso, temos a menção ao elemento religioso em “cento e tal igrejas e capelas”, o que traz à cena a evangelização como uma das estratégias para se justificar a colonização do território africano e apresentar essa invasão como um ato benfazejo, coroando o colonizador como o grande herói da nação. Contudo, a partir do sexto verso, há uma desestabilização do agente português, com uma contraposição à língua do colonizador por meio da listagem de elementos do crioulo forro, perfazendo, assim, uma espécie de compêndio das culturas africanas. O jogo sinestésico logrado nos versos seguintes desperta os sentidos para a riqueza dessas outras culturas, as quais se conservam não por meio de estátuas e edificações, mas da mistura de sons, aromas, sabores — enfim, de diversos elementos que não se deixam desvanecer pelas imposições do colonizador. Desse modo, contrapõem-se e, ao mesmo tempo, intercalam-se elementos alusivos ao sentido de dureza, não apenas insinuando a consistência, mas também a insensibilidade com aqueles que praticam uma percepção mais sensorial e, portanto, mais afetiva da realidade.

Na última estrofe, o sujeito poético confirma a fusão de todos esses elementos no tempo e na história de São Tomé e Príncipe: “E aos relógios insulares se fundiram / os espectros — ferramentas do império / numa estrutura de ambíguas claridades / e seculares condimentos”. Esse gesto procura retificar o intento globalizante da narrativa imperial, a fim de resgatar do obscurecimento as diversas comunidades que formaram a nação. A partir dessa integração da africanidade enquanto elemento fundamental na memória santomense, a voz do poema faz reverberar a memória daqueles que morreram sem a esperança da liberdade e sem a possibilidade de verem seu sangue resistir às “ferramentas do império”, as quais suprimem as forças vitais do colonizado.

As ilhas constituem-se, assim, como o espaço de encontro de uma africanidade que é reconhecida e exaltada nos versos: “Aqui, neste fragmento de África”. Nesse sentido, a poeta vem reafirmar a sua consciência não apenas santomense, mas também africana, resgatando vozes e culturas rasuradas da história. Com isso, desadormece dores inerentes ao processo de formação da nação. A palavra é, então, a via para denúncia, resistência e ressignificação dessa porção de África.

Esse espaço que se pretende (re)construir pela força da palavra está presente já no título da obra da qual esse poema foi retirado: *O útero da casa*. Esse adiantamento pode ser lido como um esforço de esquadrihar as origens, como uma ênfase na necessidade de retorno ao princípio, aos primórdios da formação da nação, em um gesto de desvendar a terra para,

assim, reabilitá-la. É no útero que se engendra a existência; ele é o órgão responsável pela gênese da formação, evocando toda uma simbologia de acolhimento materno, de proteção, de resguardar da vida. Podemos afirmar que estamos perante uma poética da reminiscência, que, conforme afirma Inocência Mata (2004, p. 13) no texto de apresentação da obra, “convoca o passado, mas para se fortalecer face à realidade, isto é, para exorcizar essa memória do passado”. Dessa maneira, a presentificação do passado histórico da nação possibilita a revelação de fatores encobertos pelo poder colonial. Ainda que escancare os pesares dessa memória, essa presentificação impulsiona um sentimento de esperança e de regozijo pela pujança do pertencimento.

Além desse macrocosmo forjado pela poesia de Conceição Lima, identificamos também a insinuação de um microcosmo, que não está à margem, sendo partícula integrante desse universo maior (nação). O cantar dos espaços íntimos é um gesto de reativação da memória — uma memória repleta de afetos e de sonhos que atenua os ruídos perturbadores do colonialismo. Voltar ao passado instala um sentido de urgência para a (re)construção dos lugares de afetos que povoam a memória do sujeito poético — ele se mostra, assim, totalmente comprometido com a nação e com a identidade individual e coletiva. O poema “Vila Maria número 6”, também de *O útero da casa*, propõe um processo de rememoração mais intimista, aludindo a um passado afável e a um conjunto de lembranças idiossincráticas. Vejamos as três primeiras estrofes desse poema.

Gosto de me sentar na Vila Maria
nas tardes de domingo
E gosto, nas tardes de domingo
na Vila Maria
do rumor da brisa na casa número seis.

Gosto do quintal amplo, de barro escuro
onde o verde do xapo-xapo é mais puro
e a polpa mais macia, mais algodão
Bananeiras alinhadas como soldados
carambolas, pitangas, maracujás
e os ramos das goiabeiras estendidos
como mãos

Gosto da bananeira-flor, à entrada
erecta como um guardião
da simetria do seu leque
aberto em oferta
e da sombra que cai a pique
sobre a relva
Há um cheiro vegetal, de pomar
mesmo se a maresia atravessa o ar
na Vila Maria número seis
(Lima, 2004, p. 52–53)

Nessas três estrofes iniciais, é enfatizada a ligação afetiva do sujeito poético com o espaço poetizado, por meio da rememoração de um lugar íntimo e da sugestão de um vínculo afetivo. O vocábulo inicial — o verbo “gostar” conjugado na primeira pessoa do singular no presente do indicativo — é mote para os sentidos dos demais versos. Ele anuncia o arrebatamento que o espaço causa no sujeito poético, como uma lembrança viva que parece atravessar o tempo e reativar as emoções de um passado que se quer presente ou, ainda, o gesto que “encontra alento na afetividade, que quer regenerativa do seu ser e da sua sã-tomensidade”, conforme afirma a crítica Inocência Mata (2006, p. 251). A repetição do lugar “Vila Maria” e da locução adverbial “nas tardes de domingo” dá expressão aos ecos que a memória evocada produz. A sensação de bem-estar proveniente desse lugar é enfatizada, mental e sensitivamente, por meio da alusão a sensações táteis, visuais e olfativas.

A partir dessa poética da rememoração, é descortinada uma forte relação com a natureza que constitui o lugar em questão. Na listagem exaustiva dos elementos (xapo-xapo, bananeiras, carambolas, pitangas, maracujás, goiabeiras, pomar, maresia), no esforço de dar a eles um nome, podemos identificar um gesto de supervalorização. Trata-se da projeção de um quadro matizado pelo potente vínculo entre o sujeito poético e o espaço, o qual é tingido pela heterogeneidade dos vários frutos — uma metáfora dos filhos da terra. Assim, podemos falar de uma busca que persegue cada detalhe e integra as imagens do lugar que se move na memória, à cata de dar expressão poética a um mundo, a uma ilha, por meio dessa fração de espaço que lateja na memória, a qual vigia, “erecta como um guardião”, a terra sonhada.

Por esse microespaço, o leitor é conduzido ao devaneio poético, empreendido pela memória afetiva e adensado na comunicação entre a natureza e o sujeito poético: “há um cheiro vegetal, de pomar / mesmo se a maresia atravessa o ar”. Portanto, não há obstáculos; há antes uma coadunação entre o espaço e o ser, a qual se intensifica na dinâmica sinestésica que se constitui como ativadora da percepção do espaço enquanto um elemento de ressonância do desejo de pertencimento. Poderíamos aqui estar perante uma metáfora da própria poesia, que se constrói e se materializa nas sensações e nas emoções.

O espaço projetado nas várias imagens configura-se como um agrupamento de fenômenos que leva o sujeito poético a um estado de êxtase, do qual ele não é agente; pelo contrário, é recebedor da energia sensorial produzida pelo próprio espaço. É, então, que compreendemos que o espaço é vida, é a própria poesia. Cantar esse espaço íntimo traduz-se em um modo de revigorá-lo, consolidando, com isso, a(s) identidades(s). Nessa eloquente filiação do sujeito à sua terra, vemos uma busca do sentido da existência, não só do ser individual, que erige o poema, mas também de seu povo e de sua nação.

É oportuno agora destacarmos as possíveis significações evocadas pelo topônimo “Vila Maria”. No ideário cristão, o nome “Maria” remete à ideia de mãe protetora, a uma figura que acolhe e que não abandona. Sendo assim, a designação “Vila Maria”, como uma espécie de porção do macro (nação), evoca os sentidos de uma terra mátria, de uma terra que acolhe e ampara o sujeito poético. Além disso, trata-se de um nome genérico, comum, o que remete à ideia de multiplicidade: as várias “Marias” espelham a diversidade que estrutura a nação. Nesse caso, estaríamos perante uma metáfora que Glissant (2021) denominou como “poética da relação”. Temos aqui a imagem rizomática das ilhas, a articulação, pela palavra, de certa identidade territorial. Arriscamo-nos a dizer que a vila poetizada é uma das várias raízes que ligam o ser à sua terra.

Em “Vila Maria número 6”, a respeito do uso do número “seis” para particularizar o espaço, podemos afirmar que essa escolha remete a uma totalidade. A partir da história de formação do mundo, na perspectiva da *Bíblia*, teríamos, no número seis, o fim do trabalho da criação, após o qual é apresentado o mundo todo, finalizado. Sendo assim, é transferida a aceção de uma totalidade mátria para fazer referência ao espaço poetizado, como se a vila fosse um prolongamento da mátria santomense, uma das possíveis metonímias de nação. No judaísmo, a estrela de Davi — figura com seis pontas — simboliza o equilíbrio, a conciliação entre o ser (corpo, alma, espírito) e Deus. Entre os vários sentidos apresentados por Chevalier e Gheerbrant (2001) para essa figura, a propósito do poema em questão, destacamos a simbologia do macrocosmo. Estamos, portanto, perante imagens de uma comunhão entre o sujeito e a sua terra, engendrando no espaço poetizado uma imagem miniaturizada da nação.

Podemos, assim, afirmar que Conceição Lima constrói, em sua poesia, várias metáforas da nação santomense, por meio de um jogo de sentidos que desnuda a dor, uma dor que não enfraquece os afetos que tais espaços provocam, reafirmando o sentimento de uma africanidade desprezada pelo colonialismo. Reiteramos que o lugar constitui aspecto essencial para o estabelecimento do ser. Nos vários espaços convocados pela poesia de Lima, encontramos uma projeção dos males do colonialismo, uma denúncia de preconceitos e de violências e a (re)instauração de uma africanidade que se quer viva. Ao mediar a relação do sujeito poético com as suas raízes, a autora promove uma poética da conciliação e do compromisso com seu país.

1.3 Por uma escrita feminina: vozes que estremecem os seus lugares

As palavras errantes das mulheres-poetas andam
com o vento...
(Marilza Ribeiro⁶)

No contexto dos estudos literários, quando fazemos uso da expressão “escrita feminina”, temos duas possibilidades de leitura — a escrita enquanto autoria da mulher e a escrita sobre o feminino, que, nesse último caso, englobaria a autoria masculina. Aqui, o nosso objetivo principal é refletir sobre a autoria feminina enquanto contribuição literária produzida pela mulher e a escrita que privilegia as vivências e os desafios do ser mulher. Nesse sentido, interessa-nos discutir em que medida as vozes femininas estão rompendo com um silêncio imposto e passando a dar voz aos seus próprios discursos e a criar uma linguagem própria. Muitas vezes, essa escrita feminina assume um tom confessional, ao trazer para a urdidura do texto os desejos, as dores e a condição pessoal e social da mulher. Por outras palavras, trata-se de uma escrita que se constrói sobre/para a mulher. É por meio dessa expressão literária que entramos em contato com elementos essenciais acerca desse olhar específico e dessa visão de mundo específica.

Em 1929, a escritora britânica Virginia Woolf (2004) publicou o ensaio “A room of one’s own” (na versão traduzida para o português, “Um teto todo seu”), fruto de uma série de conferências. O foco desse ensaio é a condição da mulher autora em diferentes épocas. Nessa discussão, Woolf (2004) deu visibilidade aos obstáculos materiais que se impõem historicamente ao caminho da autoria feminina, destacando a urgente necessidade de uma abordagem crítica que contemple questões de gênero no tratamento do texto literário. Tomando como ponto de partida essa mesma inquietação, veremos que, independentemente do tom da escrita, essa postura questionadora possibilita o registro do estatuto feminino, em um gesto que desestabiliza a pretensa supremacia masculina. De fato, é preciso questionar os padrões sociais que se pautam exclusivamente na figura do homem como produtor da cultura e da arte. Com isso, poderemos (re)escrever uma nova história sobre a escrita das mulheres.

A maior participação feminina na escrita literária e a proeminência de sua voz estimularam o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre a mulher e sobre os papéis

⁶ Poeta atuante em questões relacionadas à mulher e importante escritora da produção literária em Mato Grosso, tendo publicado oito livros, dentre os quais destacamos: *Meu grito (poemas para um tempo de angústia)*, de 1973; *Corpo desnudo*, de 1981; *Cantos da terra do sol*, de 1998; *A dança dos girassóis*, de 2004; *Palavras de mim*, de 2005; *As aves e poetas ainda cantam*, de 2014; *Acordes para uma menina cantar*, de 2016; e *Balaio Amarelo*, de 2016. Faleceu em 2022 e deixou um grande legado para a literatura brasileira produzida em Mato Grosso.

ocupados por ela nos espaços sociais, deslocando-a do espaço a que o patriarcado a confinara — o espaço doméstico. Contudo, esse caminhar está ainda envolto em conflitos e opressões, já que é necessário romper, constantemente, com uma cena literária construída sobre preceitos masculinos e sobre a subjetividade masculina enquanto única produtora legítima de grandes produções artísticas. Isso distancia da cena pública a escrita feminina, tratando-a como produção menor.

Há tempos, a mulher vem buscando a voz pública que sempre lhe foi negada, como afirma Michelle Perrot (2005) no ensaio “A palavra pública das mulheres”. Ao longo dos séculos, a enunciação da mulher estava circunscrita aos espaços privados, ocupados principalmente por outras mulheres, tendo como tema assuntos domésticos, familiares e cotidianos. Tal negação à palavra perpassa a esfera religiosa e social, pois ambas injetaram no imaginário social a ideia de que a palavra feminina é digna de suspeita — ela é subversiva e, portanto, deve ser silenciada. Perrot (2005) destaca um conjunto de estratégias que foi afastando a mulher da tribuna pública ao longo da história e salienta as inúmeras justificativas usadas para esse silenciamento. Heresia, enganação, desordem e inconsistência seriam alguns dos atributos da fala feminina. Assim caracterizada, essa palavra pública podia ser negada.

Com isso, por muito tempo, a mulher foi submetida a uma terceirização de sua fala; o outro, o sujeito masculino, apoderava-se de seu discurso, seja tomando o seu lugar e o seu protagonismo, seja controlando o seu dizer. A boa oratória, inclusive, era associada a um traço característico do masculino. Causava estranhamento uma mulher que falasse bem, que fosse articulada. Sempre afastada da posse da palavra pública, a mulher precisou travar uma intensa luta para participar do mundo discursivo. Não podemos nos esquecer de que o poder também é exercido pela palavra. É a palavra que abre acesso ao universo público do qual as mulheres sempre foram suprimidas, sob a insinuação de que seu discurso seria repleto de tolices e inconveniências, como defendiam os manuais de comportamento de um passado não tão distante. A esse respeito, vejamos o que afirma Perrot (2005).

Seus sussurros e seus murmúrios correm na casa, insinuam-se nos vilarejos, fazedores de boas ou más reputações, circulam na cidade, misturados aos barulhos do mercado ou das lojas, inflados às vezes por suspeitos e insidiosos rumores que flutuam nas margens da opinião. Teme-se sua conversa fiada e sua tagarelice, formas, no entanto, desvalorizadas da fala. Os dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História (Perrot, 2005, p. 10).

O afastamento compulsório da mulher da cena pública resultou em um apagamento da figura feminina na história da produção cultural. Durante séculos, os registros históricos

não tomam nota da presença da mulher na vida social: “os arquivos públicos calam as mulheres” (Perrot, 2005, p. 35). As reflexões relacionadas à política, à economia e à cultura prescindiam das contribuições da mulher, relegando cada vez mais a voz feminina ao ambiente doméstico, determinado historicamente como seu *habitat* natural. Sem dúvidas, essa prática provoca um receio de tornar a escrita pública. Por medo de julgamentos, censura, exposição pública e hostilidade, muitos textos de autoria feminina foram destruídos ou engavetados ou se perderam nos arquivos particulares. Portanto, esse vácuo está ligado à política de silenciamento que referimos de início e à conveniência da submissão da mulher, a fim de manter plena e inquestionável a pretensa soberania masculina.

Pensando em todo esse movimento cerceador, intimidatório, compreendemos que há uma naturalização de certos espaços como “espaços femininos”. Isso está ancorado em uma concepção segundo a qual a função reprodutora e, conseqüentemente, o trabalho doméstico e o cuidar dos filhos são atribuições exclusivas da mulher. Ela teria sido biologicamente programada para essas tarefas. Isso isola a mulher no espaço do lar e deixa a participação cidadã exclusivamente para o homem. Essa política de segregação naturalizou uma divisão dos espaços com base em papéis de gênero. Tudo que demanda zelo, delicadeza, detalhamento, calma e silêncio é destinado à mulher; força, intelecto, raciocínio e criatividade, por sua vez, ficam restritos aos homens. Expulsas da cena social, as mulheres ficam também afastadas do fazer literário.

Autoras como Simone de Beauvoir endereçaram essa problemática, ao refletirem sobre os papéis sociais de homens e mulheres, questionando o pensamento hegemônico a esse respeito. Na obra *O segundo sexo*, Beauvoir (1980) trouxe importantes contribuições para o movimento feminista e apresentou uma visão crítica às manobras do sistema patriarcal, que coloca a mulher na situação de um “outro”, de um ser secundário. A abordagem da filósofa francesa propõe uma reflexão sobre a experiência do sujeito feminino, a partir de variados aspectos sociais, históricos e culturais. Beauvoir (1980) alude a um processo que torna a mulher um ser de segunda classe, de casta inferior ao homem. Essa concepção pejorativa é resultado de um construto social e cultural — daí a célebre frase da autora “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (Beauvoir, 1980, p. 9). Rejeitando o determinismo biológico, a autora (1980) identifica um processo de manipulação dos conceitos da biologia empregados para definir o lugar da mulher na sociedade. Essas discussões ajudaram a impulsionar as lutas por igualdade de direitos e por uma divisão equânime dos papéis sociais.

Em relação à literatura, foco desta pesquisa, a participação da mulher nessa manifestação cultural tem sido ocultada historicamente, preterida em favor do masculino. É

como se a mulher, acorrentada pelo trabalho doméstico não remunerado e dependendo de um homem para o seu sustento, fosse incapaz do trabalho intelectual. Tal como afirma Virgínia Woolf (1985, p. 8) no ensaio referido anteriormente, “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção”. A autora (1985) discorre acerca das muitas interferências negativas no processo criativo de uma mulher em virtude do modo como a sociedade enxerga os papéis femininos. Mencionando especificidades da sua época — início do séc. XX, ela destaca a falta de acesso à educação, a impossibilidade de circulação em uma biblioteca sem a companhia de um homem, a ausência de privacidade para a escrita e as dificuldades de publicar uma obra literária sem ser tachada de “louca” ou de “mente perturbada”. Woolf (1985) refletiu, portanto, sobre a mulher na condição de autora e sobre a literatura feminina. Com isso, identificou as barreiras impostas ao fazer literário de uma mulher, em um cenário de hegemonia masculina. Em suma, as mulheres nunca tiveram liberdade para o fazer criativo. O sistema patriarcal impôs diversas barreiras de acesso ao universo literário, o que nos leva a compreender que a quase completa ausência de autoras ao longo do tempo não se deve à falta de talento, conforme sempre alegou esse sistema patriarcal, mas, sim, à falta de iguais oportunidades.

Até boa parte do séc. XX, o universo feminino esteve fortemente circunscrito ao lar e à maternidade. Recusando essa situação de coadjuvante, depois de uma luta árdua, as mulheres começaram a adentrar espaços tradicionalmente masculinos, como o da escrita. Muitas se valeram de pseudônimos masculinos, de abreviaturas ou de nomes neutros do ponto de vista de gênero para publicarem seus escritos. Essas manobras visavam evitar a identificação da autoria de uma mulher, condição que, evidentemente, comprometeria a própria publicação e a apreciação desses textos. Um exemplo disso são as irmãs Brontë, que, em várias de suas obras, ocultavam a identidade feminina sob nomes como Currer, Ellis e Acton Bell. Com isso, conseguiram publicar poemas e romances que marcaram a história da literatura de língua inglesa. Esconder a real identidade foi sendo uma das principais estratégias das autoras para driblar o preconceito e acessar um universo das letras dominado por homens.

Aos poucos e com muita persistência, as mulheres foram conquistando o seu lugar no mundo literário. Ainda que a produção de homens e mulheres não seja, ainda hoje, de todo igualitária, é inegável, especialmente na literatura contemporânea, que o número de autoras cresceu. Podemos afirmar que atualmente existe uma descentralização da figura masculina nesse contexto. Por meio da palavra, a mulher inscreve o seu papel enquanto sujeito social, constrói o seu espaço e se desloca da condição de subalternidade imposta pelo sistema

patriarcal, rompendo com o silenciamento a que esteve submetida. Atualmente, a relativa pouca visibilidade conferida à escrita de autoria feminina tem sido desmantelada, e as várias representações da mulher como sujeito frágil, passional, indefeso e inferior socialmente, desenvolvidas por autores homens, têm sido desconstruídas pela eclosão de uma voz que nunca esteve tão presente. Resultado da luta das escritoras ocultas de outrora, mais mulheres estão escrevendo e mais mulheres passaram a ser lidas. Parece que, finalmente, a hesitação de escrever e publicar tem ficado para trás. A escrita feminina constitui um instrumento de resistência à política de silenciamento do passado, um meio de ruptura com os sistemas de poder instituídos. Essa resistência se deu não só pelo enfrentamento, mas também pela negociação com a ordem de poder vigente, por meio de movimentos de inserção no campo literário, como os casos mencionados anteriormente a respeito do uso de pseudônimos e de abreviaturas.

Ainda pensando sobre esse regime de desvozeamento das mulheres, quando consideramos a condição da mulher negra, identificamos um processo de marginalização ainda maior e mais violento, pois há duas condições que inserem essa mulher em um sistema de subordinação: o fato de ser mulher e o fato de ser negra. Nesse sentido, é preciso uma desconstrução do discurso hegemônico não só do homem, mas do homem branco. Por essa razão, é importante voltarmos o nosso olhar para o trabalho de intelectuais que questionaram a participação da mulher negra no universo de produção escrita. Uma delas foi a escritora bell hooks⁷, figura que pensou essa problemática sob uma perspectiva antirracista e denunciou o arranjo social capitalista ditado pela supremacia branca e patriarcal. Com isso, a autora traz para o debate tópicos que envolvem não só gênero, mas também raça e classe.

Na obra *Intelectuais negras* (1995), hooks destaca que a intelectualidade é vista com desconfiança quando desenvolvida por uma mulher negra, que, desde criança, é punida quando questiona a ideologia dominante. Essa punição se dá, por vezes, pelos próprios pais. A menina negra que demonstre um gênio curioso, inventivo, questionador é vista como malcriada. De acordo com a filósofa (1995), muitas vezes, o caminho da intelectualidade é uma alternativa para a sobrevivência em um mundo extremamente preconceituoso e machista e, ao mesmo tempo, uma forma de compreender e atuar sobre essa realidade. Assim, percebemos que “o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação, fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas, que passariam

⁷ A autora, falecida em 2021, preferia grafar o seu nome em letras minúsculas, como posicionamento político que busca romper com as convenções linguísticas e acadêmicas, dando enfoque ao seu trabalho, e não à sua pessoa.

de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes” (hooks, 1995, p. 466). Esse devir da mulher intelectual negra é urgente, especialmente para pensar e demarcar espaços, para ultrapassar a ideia de que a essa mulher apenas cabem as atividades domésticas.

Com base nessas premissas, hooks (1995) direciona o seu olhar muito além das questões raciais — ela defende a inserção da mulher negra enquanto sujeito fundamental para a luta contra o preconceito e para o próprio reconhecimento das contribuições intelectuais dessas autoras. Para a autora (1995), ser intelectual é algo imprescindível no combate ao regime de cerceamento e de exclusão das mulheres — trata-se de uma estratégia de transpor o limiar de um sistema que age alicerçado na soberania branca e masculina e que veda o acesso a corpos dissidentes. Esse sistema excludente, como já apontamos, atinge mais violentamente as mulheres negras, as quais, segundo hooks (1995), têm suas contribuições eclipsadas pela de homens intelectuais negros e, desse modo, enfrentam um duplo apagamento — pelo racismo e pelo machismo. Em seu discurso feminista (1995), a autora defende a erradicação não só do sexismo, mas de toda forma de opressão. Por isso, o feminismo não é importante apenas para as mulheres, mas também para os homens.

O feminismo a que nos referimos aqui se distancia daquele baseado exclusivamente na experiência de mulheres brancas e de classe média e alta, feito sem qualquer diálogo com questões raciais e sociais. O feminismo de hooks (1995) deseja abolir práticas sexistas, possibilitando liberdade e oportunidades igualitárias a todas as pessoas, independentemente de gênero, classe social e raça. Para que esse ideal seja alcançado, é preciso ainda enfrentar não só a desigualdade de oportunidades entre homens e mulheres, mas todas as outras formas de opressão.

A filósofa e escritora brasileira Djamila Ribeiro (2019) também é uma das vozes que problematizam a universalização da mulher como um sujeito único, concepção que anula as pluralidades. É preciso pensar os privilégios de alguns que nos levam a produzir mais silenciamentos, em vez de todos termos voz nessa divisão ainda assimétrica de visibilidade no espaço público. Por isso, Ribeiro (2019) discorre sobre o “lugar de fala”, pautada em várias autoras que discutiram o espaço da mulher negra na sociedade e no campo de produção intelectual. A partir de uma leitura de Grada Kilomba, a filósofa (2019) retoma a ideia de que a mulher negra é “o outro do outro” — por outras palavras, ela não encontra um espaço que a fixe; ela está sempre a flutuar. Portanto, se falar/escrever ou ser ouvida/lida é uma luta penosa para as mulheres em geral, quando se é negra, a batalha é muito mais árdua por espaço e visibilidade. Nessa perspectiva, o feminismo negro é de fundamental importância para um enfrentamento às vigentes políticas de concessão do discurso. De acordo com Ribeiro (2019),

a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala. Ao reivindicar os diferentes pontos de análises e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem o propõe, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica (Ribeiro, 2019, p. 59).

Esse entendimento de que o feminismo branco, por si só, contempla todas as mulheres conduz equivocadamente ao entendimento de que as conquistas desse movimento franquearam oportunidades iguais a todas as mulheres, o que não é verdade. As mulheres negras vivenciam experiências diferentes das mulheres brancas. Essa abordagem crítica, justamente, a generalização da representatividade feminina, que acaba por ocultar privilégios que perpassam diferentes posições de raça e de classe. Impor uma identidade sem considerar as especificidades em questão é outra forma de violência, que valida a pretensa supremacia de determinados discursos. À vista disso, é preciso pensar a invisibilidade da mulher negra, lançando as bases de um feminino plural. Isso permitirá uma reflexão sobre as vivências e os lugares sociais de todas as mulheres.

Considerando essa exposição, voltamos agora a nossa atenção para compreensão do lugar de fala das poetisas em questão nesta pesquisa, de modo a analisarmos a participação e a contribuição delas para os espaços que ocupam. Dessa forma, observaremos, de uma maneira geral, o campo de criação poética das mulheres em Mato Grosso e em São Tomé e Príncipe.

No caso de Mato Grosso, a produção lírica feminina tem crescido consideravelmente. Há um número crescente de mulheres escrevendo e publicando os seus poemas. Neste século, para citarmos alguns nomes de destaque, além de Lucinda Persona, que é objeto desta pesquisa, temos autoras como Ângela Coradini, Divanize Carboniere, Irene Rezende, Luciene Carvalho, Maria Cristina Campos, Marilza Ribeiro, Marli Walker, Marta Cocco e Stéfanie Sande. A crescente presença feminina na poesia mato-grossense nos últimos decênios tem ganhado visibilidade também graças às pesquisas empenhadas em dar destaque à literatura escrita por mulheres no estado. Além de chamarem a atenção para o esquecimento a que parte dos estudos anteriores submeteu essa produção, esses trabalhos atestam a vitalidade da contribuição feminina para a literatura praticada nesta região do país.

Nesse contexto, destacamos a importante contribuição dos estudos realizados pela pesquisadora e escritora Marli Walker, reunidos em livro publicado em 2021. Nessa obra, intitulada *Mulheres silenciadas e vozes esquecidas: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso*, confrontada com um vácuo na historiografia regional, Walker (2021) vasculha os registros ocultos da participação feminina na literatura do estado, creditando a contribuição,

ainda que discreta, das mulheres para a construção da literatura produzida em Mato Grosso. De acordo com a autora (2021):

A literatura produzida por mulheres em Mato Grosso, em conformidade com o que ocorreu no país, apresenta uma produção ainda marcada pelo protagonismo masculino no âmbito da literatura, da cultura, da sociedade e da política. Dentre outros aspectos, este é um dos fatores que caracteriza as autoras mulheres como um grupo de escritoras colocado à margem da historiografia literária do estado de Mato Grosso em determinados períodos (Walker, 2021, p. 27).

Nesse estudo, Walker (2021) registrou, no séc. XIX, o nome de apenas uma mulher: Elisa Alberto. Ao longo do séc. XX, há um crescimento notável da participação feminina na literatura mato-grossense, principalmente na segunda metade desse século. Nas últimas décadas do séc. XXI, percebemos um número cada vez mais expressivo de novas autoras. Esse avolumamento e esse destaque das mulheres na produção literária corroboram com as discussões que desenvolvemos anteriormente a respeito das lutas e das conquistas do movimento feminista. A partir desse enfrentamento ao patriarcado, há mudanças efetivas na ordem social, como atesta esse aumento da participação feminina na literatura.

Voltamos agora a nossa atenção para o contexto específico de produção da poeta Lucinda Persona, que inicia a publicação de suas obras no final do séc. XX. A escritora acumula o exercício da escrita com a profissão docente, um perfil que coincide com o de outros escritores e escritoras do estado. Os primeiros passos para a difusão da escrita de Persona se deram com a publicação em jornais e revistas — por exemplo, na revista *Votê*, dirigida por Wander Antunes e editada no final do séc. XX até o início do séc. XXI. Trata-se de um veículo que acolheu escritores advindos de outros estados para Cuiabá, ainda que, conforme registrou Eduardo Mahon (2021), não tenha sido essa a proposta inicial do periódico, que, a princípio, desejava publicar apenas escritores cuiabanos. Essa transformação na linha editorial da *Votê*, que passou a dar abertura a escritores nativos de outras regiões do país e residentes em Mato Grosso, como é o caso de Lucinda Persona, possibilitou uma maior visibilidade à atividade literária mato-grossense. A revista, inclusive, publicou textos críticos de autores ligados à Universidade Federal de Mato Grosso. Podemos afirmar que isso contribuiu para a formação e a consolidação de um sistema literário no estado, mesmo que ainda muito centrado na capital Cuiabá. Em dez anos de atividade, a *Votê* contribuiu para a consolidação de vários autores locais. Em torno dela, reuniu-se um grupo de escritores conhecido como “geração Coxipó”, objeto de estudo do pesquisador e escritor Eduardo Mahon (2021), que aponta a poeta Lucinda Persona como uma das integrantes desse grupo.

Com base na pesquisa realizada por Mahon (2021), podemos afirmar que as primeiras publicações de Lucinda Persona se inserem em um movimento de escritores que reivindicam certa ruptura em relação à produção literária hegemônica no estado, tanto no que diz respeito a um grupo mais tradicional de escritores quanto em relação ao perfil estético da poesia em questão. Ainda que persista em alguns um pendor regionalista, essa geração fez reverberar uma dinâmica produtiva que estava à margem de uma tradição literária no estado, permitindo ampliar uma ideia de cânone engessado pela academia.

Em relação ao esgarçamento das fronteiras no campo da produção literária, especialmente das mulheres, registramos que as revistas foram um importante mecanismo para a divulgação tanto da produção de Lucinda Persona como de outras autoras desta região do Brasil. Para a publicação de seus primeiros livros, Lucinda Persona recorreu a editoras de fora do estado, já que, em Cuiabá, esse serviço estava em vias de implementação. Os seus últimos livros, sim, foram publicados por editoras da capital mato-grossense, como é o caso da editora Entrelinhas, que surge no estado já no final do sec. XX. Além dessa, surge também a editora Carlini & Caniato, responsável pela publicação de inúmeros autores da literatura mato-grossense. Aliás, o surgimento de editoras locais constituiu um significativo impulso para a produção literária em Mato Grosso.

Em meio a vários autores masculinos em publicações coletivas, Lucinda Persona ganhou destaque. É disso exemplo uma publicação da Entrelinhas intitulada *Fragmentos da alma mato-grossense* (2003), que reuniu um grupo de reconhecidos escritores mato-grossenses. Persona foi a única mulher a integrar a coletânea. A poeta também participou de outras publicações conjuntas, ganhando maior visibilidade. Com isso, recebeu premiações em nível nacional, o que ajudou a projetar ainda mais a qualidade da literatura produzida em Mato Grosso, posicionando Persona como uma autora importante para a consolidação da arte no estado.

A ampliação do número de editoras e as maiores facilidades para publicação por editoras estabelecidas em Mato Grosso são importantes para levar as produções e as escritoras e os escritores desta região do Brasil para além dos limites regionais. Para isso, também tem contribuída divulgação feita por revistas como a *Pixé*, que inclusive mantém um diálogo, em nível nacional, entre as várias artes e os seus produtores; a *Ruído manifesto*; e o suplemento *Nódoa no Brim*, só para citar algumas publicações. Tais periódicos têm contribuído para a difusão da literatura local, para a visibilidade das mulheres que escrevem em Mato Grosso e para os estudos críticos sobre essas escritoras.

Associar a poesia de Lucinda Persona a uma temática feminina seria redutor, embora, em alguns de seus poemas, percebemos uma preocupação em endereçar a experiência feminina. São poemas que ponderam sobre a sua passagem do tempo inscrita no corpo da mulher; outros que intentam reflexões sobre a complexidade do ser feminino inserido em um mundo também complexo. Trata-se de um ser que busca se conhecer, se conectar consigo mesmo e, em vista disso, se amplia no corpo do poema, edificando-se pela palavra. Vejamos o poema “Quando um hímen se rompe”, do livro *Ser cotidiano* (1998). Ele lista uma profusão de impressões e experiências sobre a primeira relação sexual da mulher, com versos que se projetam na voz lírica feminina. Trata-se de um sujeito poético que mistura a sua experiência à de tantas outras mulheres, retratando uma multiplicidade de vivências e de espaços que se alinha a um sentir feminino.

Quando um hímen se rompe
sangra um pouco
no lençol em branco
sobre uma cama
dentro de um quarto
de uma casa qualquer.

Se não for no lençol
pode acontecer no forro
de um sofá da sala
ou na dura capa
de um banco de carro.
Pode ser mais lá fora:
na grama
na areia
na água
na palha do estábulo.

Quanto e quanto hímens se rompem
sobre as folhas secas do chão
gota de sangue na folha
formigas sobre o sangue
em luta encarniçada.
E o amor por terra.

Cada uma de nós
com uma história diferente
(doce, amarga)
de hímens frágeis que se rompem à-toa
e outros complacentes.
(Persona, 1998, p. 29)

O poema está estruturado a partir da experiência do corpo feminino, construída no interior de um movimento que se orienta do espaço privado para o público. Trata-se de um corpo composto por vivências de diferentes espaços e sensações. A relação íntima,

apresentada na primeira estrofe, é primeiro confinada a um espaço fechado, conforme os primeiros versos da segunda estrofe. Esses versos insinuam um certo recato, circunscrevendo a experiência sexual ao contexto da privacidade. Por sua vez, na metade da segunda estrofe, estruturada em versos curtos, a experiência da primeira relação sexual abre-se para o exterior, remetendo a uma ausência de pudor em relação a essa prática, que pode acontecer sem regras: “na grama / na areia / na água / na palha do estábulo”. A referência a diferentes espaços em versos isolados configura uma ruptura em relação aos padrões da atividade sexual praticada por uma mulher.

É digna de nota a gradação sonora dos versos iniciais: os versos vão compondo uma sequência rítmica que delinea ondulações configuradoras de um ímpeto do desejo do corpo que se revela. Dessa maneira, temos uma harmonização entre o som e o movimento corporal, que se desprende de um aprisionamento físico, psicológico e social. As próprias variações dos espaços (cama / quarto / casa) vão do micro para o macro e abrangem uma gama de lugares distantes do ambiente íntimo, reservado (sofá / banco de carro / grama / areia / estábulo). O espaço vai se ampliando, e o corpo vai se libertando do lugar confinado. Nesse percurso sonoro e espacial, forma-se a imagem do corpo feminino animado por intenções e vivências, a materializar o seu espaço de existência. Essa trajetória da experiência sexual evidencia as pulsões que procuram libertar o corpo da condição de objeto domesticado, silenciado, como definiu Michelle Perrot (2005). Trata-se de um corpo que busca, pelas vias da poesia, dar vazão aos desejos, ao livre fluir das emoções.

A partir da segunda estrofe, é anunciada a ideia de uma experiência feminina constituída por circunstâncias, e não fechada em uma ordem social que restringe o desejo do corpo feminino ao silêncio e à resignação. O descompromisso com uma regra social que impõe à mulher um comportamento discreto, comedido, distanciado do que é externo (público) é flagrante no verso “Se não for no lençol”, que permite pressupor outros espaços para a prática sexual além desse que é o mais comum. Dessa maneira, há um desprendimento desse sujeito poético ao falar de seus desejos e vivências, o que se traduz na passagem da reclusão para a experiência libertária do viver e do dizer das sensações experienciadas por meio do contato com diferentes texturas e elementos (lençol, forro, dura capa, grama, areia, água, palha).

Os vários espaços percorridos pelo corpo privilegiam a liberdade de explorar diferentes sensações corpóreas, de se permitir ouvir, sentir e realizar-se no corpo. Os versos que engendram esse deslocamento convocam a uma busca do ser em se (re)descobrir. Esse movimento em espaços distintos, principalmente com a mudança do interno para o externo,

rompe com uma ordem social que impõe ao sujeito feminino uma verdadeira sonegação da vivência do corpo — corpo que deve permanecer em silêncio, enclausurado entre quatro paredes. A esse respeito, vejamos o que afirma Bourdieu (2003).

[...] o mito fundador institui, na origem mesma da cultura entendida como ordem social dominada pelo princípio masculino, a oposição constituinte (já infiltrada, de fato, através, por exemplo, da oposição entre a fonte e a casa, nos dados que servem para justificá-la) entre a natureza e a cultura, entre a ‘sexualidade’ da natureza e a ‘sexualidade’ da cultura: ao ato anômico, realizado na fonte, lugar feminino por excelência, e à iniciativa da mulher, iniciadora perversa, naturalmente instruída nas coisas do amor, opõe-se o ato submetido ao *nómos*, doméstico e domesticado, executado por exigência do homem e conforme a ordem das coisas, a hierarquia fundamental da ordem social e da ordem cósmica; **e realizado na casa, lugar da natureza cultivada, da dominação legítima do princípio masculino sobre o princípio feminino**, simbolizada na supremacia da viga mestra (*asalas alemmas*) sobre o pilar central vertical (*thigejdith*), forquilha feminina aberta para o céu (Bourdieu, 2003, p. 28–29, grifos nossos).

Ao direcionar a descoberta do corpo para espaços fora da casa, lugar, segundo Bourdieu (2003), de submissão por excelência, o sujeito poético em questão resgata o corpo da passividade e confere-lhe agência. Portanto, libertando a experiência feminina da sexualidade oculta, fechada, silenciada, engendra-se uma dinâmica de invalidação das estruturas de controle e de posse do corpo do outro (feminino). Trata-se de um enfrentamento ao arcabouço patriarcal, que privilegiou a hierarquização dos gêneros e que torna, na interação sexual, o sexo masculino elemento dominador do corpo e do prazer da mulher.

A partir dessa orientação de leitura, confirmamos, na terceira estrofe, que, com o rompimento do hímen, temos a ruptura do silenciamento da experiência feminina — a perda da virgindade estigmatizada como algo impuro ou como perda da pureza. É importante notar que, embora estejamos perante a sugestão de uma experiência heterossexual, dado o rompimento do hímen, a experiência do sexo não é aqui mediada pelo homem. Ele está ausente, e é o universo feminino que ganha total destaque. Nesse ponto do poema, o ideal romantizado da experiência sexual da mulher é preterido em função de uma prática mais sensível, mais conectada à natureza, sugerida pelos vocábulos “folhas secas” e “formigas”, que pressupõem um contato com a terra, numa alusão à simbologia do feminino. O corpo em ebulição conflui com a natureza: “E o amor por terra”.

Somos, assim, confrontados com uma passagem da ocultação à revelação da sexualidade feminina, que vai dismantellar todo um sistema de operações simbólicas (Bourdieu, 2003), as quais associam, como já adiantamos, o homem a atributos viris e à ideia de dominação. Por contraposição, a delicadeza, comumente associada à mulher durante o ato

sexual, é preterida em função de um exercício emancipatório do corpo, livre e aberto aos desejos e às sensações. O sexo é, portanto, projetado no poema enquanto “luta encarniçada”, desprendida do imaginário monolítico do amor romântico, sempre tão associado à sexualidade feminina. Há antes uma entrega às sensações e aos desejos emanados pelo corpo.

Nas três primeiras estrofes, as quais constroem uma imagética do corpo enquanto sujeito do discurso, o poema engendra uma ruptura em relação à objetificação da mulher empreendida pelo sistema patriarcal, com uma exploração das múltiplas possibilidades de vivenciar sensações. Esses versos apontam para a noção de que sentir e dizer o corpo são atos possíveis e que o sujeito pode responder ao desejo individual. Ao se manifestarem no discurso poético, essas concepções apontam para uma dinâmica transgressora, vocalizando um corpo oculto e oprimido pelo histórico de opressão a que mulheres são submetidas. O poema nos conduz por esse corpo que fala e sente, que registra a história “doce, amarga” de cada mulher; cada mulher que suporta as interposições da natureza e que procura conhecer a sua subjetividade. Podemos, assim, entender o signo “hímen” enquanto metonímia de mulher — ora frágil, ora resistente, a mulher precisa despertar a consciência de si e de seu papel enquanto um sujeito social.

Os marcadores da feminilidade — como o pudor, a discrição, a ocultação do corpo, a reprovação do prazer em função da ideia de reprodução e inúmeros mecanismos que disciplinam tudo o que envolve o feminino, silenciando mulher ou distanciando-a da vivência do espaço público — são construtos sociais e históricos do patriarcado. Felizmente, por meio das lutas feministas, das manifestações artísticas e da presença cada vez mais evidente da mulher nos espaços sociais, esses construtos têm sido progressivamente abandonados. Ainda assim, os estereótipos que sustentam uma suposta supremacia masculina tendem a controlar a conduta feminina, ofuscando a sua participação na vida social em todos os sentidos, inclusive no que diz respeito à sexualidade, questão problematizada no poema de Lucinda Persona. Como temos frisado, esses lugares-comuns dão sustentação a um sistema que inferioriza e silencia as mulheres. Aquelas que ousam não se conformar a essas normas e a esses preceitos são tachadas de “radicais” ou “transgressoras”.

Ampliando o nosso horizonte de reflexões, voltamos agora a nossa atenção para um poema de Conceição Lima, intitulado “A lenda da bruxa” e publicado no livro *A dolorosa raiz do Micondó* (2012). Nele, somos apresentados à figura de uma mulher idosa que, isolada e solitária, recebe a alcunha de “bruxa”. Temos aí a constituição de uma personagem marginalizada socialmente por uma tríade subalternidade imposta pelos padrões patriarcais e coloniais: mulher, negra e idosa.

San Malanzo era velha, muito velha
 San Malanzo era pobre, muito pobre.
 Não tinha filhos, não tinha netos
 Não tinha sobrinhos, não tinha afilhados
 Nem primos tinha e nem enteados
 Ela era muito pobre e muito velha
 Muito velha e muito pobre era.
 Era velha, era pobre san Malanzo.
 Pobre e muito velha
 Velha e muito pobre
 Era velha e pobre
 Era pobre e velha
 Velha pobre
 Pobre velha
 Velha
 Pobre
 Feiticeira.
 (Lima, 2012, p. 44)

O vocábulo “San” em “San Malanzo” significa “senhora”. Esse vocábulo insere a mulher em uma determinada condição (etária e socioeconômica) vinculada a um imaginário social negativo — velha e pobre. Essas duas características são insistentemente reiteradas ao longo do texto, constituindo uma sonoridade que embala uma espécie de marcha, de algo que avança em direção a esse sujeito, de modo a colocá-lo à margem do espaço social. Além dessa repetição, o uso do intensificador “muito” enfatiza a ausência de qualquer concessão a essa dupla condição, como se San Malanzo estivesse reduzida a essas duas características — e nada mais.

Essa recorrência, a cada retomada, ecoa a estrutura repetitiva de uma lenda, de uma história que fixa a estigmatização da personagem no imaginário coletivo. Assim, encurralada pelo par “velha” e “pobre”, a personagem segue o seu destino inevitável: a marginalidade social, a rota da eliminação. A alternância na ordem de apresentação dessas duas características — “velha” e “pobre”, “pobre” e “velha” — e o efeito tautológico que isso produz reforçam a inevitabilidade desse destino e a ausência de alternativas.

Ainda a propósito dessa reincidência, notamos, no decorrer do poema, um apagamento progressivo da identidade da personagem poemática, que é acompanhado, em termos estruturais, por um formato de funil, resultado da disposição de versos progressivamente menores. Com essa estrutura, o poema mimetiza essa sensação de que a personagem está encurralada, em um beco — a única saída é a punição social, o rótulo de “feiticeira”. A mulher que não obedece à sociedade patriarcal e preconceituosa, driblando a senda do casamento e da procriação, recebe um rótulo que a identifica como uma figura maligna, pecaminosa e imoral, que não tem os atributos físicos desejáveis e que merece ser relegada à marginalidade do convívio coletivo. De fato, há muito tempo, a figura da bruxa

tem sido associada à maldade. No séc. XV, durante a Inquisição, mulheres acusadas de envolvimento com magia, vistas como perigosas pela Igreja Católica, eram condenadas à fogueira. Trata-se, ainda hoje, de uma designação pejorativa, de ataque às mulheres em geral, mais especialmente àquelas que seguem o caminho da autonomia e da liberdade.

O poema retoma a lenda criada em torno da figura da bruxa, a partir de uma mulher que não se encaixa no modelo imposto ao feminino. O verbo “ser” conjugado no pretérito imperfeito “era” enfatiza a durabilidade e a recorrência, no tempo, das características mencionadas — como se San Malanzo cristalizasse a experiência de muitas outras mulheres. A ausência de valor da personagem poemática está associada à ausência de prole, ao fato de que essa velha pobre não passou pela experiência da maternidade. A falta de inserção dela no seio familiar decreta a sua eliminação do convívio social, o seu abandono. Sem filhos e sem familiares, ela vive uma vida que está nos antípodas daquela que o patriarcado idealizou para as mulheres. Por outras palavras, ela representa o avesso do que é esperado socialmente da mulher — perpetuar-se por meio da procriação. Sendo assim, a mulher se torna uma peça inútil na engrenagem social. Dessa problematização do lugar feminino na sociedade, especialmente da mulher idosa e pobre, percebemos que a personagem rompeu com um padrão.

Ainda a respeito da estrutura do poema, notamos que ele forma uma pirâmide invertida, com um progressivo encurtamento dos versos. O topo da pirâmide é formado pela expressão “feiticeira”, que subalterniza a personagem e sustenta a justificativa de uma necessidade de exclusão. Evidentemente, ao não se enquadrar no arquétipo feminino consolidado historicamente e socialmente, o que resta à mulher que chega à velhice é o estigma de bruxa, que, como vimos, no imaginário social, está associado à maldade e à fealdade.

Nesse jogo esquemático da construção do poema em uma única estrofe, entrevemos também a decadência desse sujeito feminino, desintegrando-se no texto por meio da perda das palavras. Como esteio de todo o poema, os três últimos versos são compostos por apenas uma palavra, o que corresponderia a um estreitamento da visão que mira San Malanzo por um triplo crivo — “velha / pobre / feiticeira”. Outra leitura possível dessa fragmentação da personagem se dá por meio de um processo de desconstrução imagética, que procura dismantlar um imaginário perverso, marginalizador da mulher idosa, pobre e sem família, para promover uma desestruturação da lenda da bruxa. Assim, é como se o poema, ao tematizar essa história, estimulasse uma recusa da perspectiva preconceituosa que rege a segregação de determinadas categorias sociais.

Cabe destacar que há outros sentidos associados à simbologia da feiticeira. Essa mulher é vista também como aquela que encanta e seduz, que carrega o dom da sabedoria e que é capaz de produzir medicamentos, habilidade oriunda do seu domínio sobre as coisas da natureza. Em virtude desse conhecimento sobre os elementos da terra, carrega uma aura de misticismo, o que faz com que ela seja temida, especialmente por parte dos homens. Desse modo, a feiticeira figura como um ser dotado de um saber inexplicável, que causa assombro, que perturba a ordem e que brinca com o destino dos homens.

Sendo assim, podemos também ler, no poema de Conceição Lima, a denúncia da condição das mulheres idosas e em situação de abandono, subjugadas à prática da feitiçaria devido à velhice e à pobreza. Simultaneamente à denúncia, a poesia promove reflexões que desestabilizam o preconceito e a violência contra mulheres idosas, pobres e com vidas solitárias. A condição de inferioridade, acentuada ainda mais pela cor da pele, deve ser questionada. Certamente, as mulheres negras, no contexto da colonização, vivenciaram com maior intensidade a força do preconceito e do silenciamento. Para essa sociedade, mulheres negras de faixa etária avançada, que já não têm capacidade de reprodução, são desprezadas e relegadas a um verdadeiro exílio social. Muitas vezes, são também chamadas de “bruxas”.

A retomada que o poema faz da lenda da bruxa projeta protagonismo sobre a personagem em questão, já que ela é o eixo temático e estruturante do poema. É a propósito dela que há uma denúncia da condição da mulher negra idosa, produto de um colonialismo que enraizou, no imaginário social, concepções discriminatórias, a fim de garantir uma ordem de controle hegemônica. Como afirmou Fanon (1968, p. 26), é “o colono que fez e continua a fazer o colonizado”. Talvez essa “nova humanidade” seja consequência da descolonização que o autor (1968) destacou, o compromisso que dá forma à escrita de Conceição Lima. Trazer à memória, pelas vias da poesia, a feiticeira San Malanzo é o caminho possível para restituir a sua dignidade.

A figura feminina trazida no poema em questão leva-nos a pensar sobre a representatividade da mulher em São Tomé e Príncipe, mais especialmente da escritora e intelectual. Embora muitas mulheres tenham contribuído para a consolidação do sistema literário santomense, ainda há uma predominância da presença masculina. Os primeiros registros de poesia local datam do séc. XIX. Um dos primeiros autores é Francisco Stockler (1839–1884), com obras escritas em forro, uma das línguas faladas na ilha. A inscrição da mulher nessa cena literária é encontrada no séc. XX, com nomes como Aurora Jardim e Sara Pinto Coelho. Com um maior destaque e com uma escrita fortemente comprometida com as lutas de libertação, seja individual ou comunitária, estão Maria Manuela Margarido e Alda

Espírito Santo. De fato, ambas desempenharam um papel importante na luta contra o colonialismo.

O aparecimento e a projeção de Alda Espírito Santo e Maria Manuela Margarido na literatura de São Tomé e Príncipe correspondem, cronologicamente, a esse processo de tomada de consciência de classe e de identidade nacional no país e nas outras colônias portuguesas da África, o que naturalmente conduziria ao acirramento das lutas pela independência (Queiroz, 2018, p. 236).

Conforme afirma Amarino Queiroz (2018) em *Onde canta o ossobó*: vozes literárias femininas do arquipélago de São Tomé e Príncipe, essas escritoras aliam a sua construção literária a um compromisso político com a sua terra e a sua gente. Queiroz (2018) promove um diálogo entre as escritas de Margarido e Espírito Santo e a de outras três escritoras contemporâneas: Conceição Lima, Inocência Mata e Maria Olinda Beja, destacando o papel que elas exerceram e exercem na construção não só da literatura, mas também da nação santomense. São vozes que rompem com o silenciamento da atividade de escrita das mulheres.

É necessário frisar que o contexto que permeia a produção literária em São Tomé e Príncipe é bastante distinto daquele de Mato Grosso, já que no ilhéu as manifestações literárias estão sob a influência direta da conjuntura colonial. Muitos autores e autoras são movidos por um forte desejo de resistir ao legado da colonização e de enfrentar os problemas da pós-independência do país. Ainda que os registros demonstrem uma primazia masculina na literatura, muitas mulheres colaboraram para desestabilizar a ordem do sistema colonial, ao escancararem as feridas do violento empreendimento ultramarino português, erguendo a voz contra a opressão e o preconceito. Assim, edificaram, com suas poéticas, um movimento de resgate da nação e de sua gente. Portanto, muitas mulheres contribuíram, com seus textos, para a luta pela libertação da nação. O grande empecilho foi a falta de visibilidade, o que fez com que muitas dessas mulheres não obtivessem o mesmo destaque dos escritores homens. Contemporaneamente, podemos citar autoras como Ana Maria Deus Lima, com publicações em antologias, Goretti Pina, Otilina Silva, Olinda Beja e Conceição Lima, gozando essas duas últimas de mais visibilidade. Olinda Beja apresenta um volume considerável de publicações, com quase 20 obras publicadas. A autora ganhou notoriedade por uma escrita que se desdobra entre prosa e poesia. Outras mulheres que se somam a essas escritoras da literatura produzida em São Tomé e Príncipe são Adalvina Henriques d'Apresentação, Angela Barros, Aoní d'Alva, Cristina Brandão Lavender, Ivys Martinho, Lucy Amado e Maria Cristina Barbosa, as quais participaram da antologia *12 poetisas de São Tomé e Príncipe* (2015). A publicação mais

recente (2017) é da poeta Alda Barros. Dentre as escritoras mencionadas, Conceição Lima é uma autora destacada por sua importante obra, sendo muito estudada por pesquisas acadêmicas.

Lima desempenha o papel da intelectual tal como defendido por bell hooks (1995, p. 469): aquele que ultrapassa fronteiras, consciente da necessidade desse movimento, lúcido acerca da necessidade de uma postura de enfrentamento, principalmente em relação à visão da mulher negra, cujo corpo se constitui como uma representação totalizante, correspondendo ao signo de um “corpo sem mente”. É nesse sentido que, ao analisarmos a obra da poeta santomense, defendemos uma desestruturação dessa acepção. Trata-se de uma literatura em que não apenas se fala sobre o sujeito negro, mas na qual esse sujeito assume o protagonismo do seu discurso. Manuel Ferreira (1977) incluiu em uma segunda linha de produção das literaturas africanas, denominada “literatura africana de expressão portuguesa”, escritoras como Alda Espírito Santo, Manuela Margarido e, neste século, Conceição Lima. Essas autoras promovem uma espécie de (re)estabelecimento de uma África desejada e, ao mesmo tempo, marcada pela barbárie do colonialismo e pela subjugação do povo negro. Trata-se de uma trajetória literária que revela a consciência de que só o negro pode falar de si mesmo, de todo o preconceito que enfrenta, dos horrores e das marcas profundas da colonização, da luta e da resistência para fortalecer a nação.

Segundo Anselmo Alós (2012) em *Versos pós-coloniais: manifestações poéticas em São Tomé e Príncipe*, Francisco José Tenreiro foi um dos primeiros escritores a trazer para a tessitura de seus textos ecos de um movimento da negritude. Dessa maneira, o despertar de um “eu” africano e o mergulho na ancestralidade são algumas das pautas tratadas liricamente nos textos do escritor. Isso acontece da mesma maneira em poéticas posteriores, como é o caso de Alda Espírito Santo — nesse caso, com uma acentuação da feminilidade. Outra escritora que segue a linha de Tenreiro e Espírito Santo é Manuela Margarido, já aqui citada, sendo autora de versos com um tom de denúncia e de postura anticolonial. Em Margarido, também é possível encontrar a figura feminina articulada à natureza ancestral. Esses três poetas mencionados no estudo de Alós (2012) defendem um projeto de construção do país livre das amarras coloniais. Todos viveram o deslocamento de sua terra natal e propõem uma visão de fora, diluída no tecido de suas construções poéticas por meio do desejo, ainda por se realizar, de uma pátria e de um povo totalmente independentes.

A pesquisadora Maria Nazareth Soares Fonseca (2004) analisa a autoria feminina nas literaturas africanas de língua portuguesa em antologias poéticas. No séc. XX, considerando o período de pré-independência, apenas Alda Espírito Santo e Manuela Margarido marcam

presença nessas obras. Há, portanto, uma assimetria entre a visibilidade da produção masculina e feminina, o que não é diferente em outras literaturas, como apontamos a respeito da literatura produzida em Mato Grosso. De fato, essa disparidade em relação à visibilidade da literatura produzida por homens e mulheres é algo ainda presente em São Tomé e Príncipe, embora possamos afirmar que, atualmente, há um engajamento cada vez maior das mulheres no campo de produção artística e intelectual, graças a algumas conquistas das lutas feministas. No entanto, ainda há dificuldades para o reconhecimento dessa contribuição da mulher para as questões não apenas literárias, mas também políticas, econômicas e sociais como um todo. Conceição Lima, por exemplo, que faz parte de um grupo de autores do pós-independência, é uma das mais reconhecidas vozes femininas da literatura santomense, acompanhada pela escritora Olinda Beja. As duas projetam a literatura para além da ilha.

Como destacamos no poema analisado anteriormente, Lima enfatiza a presença feminina em seus textos, fazendo da mulher uma linha de força, de ligação com a terra e, principalmente, um veículo memorialístico, fonte da ancestralidade africana. Muitas vezes, essa figura feminina está empenhada na recomposição da memória e na tentativa de amenizar as rachaduras do colonialismo. É o que temos no poema “As vozes”, que compõe uma das partes do poema “São João da Vargem”. Dele, transcrevemos integralmente a terceira parte, que mais nos interessa para as nossas discussões.

Quando eu corria, quando fugia e me perdia
Quando fugia e desaparecia
atrás dos troncos
havia os olhos da tia Espírito
abertos buscando o caminho da luz

Então vinham as primas da Boa Morte
as velhas primas Venida e Lochina
com ecos de ontem na palma das mãos.

Comiam cola, bebiam água e suspiravam
e quedavam sentadas lá no quintal
falando do avô e de outros fantasmas
abrindo tempos que eu não entendia.

E a tia San Límpia kambuta e nervosa
a tia San Límpia e seu doce de coco
a tia San Límpia que nunca sabia do paradeiro
do seu Nicolau.

Além das folhas, além dos troncos, além do anel
havia as comadres de minha mãe.
Havia Vingá que era peixeira e era a mulher
de um pescador.
A velha Malanzo, Adelina e Nólia, eram todas peixeiras.
E havia as filhas que eu não sabia que iriam ser peixeiras também.

Pois eu corria pelo quintal, eu descobria o canavial
o mundo era plano, eu tinha o quintal.
(Lima, 2012, p. 62–63)

Há uma rememoração pulsante que percorre o corpo do poema, constituída por vozes de várias mulheres, rememoração essa que se incorpora a cada memória e (re)estabelece os afetos. A predominância dos verbos no pretérito imperfeito sugere ecos de um passado que não se findou, que parece vivo e desperto para cada figura feminina. Isso é índice da ligação desse sujeito poético com o passado. As vozes que ressonam desde o título do poema evocam raízes que tecem a ancestralidade e, assim, recompõem a história por meio do entrelaçamento entre o presente e o passado. Esses tempos, irmanados pelas vozes da memória como estão, fazem dessas raízes o próprio processo de encontro do sujeito poético consigo mesmo. Tais vozes vão “abrindo tempos” e revigorando as origens, em uma espécie de reconexão com as raízes, operada pelos ruídos vivos de cada mulher que atravessou essa história.

O sujeito poético canta as suas lembranças como forma de sobrevivência aos desmandos coloniais, o que é perceptível desde a primeira estrofe: são “os olhos da tia Espírito” que resgatam “dos troncos” — signos da violência do corpo — para conduzir ao “caminho da luz”. Nessa passagem, encontramos a simbologia da proteção, do direcionamento, em uma tentativa de livrar o sujeito desse mundo de violência, de manter viva a esperança da infância — um caminho de sobrevivência às agruras vividas. As tias, as primas e tantas outras mulheres proporcionam muito mais que o reconforto; elas são os ecos de um pertencimento que conforta e consola.

Ao colocar essas mulheres no centro da rememoração, o texto dá expressão a um protagonismo feminino, em uma espécie de metonímia das raízes que se espraiam e que constituem a união do sujeito poético com o espaço. Essas figuras afetivas, ao promoverem uma poética do pertencer, acionam no sujeito o desejo por uma busca de assenhorar-se desse mundo novamente, de ocupar outra vez esse espaço. Utilizamos o termo “busca”, porque estamos perante algo inacabado, precisamente pelo tempo verbal, que já destacamos. Os verbos no pretérito imperfeito, reiterando a sonoridade contínua do /ia/ — “Pois eu corria pelo quintal, eu descobria o canavial / o mundo era plano, eu tinha o quintal” —, compõem uma toada que enfatiza a apetência por tomar esse lugar rememorado. A assonância em /i/ evoca um ruído estridente, que performa uma dança das vozes que nunca dormem. São vozes em coro que, no poema, passam a reivindicar um tempo silenciado, um espaço saqueado, uma herança estilhaçada, situações que o sujeito poético busca reconstruir, preenchendo esses

vazios com o despontar dessas figuras femininas. As vozes vão falar por meio da memória que atravessa a construção do poema.

O quintal, por vezes retomado na poesia de Conceição Lima, constitui um microcosmo que corresponderia ao mundo do sujeito poético. Sendo assim, a posse desse quintal equivale à restituição do mundo para o sujeito — no sentido mais íntimo de morada: o lugar no mundo, o espaço originário. No espaço do quintal, circunscreve-se a existência desse eu, que, inclusive, é mencionado na parte anterior do poema (“II-A sombra do quintal”). O verbo “correr” remete-nos a uma ação típica da infância, associada à liberdade própria dessa fase da vida, liberdade essa que precisa ser reconquistada.

No poema, identificamos uma busca do sujeito poético pela(s) sua(s) identidade(s), o que é possível pela retomada dessas mulheres que integram a completude de um “eu” que segue na trajetória por seu passado, compondo liricamente um espaço de memórias e afetos. A soberania feminina, construída nos versos, por meio da reconfiguração memorialística, carrega um discurso de recomposição da identidade. Por outras palavras, as identidades trazidas no poema reconciliam-se enquanto restituem ao sujeito poético uma ideia de pertencimento. Somos, assim, confrontados com a noção de que a identidade do sujeito poético é formada não apenas pelos vínculos familiares, mas também pelo encontro com outrem: “havia as comadres de minha mãe / E havia as filhas que eu não sabia que iriam ser peixeiras também”. O indivíduo constrói sua identidade, conforme afirma José Manuel Mendes (2002, p. 505), “do ruído social, dos conflitos entre os diferentes agentes e lugares de socialização”. Nesse sentido, ao promover essa retomada memorialística do lugar e das pessoas, o sujeito poético não só recupera, mas também assegura a manutenção de sua identidade, a qual, no poema, é compreendida a partir de um mosaico de mulheres que conformam uma força identitária.

Nesse diálogo com outras vozes femininas, o sujeito empreende a busca de encontrar-se a si mesmo, um gesto que identificamos também no sujeito poético de Lucinda Persona, principalmente quando examinamos o poema “Clarice e as palavras”, do livro *O passo do instante* (2019). Nele, há uma clara relação dialética com a escritora brasileira Clarice Lispector, autora que expressa, em muitas de suas obras, que a escrita responde, principalmente, a uma necessidade, a um desejo intenso de comunicar a vida e as coisas. Nessa perspectiva, o sujeito poético de Persona parece receber o “sopro de vida” clariceano, relembrando uma das últimas obras dessa autora, na qual se registra a busca pela transposição do real em palavras, por dizer pelas palavras até mesmo o vazio. Por meio da convocação da *persona* de Clarice, o poema em questão revela o anseio de que as palavras mantenham uma

relação próxima à coisa poetizada. Esse desejo anima a poesia e é motivação para a projeção da imagem poética.

Encontro Clarice
em certo momento
quando anuncio o desejo
de escrever
com palavras
tão agarradas entre si
de modo que não existissem
intervalos entre elas

De seu desejo
brotou-me a imagem
onde algo se passa tal e qual
Vejam-se as flores miudinhas do girassol
umas ao lado das outras
tão justapostas que aparentam ser
uma única flor.
(Persona, 2019, p. 90)

Nessa relação intertextual estabelecida no poema, podemos afirmar que uma escrita movimenta a outra — ou que o sujeito poético de Lucinda Persona parece engendrar a sua poesia em uma sede pela escrita de Clarice: “De seu desejo / brotou-me a imagem”. É então que vemos operar pela palavra a imagem, aquela a constituir esta. Trata-se de uma mecânica operacional, que parece reduzir a distância entre o verbo e a coisa e se reflete no anseio clariceano, assente no sexto e no oitavo versos da primeira estrofe, destacados pela grafia em itálico, o que sugere uma retomada do discurso da escritora. Nessa alusão às palavras de Lispector, temos a reflexão sobre a construção poética enquanto matéria da criação — escrever é também um ato consciente.

As “flores miudinhas do girassol” metaforizariam as palavras unidas de tal modo que formam, ao menos na aparência, uma coisa só — o texto, algo que comunica, que traduz a necessidade de dizer, de “salvar a vida de alguém” (Lispector, 1978, p. 5). Para Lispector, a escrita é impulso de ordem íntima que toma o escritor. No poema de Lucinda, a escrita também é apresentada como um impulso criador. Trata-se de um ofício que revela as coisas, os sentimentos, a existência. Simultaneamente, é exercício um tanto paradoxal, pois, no trabalho com as palavras, a poeta busca atingir o inatingível. No desejo de escrever anunciado na primeira estrofe, há um ímpeto de se unir às palavras, de tal maneira que o inexprimível não escape. Por isso, o olhar da poeta é atento e opera como uma câmera que realiza um movimento de *zoom*, rompendo a distância do objeto contemplado por meio da palavra. As miúdas flores, de tão agarradas, parecem compor uma única flor; do mesmo modo, as palavras

atadas umas às outras configuram um tecido, resultando na imagem poética. Nesse sopro operado pela palavra, as coisas ganham vida. A escrita condensaria um exercício de sobrevivência e uma celebração desse sujeito poético, como propõe a obra de *Persona* da qual é retirado este poema. Na união dialética dessas mulheres, avistamos, por meio das relações com o exterior, com o outrem, com as palavras, uma inscrição no mundo via escrita — melhor dizendo, elas utilizam-se da palavra como criação de si e de seu mundo.

A partir das autoras estudadas e dos textos selecionados para discutirmos a autoria feminina e a inserção do ser mulher na criação literária, compreendemos que estamos perante um movimento de desconstrução do sujeito humano universal e de uma busca por destituir a palavra como patrimônio exclusivamente masculino. Na escrita das poetisas em questão nesta pesquisa, há uma multiplicidade de identidades femininas evidenciadas cada uma a seu modo. Essa dinâmica de produção apresenta-nos as questões fundamentais para refletirmos sobre o papel da mulher na sociedade e sobre a força da escrita para a transposição das barreiras impostas pelos sistemas patriarcais e pelo racismo estrutural.

2 Sujeito e espaço — breves considerações sobre a casa construída pelo imaginário

2.1 O que a fenomenologia tem a dizer

A relação do sujeito com o objeto é uma relação de reciprocidade, conforme afirmam os estudos fenomenológicos de Edmund Husserl (1859–1938), os quais mudaram os rumos da filosofia contemporânea. O fenômeno é compreendido a partir da maneira como aparece à consciência do sujeito. Nessa perspectiva, a consciência é algo sempre ativo e está a todo momento pensando alguma coisa. Husserl (2000) problematiza esse movimento operado pela consciência em relação à essência do fenômeno que lhe é apresentado, entendido como um “curso intencional”. Nesse viés filosófico do exercício da consciência, os fenômenos precisam ser desvelados e compreendidos para a formação de sentidos.

Por sua vez, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1999), partindo do pensamento fenomenológico de Husserl, afirma que o corpo, assim como a mente, também tem uma intencionalidade perceptiva; o corpo apreende e interage com o espaço. Dessa maneira, o filósofo atribui ao corpo o estatuto de fonte do conhecimento, algo que era exclusivo da mente. Em sua obra *Fenomenologia da percepção*, explora essa relação entre corpo e o espaço e afirma que aquele constrói este. A filosofia merleau-pontyana reflete sobre o olhar para o universo à nossa volta e sobre a construção do conhecimento por meio dessa capacidade de apreender o entorno. A partir dessa fenomenologia da percepção, compreendemos que, juntos, consciência e corpo, atribuem sentido ao mundo. Nessa perspectiva, a nossa experiência com o mundo é transformada.

Diferentemente do que defendia a tradição cartesiana, o corpo é também consciência de algo e, com base nesse processo de percepção, confere significado às coisas à sua volta. A percepção do mundo é circundada por uma corporeidade, pois a mente e o corpo são extensões perceptivas indissociáveis. É nesse sentido que o corpo deve abandonar a noção clássica de ser meramente um objeto, uma máquina, para passar a ser concebido enquanto sujeito — ou seja, ele é o próprio ponto de vista sobre o mundo.

A nossa relação com o mundo (consciência, corpo, espaço) pode ser intermediada pela criação poética, pois ela é uma zona de construção de sentidos a partir da conexão entre o ser e o universo. Tanto o ser quanto o espaço adquirem novos valores por meio da criação artística. O espaço, enquanto fenômeno captado e sentido em sua plenitude, é o lugar privilegiado de nossa vivência. Com isso, o espaço vivido é carregado de subjetividade, sendo um tema singular nas criações literárias, que se reverbera em inúmeras imagens. A

assimilação do universo à nossa volta por meio da poesia produz imagens para além da realidade concreta, transcendendo o mundo objetivo. Trata-se de um espaço recriado pelo olhar poético, que se constituiu como elemento estético e literário. A poesia revela o espaço, projetando-o por meio de imagens produzidas pela palavra. Ainda na perspectiva da fenomenologia, entendemos que o poeta, ao apropriar-se do espaço, criando a partir dele imagens fecundas, transpõe para a sua criação a experiência viva da percepção. Na linha de pensamento merleau-pontyana, por meio do corpo, é possível compreender o mundo. É a partir da comunicação entre o ser e o mundo que verdadeiramente ele é criado.

Conforme já adiantado, a relação entre corpo e espaço é entendida como um movimento mútuo, em que ambos produzem efeito um sobre o outro. É parte da própria existência a conexão entre o corpo e o lugar, perspectiva que identifica, no encontro do ser com o ambiente, uma dimensão mais sensível, a qual se traduz em emoções, sensações e experiências em relação ao espaço habitado pelo viés poético. Essa disposição para sentir o espaço é possível por meio do corpo, a partir de uma dinâmica perceptiva. Nesse jogo de sensações e de sentimentos que o espaço projeta no corpo e vice-versa, temos uma constituição poética do lugar habitado e do indivíduo que o habita.

Essa concepção do mundo filtrada pelo olhar poético fica evidente na obra *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (1978). Nela, o filósofo francês (1978, p. 197) desenvolve reflexões sobre a relação entre o sujeito e o espaço e afirma que este último é “instrumento de análise para a alma humana”. Assim, o espaço passa a ser compreendido sob um prisma poético. Há uma reciprocidade na nossa relação com o espaço; ele nos molda e nós o moldamos — um se descobre no outro. Bachelard (1978) parte da fenomenologia da imaginação, que busca compreender a imagem em sua mais pura essência. Nesse sentido, o autor reflete sobre a possibilidade de compreendermos os valores atribuídos ao espaço por meio das imagens que o sujeito projeta dele. Tais imagens têm uma realidade própria — elas não são propriamente o espaço concreto, mas o resultado de uma consciência sobre ele.

Partindo das considerações bachelardianas, entendemos que o espaço projetado pela imaginação não se limita a uma obra arquitetônica; antes, ele se desdobra em reflexões poéticas a partir dos devaneios que produzimos. O autor, no momento da criação, e o leitor, no momento da leitura, tornam-se consciência criadora. A imagem, em toda a sua essência, pode ser compreendida por meio de um estudo fenomenológico da imaginação, ou seja, a imagem é apreendida conforme a consciência a constitui. Nesse estudo das imagens, Bachelard (1978) privilegia análise dos espaços de felicidade, dos quais se destaca a casa, eleita como o mais profundo refúgio da alma humana, como espaço da intimidade, morada do

inconsciente. São justamente as imagens da casa as que se repercutem mais profundamente na consciência do ser. Nas palavras do autor (1978, p. 201), “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”; é um espaço capaz de reorganizar o ser, é o seu primeiro universo — espaço de estabilidade por seu valor de proteção e segurança.

Ao encarar a casa enquanto espaço mais arraigado ao ser, Bachelard (1978) propõe uma reflexão sobre os vários sentidos que dela emanam. Dos aposentos aos objetos que constituem esse espaço, tudo se reverbera na consciência do sujeito que aí vive — “vive” no mais intenso e significativo sentido do verbo. Assim, há uma clara dialética entre o ser e a casa habitada. Um está contido no outro e, por isso, a casa constitui-se como um corpo de imagens do nosso ser mais íntimo.

Na concepção bachelardiana, as imagens da casa são organizadas de duas formas. Em primeiro lugar, temos aquelas que abordam esse espaço em sua existência verticalizada — nas extremidades, teríamos a racionalidade (telhado) e a irracionalidade (porão). Essa abordagem entende que, no polo mais alto, encontraremos a consciência do espaço e do próprio universo como um todo; já no porão, teremos as profundezas do inconsciente, o obscuro, o insondável. A partir dos limites do alto, podemos pensar a simbologia do sonho, do devaneio, enquanto no extremo mais baixo teríamos as raízes, a sustentação, as lembranças. Esse movimento de olhar verticalmente a casa revela a própria verticalidade do humano e a sua ligação ao mundo.

Na segunda abordagem, a alma da casa é a sua centralidade, entendida como uma zona de condensação de forças. Bachelard (1978) alude à imagem da cabana do eremita, espaço que evoca a sensação de isolamento, de uma concentração que não forma meios diversos para a sua existência, pois está acumulada em um polo central, no âmago do habitar. Essa centralidade da casa está, pois, articulada à ideia de um núcleo de proteção, de contemplação e de reflexão. Trata-se de um exílio centralizado em si mesmo, que convoca o ser a viver toda a plenitude de seu espaço, toda a essência de refúgio que a casa pode oferecer. Nesse espaço visto circularmente, acessaremos a simplicidade de viver o lugar, de se abrigar nele, de experimentar “a condensação da intimidade do refúgio” (Bachelard, 1978, p. 221).

Nesse jogo imagético da cabana isolada, o teórico (1978) humaniza o espaço em questão. Ao se desenhar como uma choupana rústica em meio ao nada, a cabana é o lugar onde só se vê a luz que sai pelas janelas, o que se assemelha ao ser que, de longe, espreita o mundo. Em suma, as imagens que Bachelard (1978) desenvolve a propósito da casa caracterizam esse espaço como centro de proteção, de felicidade, de reflexão e de

potencialização da intimidade, especialmente quando a pensamos em relação ao espaço exterior e a todas as adversidades que surgem dessa exterioridade, tornando-a um espaço de colaboração entre o sujeito e o universo. Nas palavras do autor (1978):

Assim, em face da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e resistência da casa são transformados em valores humanos. A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela se curva sob a chuarada, mas se torna inflexível. Sob as rajadas, ela se encolhe quando é preciso encolher, segura de se estirar de novo e de negar sempre as derrotas passageiras. Tal casa chama o homem a um heroísmo do cosmos (Bachelard, 1978, p. 227).

O sujeito é, então, impelido a participar das lutas no interior do espaço habitado. Ele aprende a viver em um mundo muitas vezes hostil; é incitado a suportar as ameaças do universo e percebe a casa não mais como uma construção estática, mas como um ser que nos transforma. Nesse microcosmo particular, se descobre por meio das relações que estabelece com o ambiente, pois este é a sua extensão — assim como o ninho e a concha, a casa é um prolongamento do ser, faz parte de sua existência, acompanha-o, sendo, simultaneamente, fonte de força e de fragilidade. Dá-lhe segurança, mas também o coloca em perigo; dá-lhe conforto, mas também desalento.

A morada seria uma reprodução das proporções humanas e dos contrários de que somos compostos. É por isso que, habitando a casa, habitamo-nos a nós mesmos. Nessa linha de pensamento, teremos a casa, as suas partes, os seus objetos e atividades enquanto prolongamentos de nossa própria experiência. Das gavetas aos cofres, temos a imagética do mistério, da realidade mais íntima do ser. Nas imagens do ninho, manifestam-se os sentidos de segurança, de um refúgio envolto em simplicidade. Trata-se de um centro do mundo, um abrigo vital.

Nessa fenomenologia do abrigo, Bachelard (1978) apresenta ainda a imagem da concha — uma casa constituída para abrigar o seu vivente. A segurança aí contida evoca a simbologia da proteção, ao comportar um jogo de revelação e de ocultação da vida que habita esse espaço. Trata-se de uma vida envolta em si mesma. A concha representa, então, um abrigo eterno da vida. Mesmo com a morte do habitante, a presença vital se mantém pelo invólucro que a encerra.

A partir dos cantos do espaço habitado, Bachelard (1978, p. 286) apresenta a ideia embrionária da casa como a “raiz mais humana”. Os cantos remetem-nos à representação de um isolamento. Mas por que não de um refúgio, de um enclausuramento físico? Conforme afirma o filósofo (1978), o canto constitui-se como uma imobilidade e, nessa fixidez, faz-se a

morada do ser, por meio de um voltar-se para si próprio. Nesse recanto é que se medita e que se realiza o mais profundo devaneio, despertando, assim, as mais distantes recordações. Das imagens em miniaturas, compreende-se que é preciso libertar a imaginação e ultrapassar a logicidade do espaço, da qual o ser miniaturizado está possuído. É na redução da perspectiva que se acumulam os mais grandiosos valores. Sendo assim, pode-se afirmar que a miniatura é uma potência centralizada. O que ensina Bachelard (1978), nesse caso, é que o processo de miniaturizar a imaginação transcende a percepção visual inicial. Por meio dessa estratégia, alcança-se a vastidão que está no pequeno, pois “a miniatura é uma das moradas da grandeza” (Bachelard, 1978, p. 298). Por outras palavras, na contração da imagem, descobre-se a amplitude — um laboratório em que se analisa, sob a lupa, um elemento e o que se revela, na lâmina, é uma profundidade de valores. Com essa analogia, ratifica-se a tese bachelardiana de que o grande está integrado ao pequeno, como o fez também a poeta Lucinda Persona no poema “Sobre a mesa branca”, do qual recortamos o seguinte excerto:

Sobre a mesa branca
entornou duas medidas de arroz
escolheu
revolveu
levou séculos construindo dunas
e desmanchou
Afundou as mãos
na cor inauferível daquela areia
depois atravessou um deserto
[...]
(Persona, 2018, p. 18)

A poeta apresenta-nos um movimento que conduz a imagem ordinária a uma dimensão profunda. Pelo devaneio poético, a imaginação transpõe a pequena porção dos grãos de arroz à imensidão das dunas de areia. A materialidade da mesa branca se converteu em deserto, conformando uma contraposição geométrica. Há, no curso desse delírio poético, a grande potência do pequeno. Os gestos do sujeito poético, os quais, verso a verso, promovem ações concentradas (entornar, escolher, revolver, construir, desmanchar, afundar), levam a uma transcendência da perspectiva. A imaginação suplanta a observação, resultando no despertar de sensações intensas a partir de operações triviais.

A respeito dessas vibrações do ser, no oitavo capítulo de *A poética do espaço*, Bachelard (1978) trata da “imensidão íntima”, um aspecto do devaneio em que o ser sonha com a vastidão. Tomado por um enlevo, o sujeito atinge a imensidão íntima e conhece o mundo em profundidade, em toda a sua grandiosidade. Bachelard (1978, p. 320) designa esse devaneio de “devaneios de infinito”, os quais efetivam a dialética da profundeza do mundo e

da intimidade do ser. É a viabilização dupla de conhecer o sem-fim do espaço e a si próprio. Trata-se de um infinito que transpõe a noção geométrica — uma expansão do mundo que reverbera uma intimidade cada vez mais profunda.

Muito mais do que a simples contemplação de espaços monumentais, a imensidão que o teórico (1978) discute é do campo da imaginação poética, da expansão empreendida pela palavra. Mesmo uma coisa trivial poderá ocasionar uma dilatação do espaço, no sentido de produzir no sujeito um engrandecimento íntimo, em um gesto operado pela poesia. Toda essa fenomenologia da imensidão associada à figura do poeta remete à possibilidade de fazer despertar das profundezas o íntimo humano, promovendo um diálogo do exterior com o interior, ampliando-os mutuamente.

Poetizar o espaço é um ato de expansão espacial, e é esse alargamento que evidencia a harmonia entre o íntimo e o externo. Justamente do movimento de ampliação do espaço, por meio da construção poética, é que se faz do lugar habitado um espaço infinito. Assim, à luz das reflexões de Bachelard (1978), compreendemos que o poeta é criador/potencializador da relação entre o cosmo e o interior do ser. Nessa perspectiva, identificamos, nos procedimentos poéticos das escritoras estudadas nesta pesquisa, a potente relação com o espaço habitado, ainda que, em um e outro casos, isso ocorra sob prismas distintos. Um dos aspectos que destacamos dessa relação que a poesia promove com o espaço poetizado aparece em Conceição Lima e diz respeito à memória afetiva. Exemplo disso é o poema “Residência”, em que, pelo perscrutar da memória, é possível projetar no poema a cena do retorno de um pai à casa materna.

Regressarás pela ladeira velha
sem aviso.
Será como ontem, ao entardecer:
remoto, repentino, o assobio.
E no caminho, um soluço de festa
derramado.

A luz será húmida
a chuva íntima
sobre a marca dos teus pés.
Dedo a dedo, folha a folha
tocarás os cheiros
os sortilégios do quintal —
o limoeiro anão da avó
o decrépito izaquiteiro
o ocá assombradíssimo
o kimi torto
e à entrada, no barro gravado,
o fantasma do bode branco.
O degrau há-de ranger ao primeiro passo.
Subirás devagar, concreto

sem pisar a tábua solta no soalho.
A porta estará aberta, a tocha acesa.
(Lima, 2004, p. 57–58)

Nesse poema, chamamos inicialmente a atenção para a dimensão que o espaço vai ganhando à medida que o personagem regressa. A noção de espera é materializada pelas manifestações presentes no espaço: o “solução de festa”, a “luz”, a “chuva íntima”, “os cheiros” e as árvores. Todos esses elementos compõem e ampliam o espaço e, assim, consubstanciam a união do ser ao lugar em questão. Nas imagens que o poema conforma, identificamos a comunhão do sujeito com o seu ambiente, o que revela a imensidão do mundo e do ser. O lugar se faz o reflexo da espera, da saudade, da força e da presença.

A sonoridade resultante das escolhas estilísticas da segunda estrofe, com a presença do som sibilante e da assonância em /u/, remete a um efeito sussurrante. O jogo sonoro promovido pela cadência do verso “Dedo a dedo, folha a folha” e a aliteração advinda da repetição de vocábulos enfatizam a sensação de chegada gradual e lenta. É como se, na própria sonoridade do poema, fosse possível perceber a ampliação do espaço e, simultaneamente, a evocação do retorno.

É sugestiva a consciência de um pertencimento, de uma memória afetiva. Nas próprias árvores, a natureza está a manifestar-se enquanto ligação, enquanto ancestralidade, além de estabelecer um ar de mistério. Tudo isso se desdobra no ritmo compassado, construído pelos versos, o que se traduz em uma cinesia gradativa, abrindo-se para receber quem o habita. Trata-se de um habitar edificado no poema por meio da dialética da espera, que se faz terna e ávida da presença do outro, como se toda a natureza se demorasse nessa ausência que se quer romper.

Além disso, o espaço é que comunica e não mais o ser em si. A linguagem da espera é arquitetada pelo próprio espaço, pois as imagens poéticas mostram um universo que se desabrocha, que aguarda o ser residente — seja concretamente ou pela memória, configurada no poema por imagens fundamentais, compostas por versos que representam signos da potência da memória espacial: “sobre a marca dos teus pés”, e “à entrada, no barro gravado”, “O degrau há-de ranger ao primeiro passo”. Tais versos revelam, por meio da linguagem, a presença do ser imiscuído ao lugar de pertencimento. Tanto nas marcas quanto nos sons, o humano e o espaço se constituem. Compreendemos, então, que o espaço é o guardião da memória ancestral.

No corpo do poema, percebemos ainda o espaço interior em diálogo com o exterior — trata-se de um espaço íntimo que se abre, de uma exterioridade que se torna interior.

Alinhando-se às considerações de Bachelard (1978), na dialética do exterior e do interior, compreendemos essa relação do ser com o mundo e como esse diálogo trabalha dois polos opostos e complementares — o aberto e o fechado. Muitas vezes, o espaço aberto trará a simbologia do aprisionamento e do enclausuramento, enquanto o espaço fechado poderá nos dar a perspectiva da imensidão. Nessa relação, teremos a mediação do entreaberto, uma dialética que fecunda as imagens do externo e do interno, o que afasta a possibilidade de considerarmos esses universos sob uma dimensão exclusivamente geométrica. Novamente em consonância com as considerações bachelardianas, são as dimensões do ser e do não ser que estão em jogo. Ambas evocam a concepção de um espaço íntimo. O mais profundo do ser pode surgir tanto no interior quanto no exterior. É preciso, conforme afirma Bachelard (1978), converter o exterior em interior, pois o exterior também pertence à competência humana, por ser algo sentido e experienciado pelo ser. O poema deixa isso evidente por meio das imagens das árvores, do clima que está em sintonia com a chegada do outro — o ser que completa o lugar e se torna completo pelo espaço.

Esse movimento de interiorizar o exterior aparece também em um poema de João Cabral de Melo Neto (1996) intitulado “O regaço urbanizado”, do livro *A educação pela pedra*. Nesse poema, somos confrontados com uma descrição do processo de urbanização da cidade, em que sujeito poético transforma o espaço externo em um ambiente íntimo — uma espécie de abrigo seu. Assim, estar nas ruas seria como estar em casa. Por meio do regresso ao sistema de urbanização do passado, cria-se um núcleo que, em vez de expor as transformações arquitetônicas da urbanização como algo que produz um distanciamento, atribui a esse fenômeno um valor sentimental, um reconforto: “para quem quer, quando fora de casa / seus dentro e resguardos de quarto” (Melo Neto, 1996, p. 86). Nesse poema cabralino, destacamos ainda o detalhamento que os versos dão à composição do espaço, o que conforma uma intimidade centrada no espaço externo. Trata-se de um procedimento que torna estranho algo familiar para o sujeito poético. Sendo cada recanto das ruas habitado e sendo as ruas uma metáfora do ninho, somos testemunhas da concepção de um espaço exterior em que se congrega a intimidade do sujeito. O espaço é, assim, o próprio ser.

É justamente no último capítulo de *A poética do espaço* que Bachelard (1978) trata do conceito do “ser íntimo” a partir da imagem do redondo. O arredondamento remete a uma concentração do sujeito em si mesmo, tornando-se o seu próprio universo. Desse modo, a noção do habitar dirige-se ao centro do ser. Vejamos a esse respeito o excerto a seguir.

O ‘ser é redondo’ se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser. As imagens da *redondeza plena* nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo (Bachelard, 1978, p. 350, grifos do autor).

É nesse sentido que a relação entre o ser e o espaço, no contexto de uma reflexão fenomenológica, resultará em imagens de arredondamento do indivíduo. No poema de Conceição Lima anteriormente analisado, essa relação remete-nos a um retorno ao espaço de origem. A própria ancestralidade presente nesse e em outros poemas trará, implicitamente, uma imagética circular. A dialética com o espaço por parte do sujeito que retorna (o pai da poeta de volta à casa da sua mãe) é tão profunda que temos aí uma consolidada unidade: “A luz será húmida / a chuva íntima / sobre a marca dos teus pés”. Nesses versos, como afirmou Bachelard (1978, p. 352), podemos ler “uma centralização da vida”. A ideia de “residência”, que dá nome ao poema, centraliza o mais alto grau do viver, pois é o círculo que guarda o ser em uma temporalidade e intimidade profundas, tornando-se um centro de força.

2.2 O espaço na literatura: reflexões iniciais

Em comparação a outros tópicos dos estudos literários, o espaço ainda é objeto de poucas teorizações. Essa observação é apresentada por Luís Alberto Brandão (2013) em *Teorias do espaço literário*. Nessa obra, o autor (2013) desenvolve importantes reflexões acerca da visão do espaço da literatura, percorrendo diversas correntes críticas. Trata-se de um tópico para o qual são propostas definições variadas. De fato, o estudo do espaço mobiliza conhecimentos de diferentes áreas e é, portanto, um conceito interdisciplinar. No campo dos estudos literários, em muitos casos, vem frequentemente acompanhado de adjetivações que restringem o sentido geral do termo — fala-se, por exemplo, de “espaço social”, de “espaço psicológico” ou de “espaço da linguagem”. Isso leva, muitas vezes, a uma concentração maior no adjetivo ou no adjunto adnominal do que no próprio espaço em termos gerais. O que Brandão (2013) problematiza é a inegável interrelação entre o espaço e as categorias que a análise crítica se empenha em explorar. É nesse sentido que o autor (2013) destaca o conceito bakhtiniano de “cronotopo” e as suas contribuições para os estudos sobre o espaço na literatura. Brandão (2007) ressalta a necessidade de ampliar a compreensão do espaço na obra literária. Em *Espaços literários e suas expansões*, distingue quatro diferentes abordagens do espaço na literatura. Uma delas é a representação do espaço, o que, certamente, é um dos

procedimentos mais frequentes em relação à análise crítica e também o que mais tende a definir o espaço a partir dos limites designadores que referimos anteriormente (“espaço geográfico”, “espaço social”, “espaço psicológico”), em detrimento do conceito geral. Esse enfoque produz uma demanda por expressões (“fronteira”, “margem”, “território”, só para citar algumas) que relacionem as várias representações do espaço no texto literário a determinadas identidades.

Em relação ao espaço tomado como estruturação textual, temos a desestabilização do primado temporal linear. Sendo assim, a obra é entendida como uma sequência simultânea, mais voltada à ordem espacial do que temporal. De modo especial, se considerarmos a poesia contemporânea, notaremos que o sentido não se completa de uma forma regular, mas no espaço da linguagem que é, muitas vezes, fragmentado. Melhor dizendo, se a linearidade do texto criativo não é mais o foco que orienta o sentido, o espaço da obra em si é que produzirá as significações. Bom exemplo disso é o poema “Residência”, de Conceição Lima, apresentado anteriormente. Nele, temos a formação dos sentidos por meio do espaço — é o espaço que produz o efeito da chegada; ele é a unidade de sentido do poema.

Com base na terceira abordagem proposta por Brandão (2013, p. 211), voltaremos o nosso olhar para o texto de Lima enquanto modelo da ideia do espaço como focalização, que congrega o ponto de vista do texto literário em um “espaço observado e espaço que torna possível a observação”. Nesse poema da escritora santomense, essa visão aponta-nos para uma competência perceptiva do espaço. A própria voz poética constitui um espaço de sentido no texto, pois é pelo seu olhar que podemos conceber o lugar configurado pelo sujeito poético.

A partir dessa reflexão, abordaremos a última perspectiva apresentada por Brandão (2013), que é a da espacialidade da linguagem. A materialidade da linguagem se realiza no som, na visualidade e na sensibilidade que o texto constrói. É possível entender, dessa maneira, a linguagem como um espaço. O poeta mexicano Octavio Paz (1982, p. 35) afirmou que “a beleza não é palpável sem as palavras”, defendendo que o homem se forma por meio de palavras. Portanto, ao erigir e sustentar as coisas, a linguagem é também uma espacialidade. Desse modo, o texto literário é o espaço de construção e de percepção de sentidos concretizados por meio da materialidade linguística. Por outras palavras, a realidade espacial se corporifica na linguagem.

As representações do espaço por meio da linguagem são marcadas pelas relações entre o sujeito e o espaço, as quais se determinam por meio dos modos de apreensão e pelos propósitos do sujeito e do lugar. Por essa razão, a relação com o espaço pode acontecer

permeada por uma sensibilidade de maior ou menor grau, por um caráter mais objetivo ou mais simbólico e por fatores afetivos ou racionais. Essas reflexões fazem ruir a ideia de que o espaço é simplesmente o plano material onde as coisas acontecem. Isso vai ao encontro dos ensinamentos de Brandão (2013) a respeito do enfraquecimento do tempo como elemento fundamental no texto literário, em detrimento de uma maior consciência da ordem espacial enquanto importante constituinte do objeto artístico.

No estudo que empreende a respeito de uma noção crítica sobre o espaço nas mais variadas vertentes teóricas, o crítico (2013) mostra como esse aspecto é tratado nos estudos literários. Na corrente estruturalista, o espaço não é entendido como uma ordem essencial da constituição textual; pelo contrário, é considerado um agente da realidade no interior do texto e, por essa razão, é classificado como constituinte acessório da articulação textual. No entanto, com a predominância da sincronia em relação à diacronia, o espaço passa a ser configurado como uma ordem interpretativa, uma disposição epistemológica. Essa concepção, aos poucos, abre caminhos para as reflexões sobre o espaço da linguagem, como o faz Maurice Blanchot (1987) em sua conhecida obra *O espaço literário*, da qual trataremos adiante.

A partir desse alargamento da condição do espaço enquanto elemento importante na crítica literária, ganha lugar, nas discussões, a perspectiva do espaço da linguagem. Gérard Genette (1972, p. 106, grifo do autor) afirma, em *Espaço e linguagem*, que “a linguagem se *espacializa* a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se”. Assim, o próprio espaço manifestado no texto (espaço-figura) tem mais expressividade e sentido do que o espaço real (espaço-conteúdo). A linguagem é que realiza a experimentação das sensações e das emoções que o espaço faz emergir, tão logo ela, a linguagem, se torne a própria realidade palpável pela palavra. É precisamente isso que podemos apreender a partir do poema “Aquele súbito vento”, de Lucinda Persona, transcrito integralmente a seguir.

Aquele súbito vento
entrou nas casas
Desfolhou jornais
derrubou estátuas e bateu portas
Quebrou santos de barros
fez cantar alumínios
Bonecas rodopiaram
Gatos fugiram arrepiados
em direção ao ponto de partida
Fantasmas se toparam
em exageros de horror
Mulheres e meninos inermes
flutuaram nos quintais
(os homens, ao longe, escaparam)

cada qual no seu trabalho)
 Com o vento veio
 a irreprimível poeira
 Soterrou os livros
 dominou o ar
 e outras lacunas
 Tudo perdeu contorno e sentido
 A vida mudou de lugar.
 (Persona, 2018, p. 21)

Nesse poema, a linguagem constitui-se enquanto espaço da observação do sujeito poético. Na linha de pensamento de Genette (1972), identificamos um espaço que se inscreve pela palavra e, a partir dessa revelação que a linguagem empreende, é possível experienciar o universo recortado pela poesia. Temos, dessa maneira, uma realidade construída pela sensibilidade e pela repercussão que a linguagem possibilita. É pelas palavras que o leitor captura o movimento do vento e os seus desdobramentos organizados nos verbos espalhados pelo corpo do poema, os quais constroem a desordem do cenário. Nos primeiros versos, o vento figura como o sujeito da ação. Em seguida, são listados os elementos que ele modifica (mulheres, gatos, fantasmas etc.). Os sentidos da maioria dos verbos remetem-nos a uma transformação do espaço. No próprio deslocamento dos versos, os quais surgem ligeiramente recuados nas margens da página, temos a mimetização dos efeitos do vento no espaço em questão. É, então, por meio do espaço que a linguagem desenvolve a sua experiência efetiva de fazer sentir e de fazer conhecer o espaço interior.

Importa agora destacar que, mesmo a categoria espaço apresentando um crescimento no campo da criação literária, isso não foi suficiente para se constituir uma discussão teórica sólida a esse respeito na corrente estruturalista. Conforme afirma Brandão (2013), durante o pós-estruturalismo, a tendência espacializante é intensificada, mas isso não quer dizer que o espaço deixou de ter uma natureza secundária em relação aos demais tópicos da crítica literária. Nessa corrente filosófica, o espaço aparece apenas como um elemento dos debates críticos, sem, contudo, lograr uma atenção teórica mais detida.

É com os estudos culturais que a ideia de uma teorização passa a estar ainda mais distante. Esse movimento procura romper com uma abordagem engessada da produção artística e, sob esse ponto de vista, volta-se a falar da ideia de “representação” — o espaço literário é visto como o cenário onde se manifestam os conflitos. Sendo assim, se os estudos culturais dão destaque aos espaços de produção dos discursos, do mesmo modo, as criações que dão destaque à esfera espaço vão ser cada vez mais recorrentes na criação artística e, conseqüentemente, na crítica literária. Tudo isso lança luz sobre a versatilidade da categoria em questão e sobre como estamos perante um elemento importante para o entendimento do

termo “cultura”. Pensar o uso dessa categoria e os estudos voltados para uma compreensão dela faz-nos perceber também o quanto a produção poética de Conceição Lima se aproxima da perspectiva que os estudos culturais apresentaram para o espaço como um elemento fundamental para a significação do texto literário, enfatizando uma dimensão política do termo.

Na exposição de Brandão (2013) acerca das diferentes correntes críticas, veremos que, com a teoria da recepção, o espaço abandona a sua imagem de elemento secundário ou passivo e se estabelece como um sistema cultural e formal da obra literária. As premissas dessa teoria abordam a experiência estética e literária sob três aspectos — o real, o ficcional e o imaginário. É a partir dessa tríade que “a literatura é entendida como *operação* que converte a plasticidade humana em texto” (Brandão, 2013, p. 34, grifo do autor). Partindo desse entendimento, pensamos em um imaginário espacial constituído e manifestado justamente pelo/no texto ficcional e pelos seus desdobramentos críticos.

Outra obra incontornável sobre o tópico em questão é *O espaço literário*, de Maurice Blanchot (1987). Em sua abordagem, Blanchot (1987) reconhece a linguagem literária como autossuficiente, como uma realidade em si mesma. Por essa razão, para adentrar no espaço literário, são necessários certo abandono do mundo social e uma entrega às possibilidades da linguagem. O pensamento blanchotiano alude a um espaço autônomo, que se constitui pelo discurso, pela “palavra essencial”, como designa o teórico (1987). É ela que conforma o espaço literário. A linguagem se articula de maneira performática, ora trazendo uma falta, ora um silêncio, criando um espaço onde, justamente, a palavra é ambígua. Por esse motivo, pode ser compreendida ou não, edificada ou desconstruída. A palavra literária constitui-se em um espaço próprio, que admite a duplicidade, a obscuridade, o silêncio.

No espaço literário, a linguagem atua produzindo sentidos que nem sempre são captados à primeira leitura. A palavra literária não é imediata como a palavra da linguagem bruta (referencial ou usual). É exatamente nessa ausência que, muitas vezes, a linguagem literária quebra padrões. Blanchot (1987) afirma que essa linguagem se expande e se abre em um espaço de possibilidades significativas — como acontece com o vento no poema de Lucinda Persona anteriormente transcrito, que se propaga na desacomodação provocada nas coisas. A palavra se movimenta livre no espaço literário.

Nos termos dos versos que encerram poema (“Tudo perdeu contorno e sentido / A vida mudou de lugar”), temos o espaço da palavra poética que é marcado pelo vazio, pela indeterminação — tal como ocorre na experiência de Mallarmé, a qual Blanchot (1987) adota como ponto de partida para abordar esse espaço de atuação da palavra essencial (literária). A

vida muda de lugar quando adentramos no universo da literatura, espaço independente. Trata-se de um lugar em que estamos desprovidos da segurança da verdade, entregues à dúvida, ao abismo. Esse é o espaço essencial da linguagem literária, que se constitui de si mesmo.

2.3 O espaço como potência imagética: casa, cidade, mundo

O conto “Casa tomada”, do escritor argentino Julio Cortázar (1986), estabelece uma forte relação do ser com o espaço habitado. Nesse texto, os personagens desenvolvem ações, pensamentos e sensações a partir de um encadeamento com o espaço — uma ampla casa em torno da qual se articula uma ligação familiar. Conforme nos conta o narrador intradieético, é nesse ambiente interior que os personagens desenvolvem toda a sua vida e todo o seu tempo. A casa, que no início é descrita como muito extensa, começa a ser reduzida pela tomada de suas partes. Não se sabe pelo que ou por quem — outras pessoas ou algo sobrenatural, por exemplo. Esse mistério atravessa a narrativa e, por fim, sufoca os personagens até expulsá-los da casa. Por outras palavras, obriga-os a sair dessa redoma de proteção em que vivem e a enfrentar o exterior, que parece ser um espaço hostil e alheio à vida deles. É precisamente essa mudança da interioridade para a exterioridade que provoca o despertar dos personagens. A porta demarca a ruptura.

No referido conto, a casa pode ser entendida como uma metáfora do próprio inconsciente dos personagens. Longe de tentarmos aqui desenvolver uma análise profunda desse texto, o que nos interessa destacar é a relação com as ideias de Bachelard (1978) a respeito de um espaço que transcende a ideia de edificação geométrica e que se humaniza juntamente com seus habitantes. Nessa casa humana, experimentamos devaneios. Na narrativa de Cortázar, vemos que esses devaneios acompanham as ações que os personagens desenvolvem na casa, tanto na limpeza quanto na atividade do tricotar, à qual se dedicava a irmã do narrador para ocupar seu tempo: “Mas Irene só se entretinha tricotando, mostrava uma destreza maravilhosa” (Cortázar, 1986, p. 13). A casa era, portanto, o universo dos personagens; era o inconsciente delas; era cúmplice e determinante das suas ações; em cada cômodo, despertava consciências.

A casa é conforto para os personagens ao estabelecer uma conexão com a ancestralidade. Essa sensação de alento é abalada pelo jogo do real e do irreal, embora seja justamente por esse movimento que a vivacidade da casa seja validada: “se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade” (Bachelard, 1978, p. 236). Na verdade, é no

devaneio da memória que a casa tem mais potência afetiva para seus habitantes do que na própria realidade estrutural de morada.

Dessa forma, percebemos que a casa, ao abrigar os devaneios do sujeito, consagra valores humanizadores que o espaço produz e, ao mesmo tempo, recebe de seus habitantes. O espaço habitado, portanto, é constituinte da formação humana. Por isso, talvez o voltar para a casa natal, ainda que por meio da memória elaborada pela escrita, seja uma necessidade para a restauração do ser. Iniciamos a discussão sobre a potência imagética da casa com um texto narrativo para ampliarmos a reflexão sobre como o espaço íntimo injeta vigor na produção dos efeitos de sentido do texto literário, além de realizar-se enquanto elemento estético da escrita poética. Mesmo que o nosso foco seja investigar o texto lírico, é importante destacar como esse elemento movimenta múltiplas significações no texto literário, independentemente do gênero.

Na poesia, há variados signos que a temática do espaço casa pode evocar. A modernidade ampliou o rol dos possíveis objetos do exercício poético. O “estar no mundo” é incorporado às criações artísticas, estabelecendo um novo modo de percepção do ser e do mundo, tanto que se intensificam os questionamentos acerca da própria função da poesia e do poeta. Nesse sentido, a literatura e — caso que mais nos interessa — a poesia aprofundam as percepções sobre a realidade circundante.

Em relação ao campo imagético que o espaço casa suscita, podemos afirmar que, em uma visão mais geral, a casa evoca as ideias de acolhimento, do resguardar a memória afetiva e do reavivar os sentimentos de proteção e aconchego. Enquanto elemento físico, ela provê um lugar no mundo, colocando-nos como parte dele. Dessa maneira, é muito mais do que um lugar físico; ela está atrelada a valores simbólicos que nos despertam o profundo sentimento do habitar e, assim, a nossa existência enquanto sujeitos.

É como se essa existência fosse legitimada pelo estar no lugar vivido. Esse aspecto não passou despercebido por muitos criadores, que ressaltaram a dimensão dos sentidos que advêm da experiência estética e do poder da imaginação. Imaginação essa que, muitas vezes, constrói a casa, seja no plano físico ou metafísico. Exemplo disso é o célebre poema “A casa”, de Vinícius de Moraes, que confirma uma possível abordagem desse espaço para além da concretude material.

A poesia possibilita múltiplos olhares e novas (re)significações para o espaço vivido e para a própria expansão dos limites da casa por meio do texto. Se temos, no conto de Cortázar referido anteriormente, uma espécie de contração do espaço habitado, que obriga os seus habitantes a um despertar para o seu próprio interior, em “Cidade prevista”, poema de

Carlos Drummond de Andrade, notamos que a dimensão espacial está contida no próprio poema. Assim, percebemos um movimento de expansão que prepara, por meio da palavra, a casa-abrigo de todos os seres humanos. Em lugar de desalojar seus habitantes, o abrigo-poema de Drummond vai compondo, utopicamente, um universo de todos, ainda que sugira a exterioridade enquanto espaço de morada. A seguir, transcrevemos um excerto em que isso está evidente.

Irmãos, cantai esse mundo
que não verei, mas virá
um dia, dentro em mil anos,
talvez mais... não tenho pressa.
Um mundo enfim ordenado,
uma pátria sem fronteiras,
sem leis e regulamentos,
uma terra sem bandeiras,
sem igrejas nem quartéis,
sem dor, sem febre, sem ouro,
um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um
Uma cidade sem portas,
de casas sem armadilha,
um país de riso e glória
como nunca houve nenhum.
Este país não é meu
nem vosso ainda, poetas.
Mas ele será um dia
o país de todo homem.
(Drummond, 2006, p. 156–157)

Tal como Vinícius de Moraes fez ao idealizar uma casa desprovida de teto, paredes e chão, ainda que sob uma perspectiva diferente, Drummond desconstitui o espaço por meio do uso reiterado da preposição “sem”, que marca a subtração de elementos que impossibilitam a todos possuir a pátria-casa, ainda que esse espaço desejado esteja no plano futuro — “Mas ele será um dia / o país de todo homem”. Trata-se de um espaço idealizado, que se constituirá por meio da palavra: “Irmãos, cantai esse mundo”.

Em tom profético, sugerido desde o título do poema (“Cidade prevista”), o sujeito poético, com o verbo no imperativo “cantai”, convoca outros irmãos poetas a cantar o mundo. Um mundo que, ao abandonar os elementos que ele elenca nos versos, formar-se-á de igualdade e será uma morada universal, edificada pela poesia e pela justiça social. O poema condensa o sentimento de mundo e, dessa maneira, o sujeito poético não se acorrenta ao tempo, mas, sim, ao desejo de estabelecer o novo espaço: “Irmãos, cantai esse mundo / que não verei, mas virá / um dia, dentro em mil anos, / talvez mais... não tenho pressa”. Se, como

afirmou Alfredo Bosi (1977, p. 144), “a resistência tem muitas faces”, na desarticulação de tudo o que aplaca a possibilidade de estabelecimento de um novo mundo (fronteiras, leis, regulamentos, bandeiras, portas, armadilhas etc.), vemos a tentativa de (re)organizar a desconexão, direcionando-nos à resistência utópica e à promessa de um novo sistema.

Em síntese, em Drummond, não teríamos a casa em seu sentido basilar — primeira morada, lugar íntimo; pelo contrário, temos um espaço que abarca o coletivo, com atribuições mais expansivas — trata-se de um mundo inteiro. A “cidade sem portas” é a metáfora de um país livre, sem fronteiras, aberto à humanidade inteira, indistintamente. Perguntamo-nos, então, se esse procedimento poético consistiria em uma tentativa de criar um espaço pelas vias da poesia e também em um esforço de (re)introduzir o ser no mundo, o que, por vezes, veremos metaforizado, neste estudo, pelo espaço casa.

Por sua vez, a poeta Conceição Lima, na obra *O país de Akendenguê* (2011), vê a ilha santomense como grande casa, como morada de todos. De acordo com Helder Macedo no prefácio⁸ dessa obra, o próprio título “aponta para uma partilhada perspectiva africana universalizante” a delinear o cruzamento cultural e vivencial de uma coletividade que, antes de qualquer coisa, é africana. A voz poética anuncia a descoberta de uma ancestralidade múltipla e coletiva. Eis os versos do curto e potente poema “PARA TE ENCONTRAR”, cujo título é grafado exatamente assim, em caixa alta: “Para te encontrar levantarei os prumos. / Inventarei a casa nos mesmos rios / Para *nos* descobrir” (Lima, 2011, p. 28, grifo nosso). O poema apresenta a avidez por uma viagem na busca de unificar as raízes — raízes santomenses, que são várias, conforme se depreende da obra.

Esses rizomas são justamente o esteio que sustentará a casa África — os rios que banham a ancestralidade são os mesmos. Nas águas fluviais, jorram as mesmas dores, os mesmos anseios, as mesmas esperanças, carregando um povo simultaneamente múltiplo e uno, movido pelo gosto da descoberta de uma africanidade. Esse mundo-casa que vimos anteriormente no poema de Drummond figura nos versos de Conceição Lima como um modo de alcançar uma matriz africana que ultrapassa a ideia de nação. Trata-se de uma casa que precisa ser edificada como possibilidade de encontro; é morada que se constrói por palavras para efetivar a junção das raízes africanas sob um único tronco, sob os prumos que sustentarão a casa continental.

A casa proclamada nos versos está por vir, como atestam os verbos no futuro do presente (“levantarei”, “inventarei”), diferentemente do último verso, que traz o verbo

⁸ Cf. Macedo (2011, p. 7).

“descobrir” no infinitivo. Dessa maneira, sem indicação definida de temporalidade, surge uma promessa que não se sabe quando será concretizada, mas que se mantém viva. Nesse tom mais profético que certo — afinal, as águas dos rios fluem sem cessar, carregam e trazem a esperança —, é possível pressentir o encontro, que se quer coletivo. Ainda que os verbos dos versos anteriores estejam em primeira pessoa, aludindo a uma ação individual, o poema encerra a finalidade desse empreendimento entranhado em uma coletividade fraterna, em busca de um mesmo ideal: “para nos descobrir”.

Nesse caminho, a casa a ser edificada é promessa, compromisso com a coletividade africana reconhecida nas várias raízes. Parafraseando Jane Tutikian (2012), a casa de Conceição Lima é mais que São Tomé e Príncipe, é o Continente. As raízes são várias — justamente, o caminho da obra do qual extraímos o poema ora analisado. Como afirmamos anteriormente, *O país de Akendenguê* (2011) percorre a rota da africanidade, no curso de uma (re)construção da casa ancestral, que pretende abrigar todos os seus irmãos africanos. Talvez por esse motivo não apresente limites. Sendo assim, levantam-se os prumos que irão sustentar a urdidura pejada da casa.

Apreendemos a casa para além de um espaço concreto. Ela é o lugar em que se estrutura o discurso poético; é um espaço construído pela linguagem. Assim, no poema de Lima, não está relacionada a uma realidade imediata, não é referencial; essa casa só é possível no plano da linguagem. Precisa ser inventada, engendrada pela palavra poética para, enfim, dar corpo a esse projeto de totalidade africana construído a partir das múltiplas identidades culturais de São Tomé e Príncipe. Erige-se a casa santomense de Lima com os tijolos dessa diversidade de povos que habitam a africanidade desse país insular. Essa casa se constrói no espaço mesmo do texto — as palavras a edificam parede a parede. Trata-se de uma construção no espaço do texto literário, remetendo-nos aos ensinamentos de Maurice Blanchot (1987).

A proclamação do espaço vivido por meio da palavra ganha especial sentido na poesia da também escritora santomense Olinda Beja (2015), na obra *À sombra do oká*. A palavra sela a comunhão entre a nação e um povo disperso, sob a metáfora da frondosa copa do oká a acolher a todos. A imagem das raízes espalhadas pela terra evoca a presença de antepassados e de todos os irmãos que estão em diferentes lugares, mas que, como a autora, mantêm a sua raiz nativa viva. No poema I, da parte homônima “À sombra do Oká”, é possível perceber como esse espaço mobiliza a proteção da memória, do lugar de pertencimento.

à sombra do oká repousarão meus dias atados em silêncio e

em penumbra
 será ali minha última casa, meu pássaro de fogo ancorado em
 meus límpidos
 ossos
 dispersos ossos ao redor do coração do teu tronco
 como algas que pernoitam em areais pardacentos

ali romperá a seda das manhãs dos muros brancos das
 casas de Guadalupe
 como roupa de lavadeira nas margens do Iô Grande
 e o lento fluir das horas dissipará o odor da noite em meu regaço
 meu caule de *fiá malíxia*, minha folha de *malimboque*

não haverá mais sombras nos meus sonhos
 o velho oká há de proteger minhas estradas com seu manto
 de verde
 e rosa púrpura

ali ninguém mais se atreverá a negar-me o chão
 a negar-me a matéria, o húmus materno doce e quente e
 quente e úmido
 o catre onde sempre estirei meu poema e minha mágoa e
 minha sede
 (Beja, 2015, p. 83)

No poema, há um pacto entre a sombra do oká e o sujeito poético, que está a anunciar a sua morada, a sua memória-mátria. A sombra do oká funciona como a memória, que, silenciada sob a penumbra, precisa ser recomposta. Desse modo, sustentado pela ideia de ancestralidade, a qual aparece projetada nos ossos e no próprio tronco, imagens que remetem a força, a sustentação e a uma eternização da memória, o poema retoma a história da nação. O suposto distanciamento do sujeito poético em relação à sua terra natal, que se infere a partir do emprego do advérbio “ali”, é apenas um afastamento geográfico. Há uma aproximação afetiva da nação: “ali ninguém mais se atreverá a negar-me o chão”. Nesse sentido, é possível perceber que aquele espaço “à sombra do oká” constitui um laço com o qual não se rompe. Assim como a árvore que, mesmo que cortada, brotará, a verdadeira morada, a matéria, o “húmus materno”, o qual nutre a ideia de um pertencimento, sempre estarão vivos.

Por sua vez, os ossos e o tronco remetem-nos às ideias de solidez e de resistência, levando-nos a apreender que a força do elo às origens se irradia também pelas imagens da árvore que resguarda, sob sua copa, a memória de um povo. Ainda que a sombra represente a proteção da história ancestral, há também a ideia de um apagamento das identidades, adensado na primeira estrofe, em expressões que constroem uma imagética do obscurecimento, tais como “penumbra”, “pernoitam”, “pardacentos”.

Em um movimento inverso, a segunda e a terceira estrofes parecem trazer à luz a memória e a identidade desse sujeito poético. Ele passa a cantar elementos marcadores de seu

espaço e de sua cultura: “casas de Guadalupe”, “Iô Grande”, “*fiá malíxia*”, “*malimboque*”. Esses últimos vocábulos estão em forro, uma das línguas de São Tomé e Príncipe, como já referimos. O verbo “romper”, encontrado na segunda estrofe, enfatiza a ideia do despontar de uma nação que está a descobrir-se a si mesma, como pontuou Conceição Lima no poema analisado anteriormente. Dessa maneira, compreendemos que a grande casa, nessas duas poetas, é a nação que se constrói marcada pelos sentimentos de pertencimento e de abrigo legítimo e eterno.

Em suma, é por meio das palavras que é construído o espaço-morada. No caso de Beja, a casa é a nação. O sujeito poético convoca imagens que retratam São Tomé e Príncipe como lugar desejado — a morada reivindicada por um povo. É nessa direção que compreendemos que a casa construída pela palavra não necessariamente resulta em um projeto arquitetônico. Melhor dizendo, não se limita a uma dimensão geográfica limitada. A casa estruturada pela linguagem poética traz-nos a sensação da habitação em sua maior potência, o que nos faz experimentar o sentimento pulsante de morar, assim como pontuou Ludmila Brandão (2002) em *A casa subjetiva*, que retrata a moradia como espaço feito de palavras que nos apanha e nos aloja nele.

Partindo da perspectiva discutida pela pesquisadora (2002), segundo a qual a palavra poética humaniza o espaço a ponto de sentirmos todas as sensações que dele emanam, a casa é um espaço que condensa toda a subjetividade humana. Como temos reiterado, ela não pode ser compreendida unicamente por seu aspecto material. Todas as matérias (emoções, cheiros, sons, memórias) que emanam do espaço devem ser reconhecidas enquanto elementos constituintes da casa. Sob esse ponto de vista, confirmamos o que está sendo insinuado no texto — a ideia de que a casa é constituída para além da configuração arquitetônica, isto é, mais do que uma realidade concreta, ela é feita de forças expressivas; de uma energia que se institui na relação mesma do ser com o lugar que ele habita. Nessa direção argumentativa, entendemos como a experiência corporal do espaço nos leva a reconhecer que o corpo e o espaço são instituições impossíveis de serem pensadas separadamente, noção que se pauta no plano do sentir, do ser.

Em um ensaio intitulado “Casas de papel: a escritura do espaço”, Ludmila Brandão (2002) propõe uma discussão a respeito da casa feita de palavras e destaca a arte literária como viabilizadora de uma transposição do leitor para o abrigo do espaço, o que está relacionado à ideia da pura descrição, que acaba por delimitar fisicamente o lugar.

O texto higienizado, e aqui não me refiro ao de Bourdieu, pode ser qualquer texto que suponha a existência de um espaço neutro, esse que fala ao pensamento associado quando muito aos órgãos da visão, resulta de uma escritura sem corpo, que parece ignorar uma experiência que é sempre corporal e sinestésica. Remete a um espaço vazio de encantamento, falta de poder de afecção. Ora, o espaço que compreendo é aquele que me toca por todos os lados e que percebo com todos os sentidos, simultaneamente. A economia dimensional retira a potência da experiência corporal e cria mundos para homens sem corpo, inventa paisagens que só existem para os olhos (Brandão, 2002, p. 20).

Os textos de Drummond, de Conceição Lima e de Olinda Beja analisados nesta subseção conduzem para esse sentimento de espaço delineado a partir de sensações despertadas pelas imagens poéticas. Trata-se de um espaço que se movimenta e que toca o ser; este passa a ser atravessado pela experiência das vivências do lugar, acometido pelas emoções despertadas e, por meio da palavra, se une ao espaço.

A casa, a cidade, a nação, enfim, o universo habitado são configurados por esse mesmo processo de percepção que o corpo realiza em relação à realidade. Essa ideia emana das discussões do fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty (1999) a respeito do entendimento do corpo como uma das formas para acessar a realidade espacial. Nesse sentido, o espaço é instituído pelo corpo; ele é a própria experiência do corpo. No caso do poema drummondiano “Cidade prevista”, a experiência de percepção produz uma idealização do espaço reconfigurado pela utopia. Sob outra perspectiva, isso ocorre na poesia de Conceição Lima e de Olinda Beja. No caso dessas autoras, temos a celebração do encontro dos povos na casa-nação.

Diante das discussões acerca do espaço habitado e de como ele figura nas criações literárias, entendemos que a experiência com o universo circundante mobiliza questões afetivas, sensoriais, culturais, sociais e espirituais. Dessa maneira, carregado de vida como está, o espaço se converte na própria experiência do sujeito que o habita. Em seu estudo sobre as relações entre a poética e o espaço na poesia moderna, o teórico francês Michel Collot (2013), assim como outros estudiosos que trouxemos à discussão, orienta as suas reflexões pelo pensamento fenomenológico. Na obra *Poética e filosofia da paisagem*, a paisagem se torna mote para uma reflexão sobre o elemento poético e as subjetividades no mundo moderno. Esse voltar-se às coisas, à exterioridade é uma das bases para se pensar a questão relacional entre espaço e literatura.

Ao tomar a paisagem como ponto de partida, Collot (2013) propõe que a literatura em geral e, mais especificamente, a poesia são formas de ver, conceber e experienciar o espaço. O foco não é exatamente no referente, mas em como esse referente é reinventado pelas palavras, a partir de uma percepção particular. A paisagem não está disponível somente

à visão, mas também às sensações. Ela comunica e, por isso mesmo, concede ao sujeito a possibilidade de experienciar sentimentos, pois não se trata de uma mera imagem. É o espaço, aberto ao movimento do sujeito, que viabiliza experiências sensoriais, afetivas e imaginativas. Essas dimensões assinalam uma consciência da paisagem, que pode ser conhecida por meio desse mecanismo de expressão privilegiado que é a literatura.

Nessa perspectiva, a paisagem não é reduzida a um possível tema, o que nos conduziria a uma abordagem centrada mais no referente do que no próprio texto. Diferentemente disso, o que Collot (2013) defende é o texto enquanto uma imagem da paisagem — esta é atravessada pelas vivências e pela sensibilidade do escritor e reelaborada pelo imaginário. Esse procedimento é perceptível no poema citado da escritora Olinda Beja. A paisagem do oká é marcada pelas emoções e vivências que compõem e ressignificam o espaço lembrado e vertido em palavras, transpondo o modo como o sujeito poético se relaciona com esse universo. Trata-se daquilo que Collot (2013) denominou de “imagens do mundo e do eu”.

Esse mesmo processo também aparece na poesia de Conceição Lima — por exemplo, no poema “A outra paisagem”. Nele, somos confrontados com uma postura do sujeito poético diante do universo que é criado em seu texto. Trata-se de um gesto que, ao evocar a sua paisagem natal, a recoloca no centro de uma discussão que denuncia os males que estão eclipsados pela própria exuberância do lugar. Isso também ocorreu em textos literários do romantismo brasileiro. Vejamos a seguir o poema em questão:

Da lisa extensão dos areais
Da altiva ondulação dos coqueirais
Do infindo aroma do pomar
Do azul tão azul do mar
Das cintilações da luz no poente
Do ágil sono da semente
De tudo isto e do mais —
a redonda lua, orquídeas mil, os canaviais —
de maravilhas tais
falareis vós.
Eu direi dos coágulos que mineram
a fibra da paisagem
do jazigo nos pilares da Cidade
e das palavras mortas, assassinadas
que sem cessar porém renascem
na impura voz do meu povo.
(Lima, 2012, p. 56)

O sujeito poético reconfigura a paisagem em um projeto de escrita que pretende, como adiantamos, revelar algo para além da exuberância da paisagem. Portanto, a imagem do espaço é reelaborada no sentido de dar a ver e compreender a constituição desse espaço. Essa

estratégia prescinde de uma visão mais encantatória e até rasa da paisagem em favor de uma percepção mais profunda da realidade.

Podemos afirmar que o poema mobiliza dois planos do discurso. No primeiro, os versos de 1 a 10 apresentam-nos um espaço de exuberância e de perfeição que, exaltado nas adjetivações, constrói uma atmosfera de magnetismo e prende o olhar. Pelas recorrentes preposições (da, do, de), que demarcam um ponto de vista, somos confrontados com uma representação pictórica da paisagem exuberante. Em vez de uma simples visão recortada de um território, temos um espaço sedutor, que paralisa os olhos, constituído verso a verso como um canto.

A estruturação dessa primeira parte promove, na própria linguagem, por meio das rimas ao final dos versos e da sonoridade enfatizada pela coluna introdutória que se forma das preposições, uma catalogação harmônica da paisagem das ilhas. Como pontuou Michel Collot (2013, p. 61), “é antes na própria letra do texto, em seus significantes gráficos e fônicos, que se dá a ver e a entender poeticamente a paisagem”. Logo, a imagem pretendida pelos colonizadores, sujeitos a que o verso “falareis vós” aludem, é apresentada sob um ritmado equilíbrio entre preposições, adjetivos e substantivos, corroborando com a projeção intencional desse espaço paradisíaco no imaginário coletivo.

Contudo, o que quer a outra perspectiva do discurso — da voz que fala em nome de si e dos outros — é transgredir essa estática imagem do território, ultrapassar o visível e, assim, revelar “a outra paisagem”. Essa paisagem remete à convencional imagem edênica do lugar, por vezes, responsável por ocupar a atenção, a fim de encobrir os bastidores de outro campo visual. Trata-se de uma paisagem constituída pelas vozes silenciadas e, ao mesmo tempo, desejosas de romper com o silenciamento. A imagem do lugar, erigida por palavras como “coágulos”, “jazigo”, “mortas”, “assassinadas” e “impura”, desmantelam a paisagem primeira, legitimada pela historiografia. Em seguida, por meio da experiência sensível, o poema promove um descortinamento do espaço conhecido para dar visibilidade à sua totalidade constitutiva.

Dessa maneira, podemos afirmar que a escritora Conceição Lima não olvida a beleza da paisagem; o que ela pretende é desvelar os detalhes ofuscados pela proeminência dada às maravilhas desse espaço cantado. Espaço esse que se torna a foco do texto, trazendo, em sua configuração, uma perspectiva que repercute, como definiu Brandão (2013, p. 62), “em espaço observado e espaço que torna possível a observação” — melhor dizendo, essa observação é a inscrição de uma consciência perceptiva, que se faz o próprio espaço no interior do texto.

3 Erguendo alguns pilares — a poética de Lucinda Persona e de Conceição Lima

3.1 O cotidiano e o “lugar comum”: caminhos de uma estética na poesia de Lucinda Persona

Me apanha em cheio
o ar livre da poesia
em geral
nos momentos mais comuns
da comum existência.
(Lucinda Persona)

A partir dos versos transcritos acima, apreendemos que o olhar do sujeito poético de Lucinda Persona volta-se para os acontecimentos cotidianos, para as mais singelas ações e para os pequenos eventos que constituem a “comum existência”. Não pretendemos rotular a poesia da autora como uma “poesia do cotidiano”, ainda que esse seja um dos eixos estruturantes da sua poética. Das várias imagens reveladas nos versos, entendemos o cotidiano como núcleo à volta do qual orbitam vários sentidos da poesia em questão. Melhor dizendo, em Lucinda Persona, o cotidiano é matéria da poesia, o que não significa que a sua produção artística esteja limitada a esse aspecto. De fato, a partir das experiências colhidas da vida diária, surgem múltiplos sentidos e múltiplas possibilidades de reflexão sobre a vida, os quais se articulam à memória, à linguagem, ao cenário das vivências mais banais, sem excluir animais e insetos de todo o tipo, que preenchem a visão e os sentidos do sujeito poético. Os poemas em questão partem de cenas triviais dos reinos humano e animal e captam objetos e acontecimentos, os quais podem ser tidos pelo senso comum, antes de serem tocados pela poesia, como “insignificantes”. É uma escrita que, ao estilo de Manoel de Barros, rasteja o chão apanhando folhas, ciscos e vestígios de vida, que, por menores que sejam, se expandem pelo olhar poético.

Em muitos casos, percebemos que, pela via das potencialidades poéticas do cotidiano, a poeta edifica a sua grande casa, que, conforme defendemos nesta pesquisa, é própria poesia. Nesse sentido, entendemos que a escrita de Persona não pode estar engessada ou limitada por uma classificação de “poesia do cotidiano”. Trata-se de uma obra expansiva — dela se colhem inúmeros sentidos, inclusive aqueles que se articulam à vida comum; trata-se de uma poética que extrai dos diversos elementos da vida o sentido e o caminho estético do trabalho literário — o que inclui as situações mais triviais do dia a dia; trata-se de uma poeta animada por dois grandes eixos geradores de imagens — o tempo e o espaço.

A mobilização do cotidiano na criação poética não é, por óbvio, algo exclusivo da poeta Lucinda Persona. Há muitas produções artísticas que têm feito da banalidade material poético e ponto de partida para reflexões outras. Lançar mão de ações como lavar uma alface, assistir a uma lesma rastejando sob uma pedra ou dar-se conta da poeira que recobre os móveis são tópicos considerados, em geral, desimportantes, mas que passam a ser ressignificados pela poesia. Isso acontece, pelo menos, desde a modernidade, em que se acentuou uma discussão em torno dos propósitos da arte. Manuel Bandeira, poeta da primeira fase da geração modernista brasileira, defende que “a poesia está em tudo — tanto nos amores quanto nos chinelos”. É nessa ausência de um limite para os temas poéticos que a poesia se realiza em meio ao caos da vida moderna.

Talvez seja justamente essa tendência omnívora que provoca a inquietude no leitor da lírica moderna, como bem pontuou Hugo Friedrich (1978). A tensão entre aquilo que o teórico (1978) afirma ser a roupagem da poesia moderna reside justamente na transformação que o poeta pretende a partir da assimilação de quaisquer temas e motivos. Nesse sentido, selecionar um objeto ou atividade da rotina como matéria da poesia constitui, em si mesmo, um processo de transfiguração do real, na medida em que é capaz de elevar algo banal e desprovido de importância, ao desautomatizar o nosso olhar para esses elementos.

Entre os vários outros poetas antes de Lucinda Persona que cantaram episódios banais, temos João Cabral de Melo Neto, que, no poema “Catar feijão”, associou o exercício da escrita a uma tarefa doméstica. Dessa maneira, Melo Neto realiza o que Friedrich (1978) listou como tarefas da lírica moderna: promover uma desacomodação no leitor, pois, ao aproximar uma atividade que exige empenho e talento de uma atividade banal, para a qual não são necessárias habilidades especiais, o poeta invalidou uma visão hierarquizante da realidade. Com isso, chamou a atenção para o efeito do trabalho cuidadoso que há nas duas ações e elevou uma atividade corriqueira ao sublime, transformando o labor da construção textual em algo mais próximo do humano. Entendemos, portanto, que a criação poética promove um deslocamento do banal, o que resulta em uma ampliação dos sentidos — tanto a respeito do gesto cotidiano quanto a respeito da atividade da escrita poética. No referido poema, Melo Neto promove um diálogo entre universos, à partida, distanciados: catar feijão e catar palavras tornam-se, assim, ações limítrofes. Percebemos que a poesia moderna, alimentando-se do circunstancial, se desprende de amarras temáticas e estilísticas e, assim, se reinventa.

A esse cantar das coisas desimportantes dedicaram-se também Adélia Prado, Carlos Drummond de Andrade, Cora Coralina, Manoel de Barros e Manuel Bandeira, para mencionar

apenas mais alguns poetas. Lucinda Persona também pode ser inserida nessa tradição. Ao beber no cotidiano os motivos do seu fazer poético, elege as coisas simples, o tempo presente, as banalidades e tudo mais à sua volta como meios de compreender e conhecer a vida e o mundo. É dessa perspectiva que a sua escrita revela a poesia que há em um gesto corriqueiro, em uma cena familiar, em um objeto comum ou mesmo em um ser insignificante. Por intermédio de um trabalho cuidadoso com a linguagem, ela mobiliza recursos expressivos que transcendem o simples e o comum, elevando-os ao nível do sublime.

O sujeito poético de Persona confronta-nos com uma relação harmoniosa entre o mundo e as coisas que nele existem. Muitas vezes, aproxima essa voz lírica das experiências do próprio leitor, por meio de uma viagem pelo ambiente familiar — a casa, os seus espaços e objetos, a rotina e as ações que compõem o dia a dia de qualquer indivíduo. A cotidianidade que a poeta recria em seus versos não está cerceada apenas ao ambiente doméstico; ela aparece diluída na contemplação da rotina das ruas, da cidade, do estado, de lugares externos. Mesmo fora do espaço familiar, o cotidiano é revitalizado. O ato de poetizar também transpõe essa fronteira da banalidade e alcança os lugares estrangeiros, tornando, assim, o espaço externo tão íntimo quanto o lar. É como se a matéria do cotidiano operasse uma viagem fora dos limites da casa por meio da poesia. Como exemplo disso, trazemos o poema “Stazione Santa Maria Novella”, da obra *Leito de acaso* (2004).

Coisa alguma está às claras:
 Stazione Santa Maria Novella.
 É lento o espasmo que altera a sua forma.
 Nada se perde no curso deste mundo.
 Há bulbos que germinam facilmente
 em suas faces.
 Verrugas arrepolhadas
 que se negam aos espelhos.
 De luas indecisas se iluminam as fachadas.
 De indiferença, as faces operárias.
 Anoitece. A população flutua.
 Os resíduos urbanos
 distorcem as luzes normais.
 Stazione. Todos vão e voltam,
 não há ninguém que não procure a si mesmo.
 Vozes migratórias se cruzam
 o livre comércio das ilusões infesta o ar.
 Camelôs proclamam no caos.
 Opor-se com igual força
 evita a reles aquisição. Stazione.
 Reconstruo sua ausência
 na extensão da cidade onde vivo.
 (Persona, 2004, p. 45)

Nesse poema, temos uma ideia de circularidade construída pela evocação da memória de um lugar — a famosa estação da cidade italiana de Florença. Essa evocação traz para o poema a noção da continuidade temporal, assinalada nos versos “Stazione. Todos vão e voltam, / não há ninguém que não procure a si mesmo. / Vozes migratórias se cruzam”. A ideia da passagem do tempo, metaforizada por um lugar que é tipicamente lugar de trânsito, converge com a imagem desse espaço recuperado liricamente pelo sujeito poético. Essa estratégia remete-nos à essência do mover-se do tempo, da passagem do cotidiano, que nunca é o mesmo, sempre se renova, pois “Nada se perde no curso deste mundo”. Assim, o sujeito poético anuncia, por meio do jogo imagético, aquilo que a estação de trem produz — o ritmo agitado da vida, ritmo esse que é marcado pela sonoridade do poema, que parece mimetizar um fluxo de pessoas e coisas. Essa mesma fluidez que simula a agitação desse espaço possibilita a manutenção do exercício de fruir das experiências, das sensações e dos momentos que esse cenário oferece.

A dinâmica do cotidiano está inscrita na rotina da cidade. Trata-se de um ciclo natural, carregado da simbologia da viagem, da possibilidade de ver o mundo sob outros ângulos que não apenas os habituais. Adotando o cotidiano como ponto de partida para as reflexões, compreendemos que essa imagem da viagem transposta para a estação de trem, um lugar estrangeiro, possibilita uma reflexão sobre a circularidade do tempo enquanto jornada do ser, da qual se colhem momentos que nutrem a memória. Talvez esse apelo do espaço exterior instigue o sujeito poético a sair de si mesmo, o que confirma certa vontade de olhar a vida sob outro ângulo, fora da comodidade do espaço familiar.

Podemos afirmar que o cotidiano funciona como um dispositivo propulsor de reflexões sobre a passagem do tempo, o que faz reverberar a importância dos instantes que compõem a vida diária e o inevitável fluxo existencial. No caso do poema analisado, atravessado metaforicamente pela memória que se movimenta em cada verso, a vida se move incessantemente como a rotina de uma estação de trem, enfatizando, com isso, a efemeridade das coisas e do ser. Essa marcação do curso da vida é uma das linhas de força de muitas composições de Lucinda Persona, como ocorre em “Nossas vidas”, poema também de *Leito de Acaso* (2004), que passamos a analisar.

O que separa nossas vidas
é o largo movimento da monotonia
como um lençol branco se estende
à decomposição do dia
(Outras vezes são os detritos)
e este não saber tão frio

que vem do fundo
 Desconheço a distância
 que me separa de ti
 paisagem bastante comum dos meus dias
 e desconheço mais ainda a distância
 que me separa
 de mim mesma
 Não há tempo suficiente
 para o amor que desejo
 O excesso de nada
 escorre da torneira como água
 Esta poeira em suspensão
 sendo a causa de alguma beleza

Entre os tateios de um livro que me ocupa
 sobrevivo à matança
 que o lugar comum determina.
 Às vezes
 é o pânico da morte
 que convida a viver.
 (Persona, 2004, p. 50)

O poema aponta para uma partilha vivencial do sujeito poético e de outra pessoa: “nossas vidas”. É por meio da rotina que se faz uma reflexão sobre si mesmo e sobre o outro. Insinua-se a ideia de uma constância na vida diária, e é esse ângulo habitual que instiga a possibilidade de renovação: “como um lençol branco que se estende / à decomposição do dia”. Por outras palavras, a rotina, ainda que repetitiva, nunca é idêntica; sempre haverá nela algo novo e desconhecido a se descobrir. É justamente essa indefinição quanto ao futuro que torna estimulante a vivência repetitiva da vida cotidiana. A monotonia não é motivo de enfado; pelo contrário, é impulso para a experimentação de cada momento.

A constatação da efemeridade do tempo é o que provoca o espírito do sujeito poético a usufruir dos instantes triviais, pois “Não há tempo suficiente”. Assim, é preciso viver o agora. Esse presente que se consome irremediavelmente é o que impele o desejo, a urgência de viver. Nesse sentido, compreendemos que a cotidianidade da vida afeta o sujeito poético, injetando-lhe vitalidade. No poema, o tempo é o próprio vigor da vida, como sinalizou Octavio Paz (1976, p. 53) ao afirmar que o “tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade irreduzível e é perpetuamente suscetível de repetir-se em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências”. Essa permanência do presente parece, então, se realizar por meio da linguagem, que opera esse fluxo e refluxo do tempo no corpo do poema, pois este “dá de beber a água de um perpétuo presente que é, também, o mais remoto passado e o futuro imediato” (Paz, 1976, p. 54). A poesia responde ao anseio de um ciclo incessante, um tempo que cessa e renasce. Por isso, o poema sublima os instantes de uma monotonia que nunca é vazia e sempre está em vasto

movimento, como registra o segundo verso: “é o largo movimento da monotonia”. Sobre essa monotonia, recai o sentido de uma amplitude contida nessa constância do viver, arquitetada na significação do adjetivo e das expressões longas, enfatizando uma distensão instituída pela rotina.

Inferimos, então, que mesmo a vivência mais costumeira acomoda incertezas e que, ainda que haja ausência de acontecimentos novos na rotina desse sujeito poético, o seu cotidiano é embelezado pelas partículas de tempo que compõem as suas experiências diárias, as quais o impulsionam a seguir adiante. Nessa conciliação com o tempo é que o ser escapa à temporalidade, como afirmou Paz (1976) — diante da iminência do fim, o sujeito poético de Lucinda prefere lançar-se à vida.

A experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se sem cessar no qual reside precisamente a sua liberdade essencial. Se a liberdade é movimento do ser, transcender-se contínuo do homem, esse movimento deverá estar referido sempre a algo. E assim é: um apontar para um valor ou uma experiência determinada. A poesia não escapa a esta lei, como manifestação da temporalidade que é. Com efeito, o característico da operação poética é o dizer, e todo dizer é dizer de algo (Paz, 1976, p. 57).

A partir dessa reflexão de Paz (1976), compreendemos que o poema ora examinado traduz uma cinesia do ser sobre a vida, que, por meio da linguagem, busca dominar a implacável passagem do tempo. A poesia do cotidiano expõe, com base nessas discussões, a condição do ser diante dessa passagem, na medida em que recompõe esse estado. Logo, o cantar sobre o cotidiano, sobre essa circularidade do tempo voltada para os eventos banais, evoca um modo de conquistar, ainda que por um instante, o tempo — tempo consagrado pela poesia. O cotidiano vai se instituindo como uma linha de força da poética de Lucinda Persona, como uma via para compreensão da temporalidade das vidas humanas. Os elementos em questão constroem um quadro de imagens que sustenta o poema e as reflexões daí decorrentes, despertando, assim, o leitor. Dada a familiaridade com esse núcleo (objetos, cenas cotidianas, espaços familiares), estabelece-se uma zona de meditação sobre a vida erigida pela linguagem poética. É assim que a poeta, ao nos colocar diante de uma imagem que foge à simplicidade, atesta, por meio dessa poética das coisas e das circunstâncias ordinárias, o potencial que a poesia tem de ampliar nosso olhar para o mundo e, a partir da perspectiva com que aqui nos ocupamos, para a vida comum.

Ainda sob o prisma da cotidianidade como meio para se pensar a existência e a passagem do tempo, assinalamos uma obra de Lucinda Persona em que é muito expressiva a ideia de temporalidade, desde a sua estrutura externa até os tópicos mobilizados nos poemas.

Trata-se da obra *Entre uma noite e outra* (2014), que empreende uma espécie de percurso da vida, sob o aspecto de um ciclo orientador da existência. É nessa perspectiva que, diariamente, a poesia parece se alimentar das circunstâncias mais banais para compor o complexo e encantador tecido da vivência humana. Os 60 poemas que compõem o livro estão divididos entre os sete dias que compõem a semana, imitando o transcurso incessante do tempo. Trata-se de uma forma de o sujeito poético perpetuar a existência. Por outras palavras, a repetição das ações, os gestos rotineiros, a sequência dos dias que vêm e vão aparecem engenhosamente nos versos como um modo de vencer a passagem do tempo. A seguir, vejamos o poema “Requentado”.

Não há razão para queixas
quando se trata da rotina
(o modo como oferece a paz)
calculadamente repetida
Em cada canto
de peça em peça
as mesmas coisas
As várias formas
no estado em que foram concebidas
O feitio apropriado das cadeiras
Os vestidos nos cabides
As xícaras no armário
O horário invariável
da comida
O manjar de todo dia
O que dura para sempre
A ordem benévola de tudo
O roteiro fixo
A rota decorada
O que não precisa mudar

O que nenhum outro olho
olha tanto quanto o dono olha
a mesa
o requentado
o relógio que anuncia:
o que vem será mais do mesmo
o que vem será mais do mesmo.
(Persona, 2014, p. 87)

A ideia de repetição está sinalizada no título do poema e na relação com o ato de nutrir-se reiteradamente de algo — no caso, da rotina. Dessa lógica, deduzimos que a vida diária é o que sustenta o sujeito poético; ele se regozija com a recorrência de práticas corriqueiras. Por isso, “não há razão para queixas”, sendo a rotina a mantenedora da paz e da segurança necessárias à continuidade da vida. Essa noção se confirma nos versos curtos que passam a listar várias circunstâncias, em um movimento gradativo, lançando como que um itinerário a ser revisitado no próprio ato da escrita. Esse roteiro poético compreende uma

imagética do tempo que instaura certa desaceleração na corrente temporal, fato que se reverbera na própria visibilidade concedida aos exercícios mais banais. O processo de passagem do tempo é sentido e experienciado de um ponto de vista positivo. Há uma sensação de domínio sobre a temporalidade, que passa a ser o próprio corpo do poema, sustentáculo da escrita poética.

Na segunda estrofe, verificamos uma circularidade nos versos por meio da assonância, com a repetição da vogal “o”, produzindo-se o efeito de um eco, que sugere uma repetição na rotina do sujeito poético. Essa repetição também se materializa na reiteração do verso “o que vem será mais do mesmo” ao final do poema, em uma espécie de reprodução do badalar do relógio, um timbre que condiciona o despertar e eleva o sujeito poético a uma disposição por usufruir a vida, esta que se oferece na sua cotidianidade. A rota da vida é apreciada a partir da trivialidade das coisas e dos momentos, o que reverbera no mais íntimo do sujeito poético.

Nessa poesia, temos também a associação do cotidiano ao desejo de perduração. Os gestos, os objetos e as situações que sempre se repetem dão ao sujeito a sensação de uma eternidade, vivida dose a dose, pois a rotina é “o que dura para sempre”. Nisso, vislumbra-se a garantia de continuidade. Essa atitude poética confere vitalidade aos elementos cotidianos, de tal sorte que se sente o pulsar das coisas que integram as experiências do sujeito. Tudo é dotado de vida; a vida lateja em cada canto, em cada objeto, em cada gesto. Essa pulsação percorre a arquitetura do poema e constitui uma espécie de inventário da trajetória existencial.

Aquilo que é recorrente está dotado de substância vital – o calor, que tanto se traduz no movimento de uma energia que passa do ser às coisas quanto nos afetos que o cotidiano traz para a vivência humana. Esse calor é uma metáfora da vida, a qual se renova no cotidiano. Assim como se faz no processo de requeimar o alimento, a vida segue o seu ciclo, se refazendo a cada dia. O aquecimento também está inscrito na própria poesia, que parece eternizar o sujeito. Da cisão que se exerce no correr do tempo, o destaque dado a determinados fatos cotidianos conduz à possibilidade de uma vivência mais demorada, mais aproveitada, veiculando uma sensação de prolongamento da corrente temporal. Assim, quando enxergamos cada detalhe de um instante, quando dissecamos cada partícula que compõe a existência diária, ativamos a nossa sensibilidade temporal e tudo parece fluir mais lentamente.

Conseguimos, com isso, o que tentou colocar em evidência o sujeito poético de Lucinda Persona: distender o tempo vivido. Esse gesto vai ao encontro dos ensinamentos de Gaston Bachelard (1994) em *A dialética da duração*. Há um repouso, inerente ao ser, relacionado ao experimentar a realidade temporal. O filósofo (1994) defende que existe um

ritmo que orienta a existência, dividindo-a em espaços, ou melhor, em sequências temporais. A tese bergsoniana de um tempo único, ininterrupto, é questionada, apresentando-se o entendimento de que existem variações nos fenômenos temporais, de que a nossa temporalidade é movida por uma série de instantes, em que uns nos tocam mais profundamente do que outros. Nesse sentido, a nossa duração segue uma dialética das vivências, como propõe a teoria bachelardiana — cada momento nos afeta de forma específica. Sendo assim, concebe-se o tempo como “uma série de rupturas” (Bachelard, 1994, p. 38), e não como uma continuidade homogênea, ainda que essas descontinuidades temporais se efetivem segundo o movimento repetitivo da rotina.

Nessa mesma direção argumentativa, percebemos, no poema analisado, que o próprio poetizar dos instantes que integram a rotina do ser constitui uma ruptura com a corrente temporal, pois produz uma consciência desse tempo. Abre-se uma fenda nessa corrente, engendrando um momento de exame das vivências, lentificando o ritmo da passagem do tempo. Essa cadência temporal que se constrói verso a verso faz com que esses momentos ressoem mais profundamente no ser, injetando na existência um vigor que trará a essas repetições diárias a chama da vida. É como se cada verso do poema de Persona operasse um fracionamento na rotina; tais frações seriam metáforas das faíscas que produzem a combustão, o calor — enfim, a poesia que faz a vida se reverberar em cada momento poetizado.

Desse modo, a vida, enriquecida pelo ritmo das experiências do cotidiano, dá ao ser certa segurança sobre a sua existência, ou melhor, sobre a sua duração. Isso incita uma sensibilidade e uma entrega à pulsação do tempo que há em cada objeto, em cada espaço, em cada ordem do dia a dia. Por isso, no poema, reconhecemos um curso que permeia a rotina do sujeito poético e que se finda no relógio, um signo do tempo, ratificando a consciência de um ciclo que não cessa: “o que vem será mais do mesmo”.

Como afirma Bachelard (1994, p. 126), a vida é feita “com tempos bem ordenados; é feita, verticalmente, de instantes superpostos ricamente orquestrados; liga-se a si mesma, horizontalmente, pela justa cadência dos instantes sucessivos unificados numa função”. O autor (1994) denominou esse movimento de “ritmanálise”, que remete justamente a essa percepção de um tempo ondulante e segue um dinamismo, um fluxo e refluxo temporal, estruturado por lacunas. Assim sendo, a duração não pode ser homogênea, pois os instantes se instalam no consciente do ser de modos distintos. A passagem da vida se dá por ritmos diferentes — movimento ondulatório que oscila entre o tempo ativo e o de repouso. A poeta, então, cria maneiras de refluir o tempo. Na linha de pensamento bachelardiana, não há fluir da

vida sem ritmo; é preciso um arranjo de instantes para se perceber o tempo. O poema “Concha de sopa” ajuda a ilustrar essas concepções.

Lentamente
despejo no prato
uma concha de sopa
Pode existir algo
que seja tão pouco?

Aos giros da colher
num sentido anti-horário
misturo devagar:
tempo
vida
oração

Tudo se acaba
diz meu coração
de mãe que não tem filhos
Ó Deus, não quero ser
apenas como um sopro
Será pecado rezar
primeiro para mim?
Trago à boca a colher:
uma vez
mais uma
e outra
como quem quer prolongar
seus dias na terra

É como durar mil horas
em cada segundo
De nenhuma outra coisa me ocupo
e de bocado em bocado
imploro
não me tires do mundo
(agora)
ó Pai eterno.
(Persona, 2014, p. 30)

Nesse poema, o devaneio poético que se aplica ao ritual da alimentação está organizado sob um ritmo específico. Há aí uma ação carregada de um sentido existencial, que revela o impulso poético produzindo ondulações no tempo. Esse gesto, por sua vez, promove um compasso no corpo do poema e faz com que o sentido de um verso se complete no verso seguinte — temos o ritmo do poema no ritmo do tempo e vice-versa. Da ação ao devaneio poético, o tempo oscila. Na simples ação de servir um prato de sopa, é possível perceber as vibrações despertadas no tempo e, assim, esse tempo é imobilizado: “como quem quer prolongar / seus dias na terra”. Esse momento concreto é arrebatado pela profundidade vital, que extrai da matéria cotidiana a promessa de eternidade.

A continuidade é refreada pelo temor diante da consciência da finitude, bem como pelo desejo de conter a passagem do tempo, situação que é delineada, inclusive, na arquitetura dos versos da segunda estrofe. O movimento “num sentido anti-horário” é conduzido contra a corrente temporal e de modo lento — “misturo devagar” —, instaurando no texto um corte na continuidade, constituindo-se como um apelo a uma duração dilatada, imagem também presente nos três últimos versos dessa estrofe: “tempo / vida / oração”. É como se cada um desses versos, cujo deslocamento insinua a descontinuidade desejada pelo sujeito poético, trouxesse um novo ritmo à dialética temporal.

Novamente, circunstâncias banais, como uma refeição servida e consumida pelo sujeito, são mote para uma reflexão sobre a existência, reflexão essa que também é impulsionada pela rápida passagem do tempo. Há o desejo por uma fragmentação do fluxo, para que se sinta “de bocado a bocado” a vida. É nesse sentido que destacamos que não há, necessariamente, uma recusa do curso do tempo; há uma consciência da necessidade de saborear a sua duração — uma consciência ritmanalítica de sentir o tempo fluir e talvez, assim, cada momento seja “como durar mil horas”.

O clamor dos últimos versos do poema, com a súplica ao sagrado (“não me tires do mundo / (agora) / ó Pai eterno”), circunscreve o desejo de se assimilar ao divino, de conquistar a eternidade. Esse gesto corresponde ao que Bachelard (1994) destacou sobre a lógica da vontade, que se converte em dialética temporal. Por outras palavras, a lucidez sobre a nossa duração e sobre o próprio desejo de perdurar a existência faz com que vivamos seguindo um ritmo temporal, manifesto no poema por meio da própria matéria (sopa), que se transforma na energia ondulatória (ritmo). Assim, o devir atingido a partir do alimento, que nutre o ser, produz a imagem de uma matéria que não se apresenta estática — pelo contrário, segue a dialética do tempo. É justamente projetando-se no instante que se recorta o tempo, elevando a sensibilidade do presente para o mais alto nível. Chamamos a atenção para o destaque dado ao advérbio “agora”, que perfaz um verso inteiro. Em termos estilísticos, essa escolha projeta no tempo presente toda a potência da experiência vivenciada no instante poetizado, a fim de torná-lo um pedaço de eternidade. Esse “agora”, tão destacado no poema, promove a ideia de que este tempo está sempre pronto a nascer, para lembrar o que pontuou Octavio Paz (1976) sobre o poder de transcendência da palavra. Trata-se de um presente flutuante, que se espraia pela viva correnteza temporal.

Se partirmos para as teorizações de Bachelard (1994) sobre a dialética do tempo, entendemos que os instantes são regidos por ritmos e, como tal, dão ao tempo vivido a percepção de uma continuidade que, por vezes, se mostra heterogênea. É assim também no

poema: cada concha de sopa oferece sensações diferentes, se realiza com movimentos distintos e desperta no sujeito determinadas emoções. Tudo isso corrobora com o que afirmou o filósofo: “a vida é ondulação” (Bachelard, 1994, p. 126), ondulação que se perfaz no curso que sustenta todo o poema, no qual a matéria (sopa) produz impulsos no sujeito, os quais são nada mais que estímulos de vida, experimentados, instante a instante, no tecido cotidiano.

Dessa maneira, o recorte que o poema faz da cena cotidiana dá-nos uma partícula do todo — a vida. Da imagem total, momento da refeição, às porções ingeridas lentamente, é instituído um ritmo nos versos, o que faz com que essa frequência se converta no curso da vida. A vida aparece vibrando em cada verso, para construir a imagem de um cotidiano que arrebatava o sujeito a cada instante. É assim que entendemos o cotidiano como fonte inesgotável de motivos para a poesia de Lucinda Persona. Estamos perante um trabalho com a linguagem que transfigura o olhar do leitor para a vida, desautomatizando o seu modo de vivenciar as experiências diárias, conferindo novo sentido à rotina. Tudo isso porque as imagens cotidianas, depuradas verso a verso, de repente, suprimem a aparente singeleza em favor de um multívoco campo imagético. Essas imagens se traduzem em profundas reflexões sobre a fugacidade das relações — do ser consigo mesmo e com o mundo. Identificamos, nesse lirismo erigido das vivências ordinárias, a concretização, ainda que momentânea, de uma desaceleração do caos da vida contemporânea, tecendo novos sentidos para as experiências diárias.

Outro aspecto, de certo modo, anunciado nessas discussões é a dimensão estética outorgada ao cotidiano pela poesia de Persona. Como foi possível perceber com os exemplos apresentados anteriormente, o cotidiano, enquanto substrato para a criação artística, foge ao puramente racional, envolve sensações e experiências que, ainda que manifestem uma individualidade, atingem o universal. Desse modo, a linguagem poética, muitas vezes, apresenta uma nova perspectiva para as vivências triviais, distanciando-se de uma elaboração que reflita simplesmente uma consciência embotada pela mecanização da vida. É assim que as imagens constituídas a partir dessa poética vão deslocar a instrumentalização de nosso olhar na travessia pela vida, em troca de uma percepção mais verticalizada da existência. Essa sensibilidade está ausente em uma sociedade dominada pela tecnologia, que faz com que os sentidos dos indivíduos definham, a ponto de sufocar-lhes a humanidade.

De fato, no caos da vida contemporânea, o olhar está anestesiado. O cotidiano, então, segue um ritmo artificial, e a vida se empobrece. A esse respeito, em *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo, Walter Benjamin (1989) destaca a figura do *flâneur*, termo cunhado por Baudelaire que, como destacamos anteriormente, remete ao indivíduo que se

lança na multidão das ruas na Paris do segundo império, tentando aplacar o tédio. Essa figura se infiltra anonimamente na massa de transeuntes desconhecidos e redescobre modos de sobreviver no ambiente asfixiante da modernidade, enxergando uma possibilidade de vida no caos urbano. Como afirma Benjamin (1989, p. 35), a “rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. Dessa maneira, esse personagem segue na contramão do progresso, à margem da engrenagem capitalista (Benjamin, 1989). Por outras palavras, resiste a esse sistema, ao se dedicar ao ócio, flanando despreocupadamente pelas ruas no contexto de uma sociedade tomada pela industrialização, pelo consumismo desenfreado, pela desfiguração das pessoas e das coisas à sua volta.

Nesse contexto, como destacado no ensaio de Benjamin (1989), chamam a atenção o grau de anonimato dos indivíduos e a multidão que se forma com a expansão das grandes cidades. São rostos desconhecidos, inseridos em um processo de desumanização das práticas sociais. Revela-se, pois, um mundo esvaziado do senso de comunidade. Essa questão é problematizada também no poema “Supermercado”, de Lucinda Persona.

No sentido contrário de tudo
e de todos
conduzo o carrinho no supermercado
disposta a rever uns pontos de vista
sobre o gênero humano — a indiferente turba.
Estou agora olhando uma gôndola
de sardinhas enlatadas em óleo comestível.
Uma onda intranquã gira entre os produtos
a viva correnteza — eu penso — meu povo
atrás de arroz feijão e manteiga
gente apressada de um lado a outro
com seus carrinhos a ponto de choque

(a ponto de choque os carrinhos).

Observo cada sombra que passa
rostos anônimos que se cruzam e uns
que se dão tantos ares
grande cegueira e pompa
a máscara que não me vê
nem vê o custo que minha alma não tem
melhor assim: não ser pressentida,
tida por nada.
(Persona, 2001, p. 77)

À luz das discussões de Benjamin (1989), podemos afirmar que o sujeito poético de Persona parece caminhar na contramão do progresso capitalista. Trata-se de um progresso que invisibiliza os indivíduos, dá ênfase ao mundo material e esmorece, assim, os vínculos

sociais. Essas são consequências advindas da modernização das cidades, as quais se refletem no modo de vida da comunidade. Esse sujeito do poema, de todo, não se mostra plenamente inserido nesse universo. Nos primeiros versos, apresenta uma postura contrária ao processo que leva a mercadoria ao centro do desejo. Por isso, vai “No sentido contrário de tudo / e de todos”. O recuo do segundo verso na margem direita da página pode ser lido como um índice do descompasso desse sujeito em relação à multidão absorva no movimento de marcha.

No ambiente da cena poética, um supermercado, onde as mercadorias são a essência do lugar, o sujeito poético coloca o gênero humano em protagonismo, pois o elemento humano e as suas relações são o que move a sua reflexão. A partir do oitavo verso, é possível entrever uma certa tensão estabelecida no trecho “uma *onda intranquila* gira entre os produtos” (grifo nosso). A expressão grifada fixa a imagem que o substantivo “onda” evoca — de um movimento que abala a linearidade da corrente temporal. A adjetivação “intranquila” enfatiza a excitação que toma o sujeito poético. Além disso, o verbo “girar” projeta a ação do substantivo “onda” e estabelece a noção de um circuito, o qual, no verso seguinte, vamos perceber que é a materialização das pessoas que circulam nesse espaço. Elas são tomadas pela cegueira e pela busca da satisfação de suas necessidades de consumo — o consumo é “viva correnteza”, isto é, nada rompe o seu curso.

A multidão que se revela na poesia de Persona é uma versão da multidão da metrópole descrita por Benjamin (1989): pessoas que se cruzam indiferentes, alheias a qualquer senso de comunidade. Nesse isolamento individual, em meio a um amontoado de pessoas, vemos erigir uma nova sociedade, para a qual o sujeito poético dirige um discreto protesto: “rostos anônimos que se cruzam e uns / que se dão tantos ares / grande cegueira e pompa”. Esse esvaziamento do contato social, adensado pela reiteração dos versos, faz desse sujeito um estranho em meio aos transeuntes: “máscara que não me vê”. Ainda assim, o sujeito reivindica sua condição humana: “nem vê o custo que minha alma não tem”. Nos moldes baudelairianos, vive a solidão em meio à multidão.

A massa de pessoas que caminha sob um gesto automatizado, empurrando seus carrinhos e coletando as mercadorias nas prateleiras sem dar importância às pessoas à volta, faz lembrar o que Benjamin (1989) pontuou a respeito do conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe. Nesse texto, a descrição da multidão destaca o ardor de um exílio individual do sujeito, o que remete a uma padronização no comportamento das pessoas. Na cena poética criada por Persona, essa padronização leva à descaracterização do humano: todos são “rostos anônimos” que se cruzam, sem interesse por quem está ao redor, em uma atitude que enfatiza um sentimento de alienação das relações sociais. O décimo segundo e décimo terceiro versos

(“com seus carrinhos a ponto de choque / (a ponto de choque os carrinhos)”), aludem a uma conduta padronizada, ao movimento mecanizado das pessoas naquele supermercado. Esse espaço da reflexão poética apresenta semelhança com o espaço das ruas, dada a frieza das pessoas que aí circulam. Assim como nas ruas, há uma profusão de rostos desconhecidos, absorvidos pelo impulso de atender unicamente às suas necessidades materiais. O sujeito poético é a figura desperta em meio a esse universo apático. Por isso, cria um mundo particular na observação da cena cotidiana, estando disposto “a rever uns pontos de vista”. Do alto de seu exame da multidão, assim como o *flâneur* baudelairiano se propunha a fazer, o sujeito poético escrutina o frenesi das ruas no interior do supermercado, compondo uma imagética do movimento agitado das pessoas: “a viva correnteza — eu penso — meu povo”. Esse movimento flui pelos corredores como a água, em uma corrente tão natural que contorna qualquer obstáculo, sem interromper o seu fluxo.

Podemos reiterar, então, que os episódios cotidianos e o lugar comum se oferecem como matéria da poesia para Lucinda Persona e impulsionam a sua arte. A partir dessa compreensão, entendemos que a poeta se desprende de um modo passivo de vivenciar as coisas e, ao sentir e estabelecer relações profundas com as situações e espaços, promove uma poesia que se constrói na urdidura da própria vivência. A ideia de distanciamento social, de uma reclusão solitária do poeta que se fecha sobre si mesmo parece ser impossível na contemporaneidade. Em lugar disso, há uma preferência pela fruição da paisagem da metrópole, das ruas e dos espaços sociais, tão emblemáticos da atualidade. Essa postura é quiçá inevitável a quem, de fato, quer apreender o seu tempo. Persona estabelece uma aproximação entre a vida e a poesia, vida de onde a poeta retira os fios com os quais tece os seus versos. A poesia transforma a vida na arte de existir, operação viabilizada pela linguagem.

3.2 De versos (re)construo minha casa: deslocamentos e encontros na poesia de Conceição Lima

Em ti me projecto
para decifrar do sonho
o começo e a consequência
Em ti me firmo
para rasgar sobre o pranto
o grito da imanência.
(Conceição Lima)

A ligação permanente do sujeito ao seu espaço ressoa no protesto que anima os versos que abrem esta subseção. A ideia de uma “santomensidade” está em vários poemas de Conceição Lima. A escrita da autora registra as transformações históricas, geográficas e sociais que formaram a sociedade de São Tomé e Príncipe. Trata-se de versos que presentificam mundivivências e, de certo modo, problematizam a formação identitária de seu povo. Como referido no poema, o sujeito poético de Lima baseia-se no povo e na terra natal para conseguir denunciar toda a violência que subjaz ao projeto de formação do ilhéu (“Em ti me firmo”), tornando a pátria o ponto de partida e de chegada de uma luta. O país insular figura, então, no cerne de uma composição poética que convoca à cena africanos e africanas, sem esquecer dos da diáspora, daqueles que estão dispersos pelo mundo, forçadamente ou não. Por isso, ao refletir sobre um complexo quadro identitário, se faz intercontinental.

Conforme já adiantamos, a história santomense é um material recorrente para a poesia de Lima. Dela, emana uma voz que vivenciou, individual e coletivamente, conflitos, preconceitos, lutas e sonhos. Por isso, a constituição da casa-mátria, que, repetimos, é uma linha de força dessa poesia, é expressa, por vezes, na problematização da diáspora, movimento que engendrou outros espaços, mas que não desvinculou o sujeito de sua nação, reforçando a ligação com ela e com as múltiplas identidades do povo.

Outra questão que a condição diaspórica revela é a consciência desse deslocamento enquanto experiência que não se inscreve na exclusão e/ou afastamento total de seu espaço de origem. Na verdade, na poesia de Conceição Lima, veremos que a distância não se estabelece enquanto fronteira de separação entre o sujeito e dois espaços. É nesse sentido que a casa será sempre um caminho, uma realidade concreta, e não apenas uma lembrança. Ela designa sempre a ponte memorialística com um passado, com uma nação e com um olhar para si e para os antepassados. Na busca de reinventar a nação, de instituir uma nova perspectiva para a historiografia santomense, a poesia de Lima instaura uma postura de resistência ao discurso

colonialista, o qual defende uma visão estreita das ilhas e do povo que aí reside. Trata-se de um ponto de vista que despreza os vários segmentos sociais presentes na constituição histórica de São Tomé e Príncipe, como se o único componente importante fosse o do colonizador. Na contramão desse processo, a escrita da poeta santomense traz à tona vozes anônimas e silenciadas, faz renascer outros sujeitos e outras experiências violentadas pelo colonialismo e pela sua herança. Do pranto, a poeta levanta o brado de sua nação. Há um compromisso ético estabelecido com o povo. Por meio da escrita, esse povo pode ocupar o espaço que lhe cabe e registrar o seu testemunho, rasurando a história oficial, contada pelo invasor.

Quando nos propomos a falar em “deslocamentos” e “encontros” na poesia de Conceição Lima, é inevitável abordarmos a diáspora como um importante agente na constituição da identidade santomense. Como já discutimos nesta pesquisa, o ilhéu é composto por uma mescla de povos que entraram em contato durante a formação do país — seja devido à própria imposição do sistema colonial, seja devido à condição de território de passagem de navios escravagistas. Nas ilhas, o encontro de culturas sempre foi intenso. Por outro lado, o país enfrentou um êxodo considerável, seja de escravizados fugitivos ou de indivíduos que buscavam melhores oportunidades de vida, devido à instabilidade política e econômica por que passou a nação.

Esses processos migratórios promoveram a dispersão do povo santomense para além do continente africano, o que contraria, em certa medida, a noção ocidental de “nação pura”. Nesse sentido, podemos falar em uma “crise de identidade”, tal como a examinada por Stuart Hall (2006) em *A identidade cultural na pós-modernidade*. O autor (2006) propõe três concepções de identidade. Em primeiro lugar, temos o sujeito do Iluminismo, com uma identidade inerente à essência, contínua e imutável, já constituída quando do nascimento. Em segundo lugar, Hall (2006) fala do sujeito sociológico, que constrói a sua identidade a partir das relações sociais, ou seja, essa identidade está sujeita a modificações, por meio dos diálogos com outras identidades. Como resultado dessas interações, surge o sujeito pós-moderno, que rompe com a ideia de uma identidade essencial e permanente, eclodindo daí a noção de identidade móvel, inscrita em um processo contínuo de transformações.

À luz das reflexões de Hall (2006), podemos compreender que o sujeito moderno promove um duplo movimento — territorial e mental. Ao levar em conta o intenso e constante deslocamento dos indivíduos, não é mais possível sustentar a ideia de uma fixidez identitária que as sociedades do passado mantinham. Nessa trajetória de mudanças no entendimento do conceito de “identidade”, Hall (2006) demonstra como, devido às grandes transformações em

uma esfera global, não é mais possível conceber uma identidade definitiva e estável para o sujeito moderno; eles se reconhecem, então, em uma identidade não mais inamovível e exclusiva, levando ao entendimento de que

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente (Hall, 2006, p. 13).

A questão das identidades, nesse sentido, é extremamente complexa e, por ora, inacabada, justamente por também estar relacionada às constantes mudanças da sociedade moderna, a qual não está centrada em torno de si mesma e, sim, na relação que estabelece com outras culturas, independentemente da forma como isso ocorre. No caso de São Tomé e Príncipe, vale destacar que o deslocamento das forças que buscavam uma centralização do poder (Portugal) propiciou a multiplicação de polos culturais, cuja existência desconstrói a ideia de uma suposta identidade única para o país.

Podemos também pensar a sociedade santomense a partir do conceito de “identidade rizoma”, proposto por outro teórico que também desconstrói a ideia de “identidades fixas”. Édouard Glissant (2021) compreende essas identidades como raízes que se espriam formando redes, negando, dessa maneira, o pensamento de uma raiz absoluta. A partir dessa concepção, denominada de “poética da relação”, o autor (2021, p. 44) procurou demonstrar que “a identidade não está mais somente na raiz, mas também na relação”. Compreendemos, então, que São Tomé e Príncipe está configurado com base em um quadro rizomático, em que as relações com o outro acontecem, de modo violento ou não, por meio desses movimentos em que as culturas se encontram e se deslocam para outras regiões.

Essa paisagem de várias raízes, que avançam para além de quaisquer fronteiras, está presente na segunda obra de Conceição Lima (2012), *A dolorosa raiz do Micondó*. Nesse conjunto de poemas, somos confrontados com uma viagem pelas origens, pelas raízes identitárias colocadas em interação por meio da escrita, caminhando para o reconhecimento da heterogeneidade que constitui a nação. Os dilemas da origem, a procura pelas raízes ancestrais e o desejo de (re)estabelecer o pertencimento aparecem no poema que inaugura a obra: “Canto obscuro às raízes”. A voz poética apresenta o desejo de despertar os seus ancestrais e de inscrever as memórias no tronco do micondó, uma árvore de grande porte, nativa das regiões tropicais africanas. Com isso, essa voz procura suturar as dolorosas feridas

do passado na construção da identidade nacional. Trata-se de uma voz coletiva, que assume o compromisso de uma fala que se quer ressonante, a fim de recompor os vínculos ancestrais.

São assim os rios das minhas ilhas
e por isso eu sou a que agora fala.

Brotam como atalhos os rios
da minha fala
e meu trazido primeiro avô
(decerto não foi Kunta Kinte,
porventura seria Abessole)
não pode ter inventado no Água Grande
o largo leito do seu Ogoué.

Disperso num azul sem oásis
talvez tenha chorado meu primeiro avô
um livre, longo, inútil choro.
(Lima, 2012, p. 13)

A ideia de uma identidade flutuante aparece na imagem das águas presente no primeiro verso. A fluidez, o movimento que rege esse encontro aquático potencializa o entendimento de que são várias as correntes que se encontram em torno da ilha, lugar em relação ao qual o sujeito poético faz questão de reafirmar o seu pertencimento por meio do pronome possessivo de primeira pessoa: “minhas ilhas”. Por isso mesmo, está autorizado a se apropriar do turno de fala: “e por isso eu sou a que agora fala”.

Na imagem dos rios, há tanto a sugestão de dispersão do povo santomense quanto um movimento de busca que é empreendido pelo sujeito poético, o qual toma para si a responsabilidade de reconstituir as origens por meio da palavra. Por essa razão, há uma espécie de travessia circunscrita pela palavra poética — é preciso falar, ultrapassando o silêncio daqueles que partiram (os ancestrais e os da diáspora). Como água a correr contornando os obstáculos, a voz erigida no poema é animada por uma busca das raízes, pela urgência de desembaralhar os caminhos. A escrita se faz, então, a via para a união do povo santomense.

Podemos ler o verso “Disperso num azul sem oásis” como a sugestão de um desafio. A falta de um “oásis”, expresso no verso, remete-nos à ausência de um lugar idílico entre outros que não o são. Eclode daí a ideia de uma escassez de informações e de certezas durante o empreendimento de desbravar o espaço das identidades. O signo “azul” sugere uma dimensão sem limites, em que não se apresenta o ponto determinado do encontro, pois há uma dispersão. O povo cantado no poema é marcado pela dispersão, resultado da colonização. Dessa maneira, é um povo submetido à amputação de sua ancestralidade. Recuperar a

africanidade desbotada pelas forças hegemônicas, centradas no europeu, se mostra uma necessidade. Esse desejo é expresso, no poema, por meio de expressões que revelam nomes de pessoas africanas e de rios do continente. Essas palavras funcionam como um gesto de recusa da supremacia europeia no território santomense e estabelecem uma relação entre outros países, inclusive fora do continente.

O poema “Canto obscuro às raízes” traz também uma alusão ao romance *Negras raízes*: a saga de uma família americana, do jornalista ianque Alex Haley, publicado pela primeira vez em 1976. A narrativa parte das histórias que Haley ouvia de sua avó sobre um antepassado que foi levado à força, como escravizado, para a América. Movido pela curiosidade acerca do passado de sua família, o jornalista desenvolve uma longa investigação sobre a sua genealogia, o que resulta na descoberta de um seu ancestral, Kunta Kinte, personagem central da narrativa. Grande sucesso nos Estados Unidos da América, o romance foi posteriormente adaptado para minissérie, tendo se tornado um fenômeno televisivo. Ambas as personalidades, Alex Haley e seu ancestral Kunta Kinte, figuram no poema de Conceição Lima como exemplo da empreitada de encontrar as origens e estabelecer a matriz africana que dará sustentação à formação de suas identidades. Esse diálogo intertextual com o romance em questão funciona no sentido de resgatar, no sujeito poético, a urgência da necessidade de reunir o povo pelo estatuto da palavra. É o que temos nas primeiras estrofes.

Em Libreville
não descobri a aldeia do meu primeiro avô.

Não que me tenha faltado, de Alex
a visceral decisão.
Alex, obstinado primo
Alex, cidadão da Virgínia
que ao olvido dos arquivos
e à memória dos griots Mandinga
resgatou o caminho para Juffure,
a aldeia de Kunta Kinte –
seu último avô africano
primeiro na América.
(Lima, 2012, p. 11)

Percebemos, de fato, que a alusão a essas figuras impulsiona o desejo de resgatar as vozes adormecidas, a fim de promover um novo relato para a história de África e, assim, ratificar a contribuição de todos e todas para a construção da identidade não só santomense, mas também africana de modo geral. Dessa maneira, por meio das palavras, notamos que a questão da identidade extravasa a dimensão territorial.

Observamos, ainda, que a repetição do nome “Alex” pode ser lida como a concretização do compromisso de lembrar os que lutaram, como uma forma de reencenar o gesto de investigação e de registro da trajetória de dor e de luta do povo africano. O poema celebra o caráter corajoso e inovador da busca pela ancestralidade. Os adjetivos “visceral” e “obstinado” reforçam essa exaltação da força de Alex. No único verbo atribuído a esse personagem — “*resgatou o caminho para Juffure*” (grifo nosso), temos a dimensão da ação realizada, a partir da qual foi possível definir toda uma geografia das origens dos antepassados. O poema promove, ainda, uma desconstrução da visão de África enquanto espaço limitado a um bloco continental. No primeiro excerto de “Canto obscuro às raízes” reproduzido anteriormente, por meio de referências a pessoas e lugares diversos, o sujeito poético promove uma partilha de vivências que conecta essas identidades a uma matriz — talvez o próprio micondó opere enquanto metáfora dessa base originária. Essa partilha se prolonga no segundo excerto transcrito, no qual o espaço é anunciado por meio dos numerais ordinais: “seu último avô africano / primeiro na América”. Entrevemos não um intervalo limitador, mas algo espiralado, que coloca esses rastros rasurados pela história colonial como uma nova e, talvez, mais fiel geografia do itinerário africano pelo mundo, que se faz pela justaposição de um discurso histórico e literário.

O uso do verbo “trazer” no particípio passado em “e meu trazido primeiro avô”, um verso reiterado no corpo do poema, enfatiza o sentido de uma vinda forçada, lograda por meio de violência. Além disso, com a anteposição de “meu trazido” a “primeiro avô”, em uma inversão da ordem direta que causa certo estranhamento, insinua-se uma impotência do indivíduo colonizado diante da brutalidade do colonizador, como se essa condição de “trazido” precedesse a própria essência do indivíduo (“meu avô”), apagando-a. Esse indivíduo representa vários outros que tiveram o mesmo destino, uma experiência comum que os torna irmanados pelo sentimento de dor e de resistência.

Em relação ao funcionamento do sistema colonial, inclusive após o processo de descolonização, Frantz Fanon (1968) afirma que a violência desse sistema instaura um estado de desordem, pois substitui um sujeito por outro, já que é preciso construir uma nova essência para o indivíduo que luta contra a permanência da colonização. Assim, no poema de Conceição Lima, a obstinação atribuída à *persona* de Alex é um fator mínimo para a descolonização, pois tal processo necessita da “criação de homens novos” (Fanon, 1968, p. 26); estes devem resistir à instauração de um novo estatuto para o seu povo. Enquanto compreende os valores e os costumes do colonizado como algo impuro e destrutivo, o colonizador reconhece a necessidade da mobilização de forças que expurem a cultura do

outro (colonizado). Dessa circunstância, constatamos que é preciso que o colonizado faça um esforço profundo para não permitir o apagamento total da sua cultura, resgatando caminhos, figuras e espaços da destruição. Vejamos o que afirma Fanon (1968) a seguir.

Então o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, as pulsações de seu coração são as mesmas do colono. Descobre que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena. Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Dela decorre toda a nova e revolucionária segurança do colonizado. Se, com efeito, minha vida tem o mesmo peso que a do colono, seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais, sua voz já não me petrifica. Não me perturbo mais em sua presença. Na verdade eu o contrario. Não somente sua presença deixa de me intimidar como também já estou pronto para lhe preparar tais emboscadas que dentro de pouco tempo não lhe restará outra saída senão a fuga (Fanon, 1968, p. 34).

Com os meios de enfrentamento adequados, o sujeito colonizado inicia uma longa e penosa jornada a fim de ocupar os primeiros lugares, conforme explica o teórico (1968), de se afirmar e, principalmente, de invalidar a história que o colonizador quer que se sobressaia — a invasão de um território desconhecido, do qual a pátria conquistadora se considera legítima criadora. Assim, é fundamental que o colonizado (re)crie a história de sua nação, a qual, segundo Fanon (1968), seria a história da descolonização, aquela que ultrapassa uma liberdade no limite dos sonhos.

Com base nessas premissas, podemos afirmar que, no poema de Conceição Lima, somos confrontados com uma nova historiografia de São Tomé e Príncipe, agora contada pelos irmãos ancestrais, aqueles que foram silenciados pelo peso da violência colonial, que foram subjugados pelo colonizador, foram dispersos continente afora, mas que, ainda assim, não cortaram as suas raízes. Essas raízes coincidem com o movimento das águas: “são assim os rios da minha ilha” — fluem na terra como as águas no mar, contornando obstáculos, vencendo os reveses.

Esse conjunto de raízes que aparece no canto poético de Lima é a metáfora de um povo ancestral, muito ligado à diáspora e que, incessantemente, é invocado pela palavra, que, como a água e as raízes, se impõe às fronteiras. No corpo do poema, a simbologia da fluidez das águas e das raízes movendo-se na terra estão estruturadas por um jogo de vozes — ora de um “eu”, que assume a responsabilidade individual de ação, ora de uma coletividade, que presentifica elementos esquecidos. Alguns desses elementos surgem no poema em terceira pessoa e se posicionam enquanto personagens fundamentais de seu canto.

Ele que partiu de tão perto, de tão perto
Ele que chegou de tão perto, de tão longe

Ele que não fecundou a solidão
nas margens do Potomac

Ele que não odiou a brancura dos algodoais

Ele que foi sorvido em chávenas de porcelana
Ele que foi comprimido em doces barras castanhas
Ele que foi embrulhado em chiques papéis de prata
Ele que foi embalado para presente em caixinhas

O meu concreto avô
que não se chamava Kunte Kinte
mas talvez, quem sabe, Abessole
(Lima, 2012, p. 12)

O pronome pessoal “ele”, que aparece reiteradamente no poema, refere-se ao primeiro avô do sujeito poético. Trata-se de uma referência às origens, de uma pessoa fundamental e motivadora do itinerário empreendido pela poeta. A reiteração desse pronome no início dos versos, o que forma uma espécie de coluna vertebral, dando sustentáculo da memória ancestral, confirma essa importância. A memória é exercitada pelo processo de recordar, termo que, em sua etimologia, significa “voltar a passar pelo coração”. Por esse motivo, a relação que o sujeito poético tem com os personagens mencionados no poema está envolta de afeto.

Esse indivíduo, voz que anima o canto poético, sujeito da maior parte das orações, é presentificado pelos ecos de uma memória que se quer viva, a fim não só de rememorar, mas também de denunciar a violência a que seus antepassados estiveram sujeitos, destituídos de toda capacidade de agência sobre seus destinos, impossibilitados de reivindicar seus territórios, um lugar no mundo. Com a reiteração do significante “ele”, o aparelho fonador realiza um movimento de elevação da língua ao palato, o que pode ser lido como uma mimetização do movimento daqueles que se erguem à luta. Essa sonoridade insistente lembra uma marcha de enfrentamento. Na figura do avô evocada pela memória poética, há um gesto de ênfase em um laço vital e na urgente resistência.

Como uma síntese da mobilidade imposta a esse sujeito, a repetição da estrutura frasal “Ele que foi” também é capaz de metaforizar o fluxo das águas que se expandem na imensidão marítima. Em razão da onda sonora produzida no poema, que apontamos anteriormente, podemos apreender a noção de ancestralidade sendo projetada para além de um reducionismo territorial. Trata-se de um som que revela ecos de uma nação pensada na alteridade. Sobre “Canto obscuro às raízes”, a pesquisadora Naduska Mário Palmeira (2019) destaca que Lima reconstrói a sua nação não pela visão de uma identidade inata, mas, sim, compreendida na diferença, nas diversidades culturais que, talvez por isso mesmo, tornem

esse encontro com as origens algo tão obscuro. Ainda assim, posicionam o sujeito poético e os seus ancestrais como fundadores da narrativa da nação.

O fluxo histórico que refaz tais raízes está anunciado desde os primeiros versos desse excerto, nos quais se estabelece a ideia de um curso, dada as expressões “perto” e “longe”, ligadas aos verbos “partir” e “chegar”, os quais ratificam a imagética do deslocamento. Essa trajetória tanto pode estar relacionada à jornada por outros territórios, quanto à materialização de uma existência marcada pela objetificação, pelo distanciamento, pela incerteza de um futuro. Trata-se de uma reificação que fica mais evidente na quarta estrofe. Por meio das locuções verbais na voz passiva (“foi sorvido”, “foi comprimido”, “foi embrulhado”, “foi embalado”), temos uma alusão à exploração do corpo e à circunscrição do sujeito ao resultado do seu trabalho escravizado, o que também pode sugerir a marca permanente, no seu corpo, dos alimentos consumidos pelo colonizador, os quais são frutos de trabalho forçado.

Os versos denunciam toda a perversidade do sistema colonial, retratando-a como uma amarga herança. A figura do antepassado é deslocada da abstração memorial e torna-se peregrina pela linguagem: “O meu concreto avô”. O som imponente do significante “concreto”, com sua tríade de oclusivas, enfatiza a força desse personagem. Tomado como substantivo, o termo remete a um material sólido, que une materiais agregados. Essa escolha vocabular associa ao avô a imagem de um elemento agregador, que contribui para a junção do seu povo. A história desse povo é engrandecida a partir da trajetória que a voz poética constrói em seu canto.

Na formação de São Tomé e Príncipe, que congrega escravizados, contratados, degradados e exilados, o país se torna, para alguns, um ancoradouro e, para outros, um destino penitencial. Antes de qualquer coisa, as ilhas são espaço de encontros e deslocamentos e, nessa história marcada por chegadas e partidas, é impossível não retomar o tema da diáspora na constituição da historiografia desse país. Reconhecer as dolorosas travessias entre territórios e continentes é essencial à empreitada lírica de Conceição Lima. Por isso, no poema ora analisado, a poeta reconstrói uma rota da diáspora para retomar a história de seu povo, analisando raízes geográficas, históricas e culturais das ilhas. O canto é, por vezes, algo obscuro, uma vez que, muitas vezes, as raízes são múltiplas, embora dotadas de afeto e da consciência da abrangência dessas identidades que compõem a nação. Essas raízes não são totalmente recuperáveis, de acordo com o segundo verso do poema (“não descobri a aldeia do meu primeiro avô”), apresentando-nos um discurso na contramão das convicções da história oficial sobre as “descobertas” dos desbravadores portugueses. Entretanto, isso coloca em evidência laços que extravasam o espaço das ilhas, como é o caso de Kunte Kinte,

personagem do romance de Alex Haley, que reaparece em outras estrofes do poema. Essa estratégia pode ser lida como uma metonímia dos vários africanos que sofreram na diáspora — o esquema estruturado no texto potencializa a ideia de busca no corpo da linguagem.

No bojo dessa demanda identitária erigida por Lima, vemos um mundo de múltiplos movimentos, os quais, pela crueldade que os envolve, não permitem um encontro conclusivo com as origens — a poeta, na verdade, deseja mais do que isso; ela anseia por compor uma delação da violência, das perdas e dos apagamentos que subjazem à diáspora africana. Isso a faz realizar uma busca constante e infinda, “uma pesquisa às raízes ancestrais da *insula* equatoriana, na contramão dos defensores da rarefação identitária nesse período pós-colonial dominado pela dinâmica canibalizante da globalização” (Mata, 2006, p. 236).

De acordo com Hall (2003), em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, a globalização faz de nós seres deslocados, pois promove uma nova forma de pensar a nação a partir da diáspora e das múltiplas identidades. A reflexão do teórico (2003), que trata especificamente da sociedade caribenha, pensa a formação da identidade nacional à luz das experiências diaspóricas. Dessa maneira, as identidades não podem mais ser definidas unicamente pelo território natal, uma vez que os deslocamentos promovem transformações que inviabilizam a desagregação de uma identidade a ponto de concebê-la exclusivamente por meio de elementos de origem, não significando também o desmantelamento de uma cultura em detrimento de um aglomerado de outras. A questão é que tais culturas, postas em interação e pensadas nessa relação de trocas, arruinam tentativas de domínio de uma sobre as outras. A partir das discussões de Hall (2003), compreendemos que a diáspora provoca o esfacelamento da noção de cultura atrelada a um território, pois:

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. Depende de um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’ e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse ‘desvio através de seus passados’ faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeito. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural (Hall, 2003, p. 44).

Essas observações nos levam a compreender a cultura como algo provisório, sendo suscetível de transformações devido aos incessantes contatos entre diferentes elementos — em especial no cenário global e nos últimos tempos, em que, inegavelmente, somos levados a validar a assertiva de que as formações identitárias sempre estão em processo e, portanto, tornam a noção de identidade um tanto complexa. O curso cultural pensado por Hall (2003) a

partir da migração caribenha não deixa de considerar o peso do colonialismo como um fator fundamental para a visão da formação identitária, tratando-se de um empreendimento que buscava implantar valores e costumes em uma sociedade que era vista como “desordenada” pelas várias culturas postas em convivência. O colonialismo e os seus desdobramentos — sendo o pós-colonialismo um deles — procuram enfraquecer as culturas diferentes da colonizadora, no intuito de manter a soberania nos territórios colonizados. Esse foi o caso de São Tomé e Príncipe, país onde o colonizador reconhecia a necessidade de uma imposição cultural, principalmente em razão das disputas pelo domínio das roças e pela necessidade de manutenção do poder econômico. Essa imposição era dificultada pela rica miscigenação cultural das ilhas.

O projeto de uma homogeneização cultural por parte das forças de poder dominante sempre procurou meios de se perpetuar. Em contrapartida, há movimentos que deslocam esses centros de poder, fazendo emergir um quadro de culturas diversas, colocadas em diálogo. Nesse sentido, Hall (2003) aponta para a diáspora como um meio para se reconhecer o amplo processo que faz com que as culturas, no mundo inteiro, se modifiquem — visão de mundo que dá origem a um discurso de aceitação da diferença. Essa diferença é pensada na própria relação da identidade. A consciência de uma identidade em formação e do entrelaçamento entre diferentes povos, na esteira de semelhanças e de diferenças, parece estar diluída no corpo do poema de Lima ora analisado. As raízes aí cantadas refletem o quanto a diáspora africana ratifica a impossibilidade de fixar raízes em um único lugar.

Que nenhum idioma nos proclame ilhéus de nós próprios
 vocábulo que não és
 Mbanza Congo
 mas podias ser
 Que não és
 Malabo
 poderias ser
 Que não és
 Luanda
 e podias ser
 Que não és
 Kinshasa
 nem Lagos
 Monróvia não és, podias ser.
 (Lima, 2012, p. 15–16)

As incertezas sobre uma raiz identitária geográfica vão sendo delineadas no texto. Somos confrontados com um sujeito poético que se questiona acerca do espalhamento de seu povo, um povo radicado em diferentes lugares, listados, um a um, em diferentes versos. A

oscilação entre ser e não ser — “poderias ser / Que não és” — e o verbo “poder” no futuro do pretérito conferem certa opacidade ao encontro dessas raízes. Cada lugar mencionado atesta a impossibilidade de uma matriz originária radicada em um único espaço.

Os versos estão estruturados à volta da menção a vários lugares. Trata-se de uma jornada empreendida pelo sujeito poético, que segue em direção às suas origens, ao modo do romance de Alex Haley. A partir dessa referência, identificamos, na poeta, o desejo de realizar liricamente um itinerário epopeico à procura das origens ancestrais. Nesse gesto, Conceição Lima pretende não só proclamar a sua ancestralidade africana, mas também denunciar o silenciamento de uma genealogia negra à deriva, de um sistema de poder que subjuga outras culturas visando a uma superioridade inquestionável e eterna.

A cultura ocidental está baseada em um ideal de pureza e de inviolabilidade. O desenvolvimento, nessa parte do globo, foi conquistado às custas da exploração do povo africano, com base em um programa de homogeneização cultural que acabou por dispersar o povo colonizado. Essa estratégia se revelou contraproducente, conforme demonstrou Hall (2006) em suas reflexões sobre a crise da identidade, pois, em um cenário em que os deslocamentos se tornam constantes, não há como conceber uma cultura que não tenha sofrido uma reorganização a partir da relação com outra, mesmo no melhor sentido desse contato. Com a desestabilização das culturas hegemônicas, as quais sempre mantiveram controle em relação à ligação entre o sujeito colonizado e o seu território, produziu-se um desordenamento a ponto de descentralizar o poder do colonizador. Diante disso, não há mais um único centro — há vários. Tal fato abre espaço para que novas identidades entrem em cena — e daí resulta a fragmentação do sujeito, conforme referimos anteriormente. É nesse sentido que confirmamos o entendimento de que a identidade não pode mais ser limitada a uma relação particular com um determinado lugar e com características únicas. A identidade está, portanto, em trânsito. Há o desejo de uma perpetuação da herança, de uma sobrevivência unificante, de algo que nos conecte e, de alguma forma, há uma genealogia que faz de nós um grupo.

No poema “Canto obscuro às raízes”, o anseio pelo encontro com a raiz ancestral se desenvolve na busca obstinada pelo primeiro avô, tal qual ocorre no romance de Alex Haley. Nessa trajetória de rastreio das raízes, há uma tentativa da conservação da ancestralidade.

Eu que degluti a voz do meu primeiro avô
que não se chamava Kunte Kinte
mas talvez, quem sabe, Abessole

Meu sombrio e terno avô

Meu inexorável primeiro avô
que das margens do Benin foi trazido
e às margens do Benin não tornou decerto

Na margem do Calabar foi colhido
e às águas do Calabar não voltou decerto

Nas margens do Congo foi caçado
e às margens do Congo não tornou decerto

Da nascente do Ogoué chegou um dia
e à foz do Ogoué não voltou jamais.

Eu que em Libreville não descobri a aldeia
do meu primeiro avô
meu eterno continental avô

Eu, a peregrina que não encontrou o caminho para Juffure
Eu, a nómada que regressará sempre a Juffure.
(Lima, 2012, p. 18–19)

Sobre esses versos, podemos afirmar que a busca que eles engendram é norteadas por uma gênese: o primeiro avô se torna o ponto de partida de uma trajetória que se constitui pela palavra. Ao refazer o caminho a fim de recompor o quadro identitário, o sujeito poético presentifica o passado, como consta no primeiro verso (“Eu que degluti a voz do meu primeiro avô”). Pensando a semântica do verbo “deglutir” (que nos remete a “ingerir”, “engolir”), nessa sugestão de retorno de um ancestral, entendemos que a recuperação das raízes só é possível pela retomada da memória dos antepassados, corporificada na voz que ecoa no poema. Trata-se de uma voz que se transforma em coro, em razão de se unir à coletividade e, assim, entoar o canto da nação que busca se reestabelecer.

Nesse mesmo verso, temos associadas duas ordens sensoriais – paladar e audição, as quais intensificam a materialização da memória do avô na fala/escrita, pois o primeiro sentido, a língua, é o principal órgão, que revela a urgência de se falar, a ânsia de enunciar por si e pelos outros. Em outro verso, o sujeito poético afirma: “Eu, a que em mim agora fala”. É como se, pela convocação da presença do outro em si mesmo, fosse despertada a necessidade de sair dos escombros de um passado silenciado e trazer à tona o discurso sufocado.

Em relação à audição, que o vocábulo “voz” pressupõe, podemos afirmar que não só é preciso falar, mas também ser ouvido. Nesse jogo sinestésico, há uma urgência de ser porta-voz daqueles que foram relegados ao silêncio, seja pela violência, seja pelo distanciamento de sua terra natal. Dessa forma, no verso “Eu que degluti a voz do meu primeiro avô”, há uma dinâmica que articula o discurso individual ao discurso outro — nesse caso, não no sentido problematizado por Gayatri Spivak (2010) em *Pode o subalterno falar?*, de manutenção da subalternidade. De maneira diversa, o sujeito poético de Lima articula o seu discurso no

contexto de uma experiência concreta, fruto de sua vivência nesse universo de indivíduos que tiveram a sua voz suprimida por um discurso que se coloca como oficial e único. Assim, a voz que se manifesta no poema entende e, por isso, anuncia o discurso dos seus semelhantes, sendo esses não apenas os antepassados, mas também os irmãos que vivenciaram os horrores e as feridas causados pelo colonialismo. Dessa maneira, essa voz cria meios de fazer serem ouvidas outras vozes, as quais ecoam um discurso marcado pela experiência individual e coletiva e pelo testemunho.

O verbo “deglutir”, em seu sentido dicionarizado, remete à ação que promove a passagem, que leva o alimento para dentro do corpo. A partir disso, podemos afirmar que o uso desse vocábulo, no poema, faz com que a voz que aí fale seja canal que, ao levar para dentro de si a voz do outro (primeiro avô), também consiga, simultaneamente, emitir a sua própria voz. Assim, essa voz torna-se o elemento de conexão entre esses dois sujeitos: o sujeito poético e aquele ao qual ele se volta, aquele que nutre a sua fala. A memória instaurada no texto torna-se o alimento que impulsiona a voz poética, tal qual ocorre com a seiva transportada pelas raízes a percorrer a planta, fornecendo-lhe sustento. Trata-se de uma dupla peregrinação — da seiva nas raízes e da voz poética no texto. Esse movimento expõe, durante o trajeto, a tirania colonial e o despertar das dores dos que viveram a diáspora, uma violência registrada nas locuções verbais “foi trazido”, “foi colhido”, “foi caçado”. Essas expressões marcam a objetificação e a animalização a que esses sujeitos foram submetidos. Ainda que o sujeito poético proclame essa violência nos versos, ele não a concebe como único elemento definidor do seu povo. Longe disso, ao retomar figuras fundamentais da genealogia, como o primeiro avô, posiciona esses personagens como os fios que costuram os retalhos de uma identidade estilhaçada, como elementos de celebração da história da nação santomense e de sua preservação memorialística.

Ao revitalizar a ancestralidade projetada no corpo de seu antepassado, pela dupla adjetivação do personagem “meu eterno continental avô”, esse sujeito, por meio da palavra, perpetua as suas origens e as revela em toda a sua multiplicidade. Nesse gesto, proclama a propagação de suas raízes para além de uma geografia fixa, defendendo uma cultura aberta, cheia de mesclas advindas de variados contatos, o que está bem presente em vários dos versos transcritos e analisados até agora.

Todo esse complexo identitário é realizado por meio de uma viagem pelas diferenças e pelos conflitos postos em evidência no poema, o que nos leva a perceber, na poesia de Conceição Lima, não só um olhar carregado de afeto à sua nação, mas também um olhar marcado por um sentido crítico. Essa consciência rasura a visão idealizada de pátria como um

construto fechado em si mesmo. Como afirmou o crítico Benjamin Abdala Júnior (2002, p. 17), “o mundo todo se crioula, isto é, torna-se mesclado”. Uma cultura não se constrói exclusivamente sozinha. O poema traduz, para a linguagem poética, especialmente nas estrofes que convocam espaços diversos e acordam vozes ancestrais que se mostram irmanadas, a concepção de que sempre existiram fluxos humanos e que, assim sendo, as culturas são por natureza híbridas. Tudo isso se desenha na jornada épica da voz poética em busca da sua raiz, da sua identidade, como adianta o próprio título da obra na qual “Canto obscuro às raízes” foi inserido — *A dolorosa raiz do Micondó*. O micondó, árvore sagrada para o povo santomense, simbólica de uma ligação com a terra, dadas as suas profundas raízes, evoca também a ideia de resistência, devido à espessura e à grandiosidade de seu tronco. Da árvore, o sujeito poético faz a sua morada, o seu espaço de construção identitária, de sentido e registro das lutas e da (re)afirmação da santomensidade que compõe uma África livre e desejada.

3.3 Desdobramentos do estético em Lucinda Persona: o cuidado com a palavra

Na modernidade, houve uma intensificação na busca por compreender o fazer artístico, por meio de uma constante interpelação do artista a respeito do processo criativo. Em um cenário de inovações e de crescente industrialização e urbanização, as mudanças alcançaram também o universo cultural. Muitos questionamentos e muitas reflexões passaram a animar a chamada “crise da arte”, que procura entender o espaço do fazer artístico em uma sociedade tomada pelos avanços industriais e tecnológicos.

Nesse contexto, a poesia é marcada por um pendor metalinguístico, que procura escrutinar as várias possibilidades de expressão, repensando o seu lugar diante das torrenciais transformações sociais, filosóficas e culturais. Ousamos afirmar que a tradição está sempre em perigo — afinal, não é fácil mantê-la intocável. Na era moderna, há uma diversidade de segmentações estéticas e de motivos para a poesia, o que acaba por fazer ruir os limites até então solidificados pela tradição, o que também não significa o fim absoluto desta. A problematização de padrões é parte inerente do fazer artístico, que, a um só tempo, assimila e modifica o que lhe antecede.

Dessa maneira, a realidade do mundo, do sujeito e, por conseguinte, da arte é afetada por questionamentos em relação aos modelos consagrados por uma tradição que, na era moderna, é constantemente questionada. Em Charles Baudelaire (2007), autor antes mencionado, percebemos uma integração das transformações sociais à consciência do artista,

sujeito aberto à realidade circundante, que nunca limita o seu olhar. Ele escrutina qualquer cena, paisagem ou elemento das ruas, da exterioridade. Esse gesto, inclusive, tensiona os conceitos de “belo” e de “sublime” engessado pelas artes clássicas, com base em características como equilíbrio, harmonia e perfeição.

Baudelaire é considerado como um dos pioneiros desse processo de pensar a poesia e questionar os seus padrões instituídos (Friedrich, 1978). Rimbaud e Mallarmé são outros dois poetas que fazem ruir os limites da lírica consagrados pela tradição. A lírica moderna não apenas encanta, mas também inebria, inquieta, a ponto de convocar o leitor a replicar o movimento do texto. Valores tidos como negativos passam a ser objeto da poesia — uma poesia que procura um sentido para si mesma e passa a constituir-se, muitas vezes, a partir de uma dinâmica expositiva e explicativa de seu *modus operandi*.

Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o filósofo alemão Walter Benjamin (1987) destaca que, no mundo moderno, a obra de arte perde a sua aura de singularidade, pois, com a aceleração da reprodução técnica, cai por terra a ideia de um uso original e primeiro do objeto artístico. Conforme afirma o autor (1987), a noção da obra de arte enquanto algo único e eterno é substituída pelas características da transitoriedade e de fragmentação. É nesse sentido que Benjamin (1987) coloca a fotografia como uma das técnicas mais revolucionárias para o fazer artístico, tendo instaurado uma crise que demandou do objeto artístico o abandono de certa inércia, sustentada por um culto a um ideal de mistério à volta da obra. Assim, a criação artística, ao desposar-se desse ideal, conseqüentemente, cai de um pedestal e passa a perseguir uma autonomia que lhe dá liberdade para explorar livremente novos temas, formatos, objetos, materiais etc. Isso contribuiu para a eliminação da distância entre a obra de arte e o público, o qual pôde ser ampliado. O artista, por sua vez, flutuando nesse universo de crescente liberdade, busca compreender o seu lugar na produção artística. Essa mudança de perspectiva em relação à obra de arte, tal como Benjamin (1987) sublinhou, enquanto elemento de culto à categoria de objeto de exposição, parece ter nos orientado para um exame agudo do processo criativo, algo que reflete cada vez mais na própria criação. Assim, há uma energia reflexiva que pode ser encontrada nos objetos artísticos, o que atrai para a obra o seu receptor.

Pensando mais especificamente na poesia, temos, na obra de Stéphane Mallarmé⁹, o exemplo de uma olhar questionador acerca dos limites da expressão poética, o que impulsiona

⁹ Stéphane Mallarmé (184–1898) foi um importante poeta e crítico literário francês, integrante do movimento simbolista. Influenciou vários poetas contemporâneos pelo caráter inovador da sua poesia, tendo antecipado a sintaxe visual da poesia moderna. O poema “Un coup de dès jamais n’abolira le hasard” (“Um lance de dados

a uma consciência não só criativa, mas também crítica. Dessa forma, acontece, na poesia mallarmeana, o que Friedrich (1978, p. 95) caracterizou como um “nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética”. De acordo com o teórico (1978), a poesia moderna emula essa postura de Mallarmé — um artista fechado sobre si mesmo, à procura não de se fazer entendido, mas de entender-se.

Ao escrutinar o trabalho com a linguagem, o poeta lança luz sobre o potencial do uso da palavra para a composição artística, a qual transforma as coisas em forças essenciais. Com Mallarmé, intensifica-se o poder da coisa erigida — não em seu papel funcional, em sua materialidade real. Os elementos adquirem sentidos ilimitados e, muitas vezes, indecifráveis. O poeta vale-se da potência da linguagem, de uma substancialidade constituída por ela mesma com seus múltiplos sentidos. Não está, assim, restrito a conceituações pré-definidas. Desse modo, mostra que “a poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem” (Friedrich, 1978, p. 100).

A obra de Mallarmé, considerada uma das mais influentes da poesia moderna, foi pioneira na defesa de um fazer pleno do objeto pelo poder das palavras; da mera sugestão, em vez de um conceito exato. O poeta passa a criar um mundo à parte por meio da linguagem e reflete o seu próprio fazer poético. A metalinguagem é, por isso, uma das linhas de força dessa poesia. Ao investir-se nesse processo de reconhecer-se como um ser, a poesia constrói-se no âmbito de uma consciência que dessacraliza o mito criador. Por isso, Benjamin (1987) assevera que estamos perante uma nova postura do poeta em relação à linguagem.

É desse trabalho consciente, com base em um material primordial — a linguagem —, que o poeta se mostra aberto às experimentações, incorporando à poesia o que para a tradição seria inconcebível. Essa nova postura faz surgir no texto sentidos inusitados, como resultado de um apurado trabalho do escritor, sujeito que se viu rechaçado pela sociedade do desenvolvimento, que apenas visava ao progresso. No contexto dessa atmosfera de negatividade que circunda a era moderna, a poesia “foi condenada a tirar só de si a substância vital” (Bosi, 1977, p. 143). E eis que a poesia é levada a abrir-se, a revelar toda a sua ossatura ao leitor para, enfim, permanecer nesse universo tomado pela técnica, o qual a impele e a isola.

A modernidade se dá como recusa e ilhamento. A metáfora da avestruz que cobre a cabeça diante do inimigo é eloqüente demais para exigir comentário. E o inimigo

jamais abolirá o acaso”), publicado em 1897 na revista *Cosmopolis*, é um dos mais emblemáticos de sua carreira artística, por romper com as estruturas tradicionais da poesia, inovando na disposição do texto e dos espaços em branco da folha.

avança sem maiores escrúpulos. No entanto, se não há caminho, o caminhante o abre caminhando, é a lição do poeta Antonio Machado. Autoconsciência não é paralisia. E Baudelaire: ‘O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro’ (Bosi, 1977, p. 144).

Os questionamentos direcionam-se tanto à poesia inserida no mundo moderno quanto ao poeta, ser desprezado pela cultura da era industrial. O lirismo moderno não repudia a poesia do passado; pelo contrário, transfigura-a, procura entendê-la nesse novo contexto para estabelecer as suas novas bases. Por esse motivo, não cobre a cabeça, segue estabelecendo o seu caminho; segue, lembrando Drummond (2012), “de mãos dadas”.

Como afirmamos anteriormente, a poesia moderna privilegiou a abordagem metalinguística. O poema passou a refletir a consciência técnica do poeta e a ver a sua composição como um trabalho, e não mais como produto da inspiração ou de forças ocultas e sobrenaturais. Dessa forma, a reflexão metalinguística passa a ser um procedimento muito comum na criação poética dos últimos anos. Para abordarmos o conceito de “metalinguagem”, é importante chamarmos o linguista Roman Jakobson (2003) para a discussão. Em conhecido estudo sobre as funções da linguagem, Jakobson (2003) buscava compreender as finalidades do uso da língua na comunicação. Segundo o teórico (2003), a partir dos fatores que compõem o ato comunicativo, constituem-se as diferentes funções da linguagem. A função metalinguística é aquela que tem como foco o código linguístico — ou seja, usa a linguagem para falar da própria linguagem. Segundo o autor, trata-se de algo comum nas práticas discursivas cotidianas. Por vezes, precisamos centrar o nosso discurso no código, mesmo que, frequentemente, não o percebamos de maneira consciente. A metalinguagem não deve estar restrita a uma conceituação meramente científica, pois ela mesma é consequência dos processos de interação social pelos usos da língua. Ainda que uma mensagem possa ser composta por mais de uma função, há sempre uma predominante, com a qual as outras dialogam.

Samira Chalhub (2005) retoma as discussões de Jakobson a respeito das funções da linguagem, dando destaque à metalinguagem. Nela, segundo a autora (2005), reside o ser poético da linguagem. Por outras palavras, o metalinguístico é fenômeno intrinsecamente ligado à função poética. As discussões acerca da metalinguagem tomam corpo a partir dos estudos sobre poética, já que, conforme afirma Chalhub (2005), a forma como o texto é trabalhado esteticamente advém de uma operação poética com o código. Esse código é o centro da operação metalinguística, que se realiza pela relação entre dois exercícios: o trabalho com o código e com a mensagem, a que a autora (2005, p. 39) denomina

“metalinguagem das formas poéticas”. Essa forma específica de que a autora trata refere-se à matéria poética sendo constituída no próprio corpo do texto, concebida pela linguagem, que vai ela mesma expondo as suas possibilidades.

Nessa linha de pensamento de Chalhoub (2005, p. 40), compreendemos o trabalho metalinguístico, no que diz respeito ao exercício poético da linguagem, como uma transposição do sentido tanto na linguagem quanto na forma. Importa, nesse contexto, como isso se apresenta no texto. Logo, esse tipo de metalinguagem equacionada equivaleria à fórmula “dizer = fazer”. Esse sistema de arquitetura poética, em que o poeta opera no próprio código a constituição dos sentidos na estrutura do texto, está presente em vários poetas. Na literatura brasileira, não seria difícil apontar exemplos. A seguir, ilustramos esse procedimento com o poema “A onda”, do poeta brasileiro Manuel Bandeira (1993).

AONDA
a onda anda
aonde anda
a onda?
a onda ainda
ainda onda
ainda anda
aonde?
aonde?
a onda a onda.
(Bandeira, 1993, p. 267)

No poema de Bandeira, temos um encadeamento particular do sentido no código. Na forma como esse código se arquiteta para configurar uma imagem, o leitor é conduzido ao movimento que constitui a mensagem. No primeiro verso, a ausência de espaço entre o artigo definido e o substantivo e o fato de esse verso estar grafado em caixa alta podem ser lidos como uma expressão da força da torrente de água que forma a onda e que engole tudo à sua passagem. Essa onda insufla e sobrevém no movimento adensado no verbo andar do segundo verso. Nos demais versos, institui-se um fluxo oscilante, que dispõe um vai e vem a partir da repetição da sonoridade da consoante “n”.

Há uma fluidez sonora que estrutura todo o poema, especialmente no uso da paronomásia (“onda”, “anda”, “aonde”, “ainda”), que se organiza harmonicamente em torno da expressão principal “onda”. Trata-se de um curso sonoro, novamente traduzindo o movimento das ondas. São ondas que parecem ir e vir, se também observarmos a assonância tanto em “a” como em “o”, uma alternância que forma uma dinâmica na abertura da cavidade bucal maior, quando em “a”, e menor, quando em “o”, reproduzindo os contornos desse

trânsito da onda. Essa cadência produz, na leitura, uma frequência que leva o leitor ao devaneio ondeante de uma certa liquidez poética.

Neste exemplo de Bandeira, que analisamos de passagem, avistamos a insinuação de uma metalinguagem das formas poéticas, nos moldes apresentados por Samira Chalhub (2005). Trata-se de uma construção poética que concretiza a mensagem por meio do código, o que revela um processo simultâneo de construção do objeto poético e do sentido. Esse desnudamento da criação poética, que temos discutido nesta subseção, é um signo da modernidade, que agora coloca o poema como algo apreensível por meio da integração do leitor ao processo de edificação da linguagem. É isso que faz o poema “A onda”. Ainda que aí não esteja explícita a metalinguagem, a materialidade da palavra ganha destaque e se revela, sonora e visualmente, na própria construção artística.

Chalhub (2005) nos fala de uma metalinguagem que, ao ter consciência da linguagem, permite-se também ser espaço de várias outras. Por isso, pode se realizar na convocação de outras formas da linguagem no texto criativo. Sem receios de cairmos na tautologia, podemos afirmar que é uma linguagem que habita a linguagem. Esse aspecto também é perceptível na poeta Lucinda Persona. Para o exemplificarmos, trazemos o poema “Taça cheia de creme”, que estabelece um diálogo com a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Não costuro roupas
 não lavo
 não passo
 E esta taça cheia de creme
 é a sobremesa que não fiz
 Coisas que não faço
 de certo modo
 me tornam irreal
 quando a elas me refiro
 no meio da tarde
 neste mundo cada vez mais banal
 e vasto também
 ó Carlos
 com muito amor
 na falta de outras palavras
 para os fatos, digo:
 as coisas continuam
 do jeito que sempre foram
 maciçamente presas
 a um núcleo de ferro
 Um pouco (ou tudo)
 do que existe em mim
 está em toda parte
 em todos
 (estive em ti).
 (Persona, 2004, p. 79)

Nos primeiros versos, há uma dissonância em relação àquilo que é sugerido no título, “taça cheia de creme”, por meio do adjetivo “cheia” e o advérbio “não”, o qual abre os três versos iniciais. Essas escolhas permitem pensar em um esvaziamento, dada a insistente negação de ações. Essa carência de gestos parece suprimir a existência do sujeito poético diante do objeto real, posto em evidência. Dizendo de outro modo, a taça, objeto, elemento material, está cheia; o ser, diante do objeto, torna-se intangível, diminuto.

Na taça, *a priori*, está projetada a figuração funcional, prática, que passa a ter outro sentido a partir do diálogo instaurado com a poesia de Drummond. Identificamos essa dialética a partir da menção do substantivo “mundo” acompanhado da adjetivação “vasto”, vocábulos que nos remetem a “Poema de sete faces”, publicado pelo poeta mineiro em 1930, na obra *Alguma poesia*. Trata-se, mais especificamente, da sexta estrofe, onde aparece o verso “Mundo mundo vasto mundo”. Em “Taça cheia de creme”, o diálogo que se estabelece com o texto desse poeta é confirmado com a apóstrofe do terceiro verso: “ó Carlos”. Nesse verso único, temos um vocativo de lamento lírico, que parece buscar um fôlego poético ao clamar o primeiro nome de Drummond. Nesse sentido, percebemos que a taça passa a ser uma metáfora do próprio poetar — ela é a poesia, fonte de onde a poeta bebe.

Sobre as várias simbologias à volta da taça, fazemos agora um breve excursus. No campo religioso e, de certo modo, no próprio senso comum, a taça remete à comunhão — o ato de beber é um convite à união. No poema de Persona, esse sema coloca a criação poética como uma eterna fonte que dá de beber a tantos poetas, tornando-os irmanados. Logo, é possível entrever, na imagem da taça, a linguagem da qual todos os poetas sorvem a poesia. A linguagem de um habita na linguagem do outro. São linguagens entrelaçadas e restauradas por esse processo dialógico e reflexivo. Trata-se, assim, de uma remissão metalinguística.

Na trivialidade das coisas que compõem o “vasto mundo”, está a linguagem a construir, a unir e a ser o “núcleo de ferro” da comunicação — a taça da qual todos bebem. Estamos perante uma linguagem que se faz poesia atravessada pela própria poesia, que desvela um sujeito poético à procura do seu lugar neste imenso mundo, tal qual o sujeito poético drummondiano. Há uma subjetividade que deseja materializar-se nas coisas e nelas lança a certeza da continuidade: “as coisas continuam / do jeito que sempre foram”. A linguagem tenta se reinscrever em uma nova linguagem, a qual opera na eufemização da vastidão do mundo. Essa dimensão torna-se mais concreta por meio do efeito de aproximação que a linguagem realiza, presente nos pronomes “mim” e “ti” (vigésimo segundo e último versos). Além disso, esses pronomes imprimem ao poema um pendor de avizinhamento, uma adjacência lograda pela palavra que transpõe a amplidão espaço-temporal.

Nesse diálogo intertextual que o poema de Lucinda Persona realiza com o poema de Drummond, a linguagem é posta em evidência. Ela é o centro e o sustentáculo da poesia, o “núcleo de ferro” desse sistema de signos que tece o texto poético. A esse respeito, podemos afirmar que estamos perante uma metalinguagem literária nos moldes do que discutiu Haroldo de Campos (2006) a respeito da crítica literária, que o autor compreende como um exercício metalinguístico. Campos (2006), que, além de poeta, foi também crítico e tradutor, afirma que as investidas sobre o texto literário, com o intuito de compreender e até mesmo de destacar o processo criativo e, portanto, movimentar a linguagem em torno de uma dinâmica de desnudamento de si mesma, são, antes de qualquer coisa, uma metalinguagem.

Na esteira dessas discussões, podemos afirmar que a tendência metalinguística está tanto na criação quanto na crítica, sendo nesta última uma apuração do olhar do crítico em relação a fatores externos à obra e, principalmente, à estética que estrutura o objeto artístico. No movimento de composição poética, o protagonismo da interpretação crítica da obra é da própria criação. O código e as técnicas postas em operação é que devem mover os olhos do crítico literário. Com base nessas premissas, identificamos que essa dinâmica metalinguística aparecia já em Baudelaire na segunda metade do séc. XIX. Essa postura, conforme destacamos nesta seção, faz parte do despertar de uma consciência a respeito do objeto artístico.

No contexto das discussões sobre a construção metalinguística que temos discutido, é importante refletir, com base em Haroldo de Campos (2006), que essa relação do código com o código pode ser pensada para além da própria criação poética. Somos levados a considerar outro texto do autor (1969) no qual ele traz contribuições pertinentes para o poema ora analisado. Trata-se do capítulo “Por uma poética sincrônica”, da obra *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. Como bem sugere o título, nesse texto, Campos (1969) defende uma apuração da crítica literária no sentido de esta se mover não unicamente pelos caminhos da evolução histórica, os quais não devem e não podem ser apagados. Sendo assim, o que autor (1969) sugere é uma ruptura dos limites temporais e espaciais, a fim de que o fenômeno literário possa promover interações atemporais. Essa visão levaria, enfim, a uma inspeção mais profunda da criação estética, ou seja, a uma poética sincrônica.

Nessa perspectiva, a poética sincrônica teria um “caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica” (Campos, 1969, p. 207). Esse olhar para a literatura além de uma cronologia histórica alarga todo um conjunto estético de produção, procedimento revelador de alguns ecos que ultrapassam limites cronológicos. Nisso, podemos vislumbrar um olhar para o passado, de modo a revitalizá-lo no presente. No

caso da poética sincrônica, estabelecem-se interrelações entre poetas de tempos diferentes. Esse é o caso de Lucinda Persona, que comunga da inquietação drummondiana diante do “vasto mundo”.

A distância temporal de mais de meio século entre os poemas em questão evidencia certa inadequação do sujeito em relação às exigências do mundo moderno, inadequação essa que poderia também estar relacionada ao universo da criação literária. Assim, a construção rítmica, que não é a solução do poetar, em Lucinda, aparece de um modo mais livre. Se Drummond apresenta o anúncio de uma poética que começa a se desajustar em relação ao culto à tradição e passa a se voltar às coisas simples, inseridas na imensidão do mundo, em Persona, temos o poema estruturado em uma única estrofe, sem seguir um jogo rítmico sistemático, constituindo-se livremente, sem rigores formais de uma tradição que, já à época do poeta mineiro, se mostrava enfraquecida.

Dessa maneira, há um corte sincrônico na ordem temporal da escrita dos poemas de Carlos Drummond de Andrade e de Lucinda Persona. Isso prenuncia um gesto que se espraia do séc. XX para o séc. XXI, com uma dinâmica estética renovada em Persona. As sobreposições que aparecem em sete faces (estrofes drummondianas), na poesia da escritora que ora estudamos, estão concentradas em um só bloco poético, sugerindo a fusão entre o “eu” e o mundo. Trata-se de uma integração demonstrada na criação, no corpo do texto, de um “eu” que se lança ao mundo e ao outro, uma ação constitutiva de uma amalgama poética. Há, portanto, a assimilação de uma postura poética drummondiana. Levando em consideração esse diálogo metalinguístico, notamos um movimento de confluência na criação poética contemporânea. Essa nossa observação não desconsidera os traços individuais de cada poeta. Há um “eu” que reflete sobre seu lugar no mundo, na carne da palavra.

A “taça cheia de creme”, que pode simbolizar o poema repleto de palavras, dado a beber a mim, a ti, a todos, remete à comunhão entre o poeta, a palavra, o outro e o mundo. Trata-se de uma metalinguagem que se constrói circunspecta no corpo do poema. No texto de Persona, percebemos uma operação metalinguística em que a linguagem do outro assenta sobre a linguagem da poeta, uma se reinscrevendo na outra — muitas vezes por meio de um processo de renovação. É importante referir a equação de Samira Chalhoub (2005), segundo a qual, da adição de duas poéticas, resulta a própria atividade metalinguística.

A poesia de Lucinda Persona revela um trabalho cuidadoso com a linguagem, com a escolha das palavras, com a própria estruturação dos versos, carregada de sentidos. Trata-se de uma poesia que se volta para a própria composição e conduz o leitor atento à trajetória poética da criação. Exemplo disso é “Escrevo”. O título é indício do objeto de atenção desse

poema — trata-se de uma reflexão sobre a escrita, não a partir de resoluções acerca do ato de escrever, mas, justamente, a partir das obscuridades que incidem sobre o poetar.

Posso quase dizer assim:
 nesta sala
 de cimento armado
 escrevo
 Com isso
 a realidade não me foge
 Escrevo
 numa ordem discreta
 que ninguém vê
 à luz do sol
 à luz de lâmpadas
 escrevo
 como se nenhum princípio estivesse
 envolto em trevas

 Assim
 ou mais ou menos assim.
 (Persona, 2014, p. 40)

Para esse sujeito poético, a julgar pelo que é sugerido no início e no fim do poema, a escrita parece ser algo complexo de se definir. O primeiro verso, com o advérbio “quase”, alude à ideia de uma possível aproximação em relação ao que se vai enunciar em seguida — como se esse sujeito não enunciasse de modo preciso. Há, portanto, uma indefinição. No último verso, a expressão “mais ou menos assim” ratifica a complexidade de expressar uma totalidade para um ofício tão laborioso quanto o do ato de escrever.

Além disso, chama a atenção a imagem construída pela sequência de versos: “Nesta sala / de cimento armado / escrevo”. Em primeiro lugar, temos a menção a um espaço específico da casa — a “sala” —, cômodo confinado entre quatro paredes, que nos remete aos sentidos da intimidade e da reclusão solitária: com a pena em punho, sozinha, a poeta escreve. Em segundo lugar, esse espaço inicialmente circunscrito é caracterizado como sendo de “cimento armado”. Trata-se de dois vocábulos que imprimem ao *locus* da escrita um caráter imponente. A sala onde se escreve transforma-se em uma espécie de muralha, com sua armadura de concreto, o que pode ser lido como uma metáfora do próprio ímpeto de escrever. A força que daí emana protege o poeta, permitindo que ele possa se entregar ao refinado trabalho de dar vida às palavras

Há outra possível leitura para a expressão “cimento armado”. Nela, o poema aponta para uma impenetrabilidade própria da escrita, remetendo tanto à ação de construir quanto à rigidez de um trabalho em que não há orientações prontas. Na imagem convocada pela expressão, vislumbra-se também uma construção solidificada na/pela palavra — enquanto o

tijolo é a peça que alicerça a edificação, a palavra é a base da escrita; é a liga que funda e a materializa, apreendendo e recriando a realidade.

A repetição do verbo “escrevo”, no presente do indicativo, delineia, sob a estrutura anafórica que percorre o poema, a escritura embutida no ato da leitura, fato que insinua o movimento vivo da escrita. Trata-se de pulsações vitais expressas na retomada do verbo, que confidenciam o arrebatamento que as palavras vão causando no sujeito poético, tudo isso transposto pela sonoridade engendrada nas consoantes vibrantes (/kr/), que, a cada reiteração, causam uma espécie de estremecimento, mimetizando o efeito causado pelo ato da criação. A reiteração do verbo reproduz a imagética do movimento do lápis roçando o papel, o que evoca um gesto primitivo — o de produzir fogo por meio do atrito entre pedras. Sendo o fogo um elemento que carrega a simbologia da sobrevivência, temos, nessa imagem sonora e estrutural do verbo “escrevo”, a metaforização da tentativa de se produzir a chama poética por meio da fricção do lápis com a folha ou, em uma acepção mais tecnológica, por meio das batidas dos dedos no teclado de um computador.

O efeito sonoro desse verbo, que atravessa o poema, gera uma espécie de sonata que entoia o espírito criativo do sujeito poético e impele-o para o exercício contínuo e insistente da escrita. Dessa maneira, o som cumpre uma espécie de hipnose da linguagem, que, inclinada sobre si mesma, forma um labirinto em que a saída, se existe, parece desembocar na própria entrada do poema-escritura que se forma. Sendo assim, o poema parece deixar livre um movimento de leitura, de ida e volta, como se pudesse ser lido também sob um movimento inverso, de baixo para cima. Esse efeito de sentido remete-nos ao ciclo incessante do processo criativo. Como bem destacou Octavio Paz (1976, p. 12–13), estaríamos perante “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”.

É importante notar que aquilo que o título anuncia (“Escrevo”) é realizado na própria feitura do poema. Temos, com isso, o procedimento da escrita e o seu sentido intrinsecamente ligados. Como afirmou Chalhub (2005, p. 63), é um “sobrescrever” descortinado ao leitor na ossatura do texto. No deslindamento da escrita é que se revela o seu sistema de produção — a ação se funde à matéria da sua execução (a palavra). Assim, a escrita, ao ser dissecada na urdidura do texto, vai sendo descoberta pelo autor e pelo leitor. A escrita constrói o texto e vai se construindo pelo texto — ela é o poético do texto.

A poesia que se deixa observar de dentro expõe a complexa relação da palavra com a realidade. No desejo de realização da escrita, evidencia-se uma árdua e lenta ordem de execução. Muitas vezes, o seu parto é doloroso, embora direcionado não só por uma

necessidade, mas por uma ânsia. O fazer poético é caracterizado por Persona como um processo envolto não apenas pelos deslumbramentos que o entorno provoca, mas também pelo desejo de dar vida às coisas por meio das palavras, especialmente devido ao fato de a poesia ser um meio de sobrevivência — e não apenas no sentido material do termo — para quem escreve. É justamente esse rótulo, o de “sobrevivência”, associado ao primeiro conjunto de poemas do livro *O passo do instante* (2019). O poema “Com todas as letras” é dedicado à avidez da criação poética. Vejamo-lo em seguida.

Meu modo de ser estranho
 é escrever com desejo:
 não olho a árvore
 sem lhe arrancar as raízes
 nem a concha sem lhe raspar o nácar (à unha)
 Às vezes, repenso
 aqueles breves discursos
 da sabedoria acerca de vários assuntos
 e concluo que preciso contar
 com tudo o que existe
 seguir assim a pequenos passos
 ponderando
 veredas
 reviravoltas
 cambalhotas
 escrever sem parar, letra por letra
 as palavras que estão à espera
 (mas dentro de uma força)
 como se estivessem nos labirintos
 de uma ostra no fundo do mar
 e pelo que sejam muitas ou poucas — tais palavras
 arrancá-las à ponta de faca
 agrupá-las (uma ao lado da outra)
 para um bem-apanhado verso
 esperar que possam (no poema)
 pender como pérolas
 no fio de um colar.
 (Persona, 2019, p. 51)

O poema evoca a relação do ser com a escrita. A potência do texto está entrelaçada ao desejo da sua própria feitura, uma ação que toma o sujeito poético e o mobiliza. Impelido pela vontade de escrever, o sujeito aguça o seu olhar para o mundo à sua volta — um olhar de estudioso que analisa cuidadosamente as coisas e os seres. Muito além das aparências, vai até as raízes das coisas. Assim, o desejo que move a escrita é impulsionado pela atração pelas coisas que capturam a atenção do poeta. Essa ideia é enfatizada no quarto e quinto versos, por meio de expressões que remetem a certa avidez: “arrancar”, “raspar”. Esses verbos insinuam a pujança de descoberta que o ato da escrita provoca no espírito do poeta. O universo externo é desvendado pela escritura.

O desejo da escrita não só é mobilizado por esse ímpeto, mas também por uma cautela, fato que torna a escrita um exercício lentificado, de exame e de construção diligente, pois as palavras trazem passagens estreitas, sinuosas. Talvez também por esse motivo Drummond tenha aconselhado penetrar nesse universo surdamente, uma vez que são “as palavras que estão à espera”, como afirma o verso de Persona, em outra alusão a verso drummondiano, desta feita do poema “Procura da poesia”: “Lá estão os poemas que esperam ser escritos” (Drummond, 2006, p. 25).

O sujeito poético vê a criação artística como uma tarefa movida não só pelo desejo de registro, mas também pelo cuidado com as palavras, que escapam, trazem “reviravoltas”, “cambalhotas”. Ainda que a escrita seja algo que impulse a poeta a entregar-se à realidade, trata-se de uma tarefa difícil, indomável. Talvez resida aí o caráter sedutor do ato de escrever. As palavras são pérolas; é preciso resgatá-las da oclusão em que se encontram, nem que seja à força — assim como as ostras, “arrancá-las à ponta de faca”. Trata-se de um movimento árduo, esse de se entranhar nesse cosmo dos sentidos. Contudo, conforme afirma o sujeito poético, uma vez terminada essa tarefa, temos à disposição a pedra preciosa — a poesia. Com isso, ganha sentido a alegoria da ostra, molusco que, ao ser penetrado por uma partícula estranha, passa por um processo de irritação que aciona um mecanismo de defesa, o qual, por sua vez, desencadeia a produção de uma substância chamada “nácar”. É essa substância que dá origem à pérola, joia nobre associada à purificação e à delicadeza. O poeta francês Francis Ponge (2000), em poema incluído na obra *O partido das coisas*, fala-nos da ostra precisamente como a estrutura que tenta esconder, em seu interior, um mundo em que “por vezes raríssima uma fórmula perla em sua goela de nácar, e encontramos logo com que nos adornar” (Ponge, 2000, p. 71). A poesia pode ser, então, vista como a grande pérola que reluz no fio do colar que é o poema. Ela só germina após um processo de purificação, de depuração da palavra, tal como ocorre na ostra. A poesia é engendrada por si mesma, pela força dos significados que tem a oferecer, por toda a sua energia vital, por poder ser lida pela linguagem.

A linguagem é capaz de promover o diálogo entre o ser e o mundo; a experiência do ser com o universo se realiza por meio da entrega ao que as coisas têm a oferecer. Sendo assim, a apreensão dos sentidos criados entre o “eu” e o mundo acontece no tecido da linguagem. No poema “Com todas as letras”, nos cinco primeiros versos, com os semas “raízes” e “unha”, o sujeito poético refere a profundidade do mundo filtrado pela palavra e a incorporação do ser a esse mundo. Com isso, remete-nos a uma relação forte entre o ser e o mundo: as raízes mergulhadas na terra e a unha cravada na carne. Do mesmo modo, a escrita

se coloca como meio de enxergar mais fortemente o mundo à nossa volta, as pulsações de vida e a própria palavra. Trata-se de uma poesia entranhada e cravada na carne da palavra, uma experiência estética com o mundo urdida pela linguagem.

Nos dois versos que encerram o poema (“pender como pérolas / no fio de um colar”), a poeta nos confronta com uma ordem de construção da obra. Pela força da imagem que vai costurando no poema, ao final, podemos apreender cada verso como uma pérola produzida sob o laborioso exercício da escrita. Reunidos os versos-pérolas, ganha forma o colar, metáfora da poesia que arrebatava o leitor. Lançando mão de uma delicadeza e de um refinamento próprio da pérola, a poeta projeta a visão de uma transformação concreta da poesia em poema.

Como afirmou Merleau-Ponty (1991, p. 96), em *Sobre a fenomenologia da linguagem*, “expressar, para o sujeito falante, é tomar consciência” — uma consciência sempre nova que a linguagem trará; a cada instante, teremos uma novidade. As palavras vão dizer, a todo momento, algo a mais do que disseram. Eis que o sujeito poético se mostra ávido por fazer uso das palavras: “escrever sem parar, letra por letra / as palavras que estão à espera”, para que revelem sempre mais. Na perspectiva de Merleau-Ponty (1991), é por meio do uso poético dado à palavra que ela nos trará novos sentidos, nos dará o pensamento encarnado na própria palavra, pois a palavra é a presença do pensamento.

Como referimos anteriormente, a ostra, ao ser invadida por algum sedimento estranho, desencadeia um processo inflamatório, de autoproteção. Ao convocar as palavras “concha”, “ostra” e “pérolas” para caracterizar o ato da escrita, a poeta veicula o pensamento de que o processo de criação nasce de um gesto de depuração: uma ação que produz camadas de palavras que são buriladas, removidas de seu sentido de dicionário; são maturadas, sedimentadas pela linguagem e, assim, vamos “esperar que possam (no poema) / pender como pérolas”, imprimindo à escrita o brilho próprio de uma joia. A figura da ostra pode ser, então, lida como metáfora do poema, que, fechado em seus labirintos linguísticos, espera por um leitor sedento em extrair-lhe os sentidos: nem que seja “à ponta de faca”, apoderar-se de sua pedra preciosa — a poesia. Vejamos a seguir o que afirma Merleau-Ponty (1991).

A palavra, enquanto distinta da língua, é esse momento em que a intenção significativa ainda muda e inteiramente em ato mostra-se capaz de incorporar-se na cultura, a minha e a do outro, de formar-me e de formá-lo ao transformar o sentido dos instrumentos culturais. Torna-se ‘disponível’, por sua vez, porque nos dá posteriormente a ilusão de que estava contida nas significações já disponíveis, quando na verdade só as adotou por uma espécie de *ardil*, para lhes infundir uma nova ideia (Merleau-Ponty, 1991, p. 98, grifos do autor).

Percebemos que, para o filósofo (1991), a palavra não está restrita a um sentido único e imutável. De acordo com diferentes intenções expressivas, a palavra sempre poderá constituir novas significações; ela ultrapassa o sentido primeiro, de dicionário, uma vez que traz a essência do ser. Na linguagem, sente-se o pulsar de um “eu” que a ela se incorpora para materializar pensamentos e gestos. Não à toa, o sujeito poético evoca, com a imagem da ostra no fundo do mar e com o intrincado trabalho de abri-la, os próprios atos da escrita e da leitura de poesia. Podemos, assim, afirmar que o pensamento da poeta, tornando-se presença na/pela palavra, aquela que recebe uma nova vida, reluz como pérola, sobre a qual se projeta uma nova circunstância operacional.

A palavra ganha, assim, uma dimensão maior, dada a aproximação que a poeta estabelece: as palavras são pérolas, e as pérolas são como as palavras que a poeta anseia encontrar no mais recôndito lugar. Dessa maneira, a palavra ganha vida nova nessa metáfora da pérola; ela sai de seu lugar comum, matéria da comunicação do dia a dia, para se elevar a item precioso — uma joia, a joia dos poetas, matéria-prima do trabalho artístico. Sendo assim, no poema, é-nos dado a ver o impulso criativo que materializa no texto. Além disso, a associação que o sujeito poético faz entre a busca pela palavra e a tentativa de encontrar a pérola na ostra demonstra, quanto à criação artística, que o arroubo desse encontro com a palavra plena de si, cheia de brilho, fornece completude à construção da poesia. Em ambos os casos, os gestos são movidos por um ímpeto de conquista. A palavra à espera, tal como a pérola no silêncio de uma ostra, está ávida pelo encontro com a poesia. Tal como a ostra que, invadida, dá início a um diligente processo de autoproteção, a poesia trabalha com a linguagem de modo “a tirar só de si a substância vital”, como afirmou Bosi (1977, p. 143) — entre camadas e camadas de palavras que soldam no poema a poesia.

A consciência do poder da palavra está bem evidente na poesia de Lucinda Persona. Há um árduo e minucioso trabalho com a escolha vocabular. A construção literária é motivada por um anseio de criação, por uma consciência meticulosa das escolhas estilísticas — uma difícil escolha de organização da matéria-prima da literatura — a palavra. O fazer poético emerge, assim, enquanto uma ação complexa de se realizar e de se explicar. A esse respeito, vejamos o poema “Gênese”, que nos apresenta o que, à primeira vista, parece ser uma tentativa de elucidação acerca de como se origina um poema.

O poema começa na escuridão
(as estrelas tremem olhando para baixo)
o coração diz: prossiga — vale a pena

O poema também começa no silêncio

feito animal em busca de alimento
mesmo que só com a ponta do focinho

Seria como contar ainda
que o poema nasce num descampado
(tão próprio para as idas e vindas)
e vai às cegas — tateando

Removidos alguns casos
o poema se forma
à custa de longo tirocínio
num clima de meias palavras
e quartos de frases
que predominam nas horas difíceis
das mais difíceis causas

O poema nasce — por outro lado
de movimentos vivos e manobras
como pássaros bicando cascas
ou insetos em metamorfose

Raramente um poema corre
conforme planejado
às vezes, morre ainda embrião
às vezes, hipertrofia — já de si abundante

Desenrolo
até não poder mais
o princípio da poesia

Eu gostaria tanto de acertar
De não ir para a cama tão tarde.
(Persona, 2019, p. 27–28)

O poema, que aparenta ser, à primeira vista, uma tentativa de explanação do fazer poético, em uma leitura mais detida, se afirma como uma abertura à reflexão sobre o poetar em seu próprio espaço de constituição, alinhando-se à perspectiva de Haroldo de Campos (2006). Trata-se de uma conduta que humaniza o sujeito poético na própria tentativa de entender o jogo intrincado da composição poética, que se revela na carne do texto. O poema é composto na experiência mesma de seu fazer, de deslindar a sua gênese, como bem sugere o título.

É também possível estabelecer uma aproximação com a empreitada camoniana de definir o sentimento amoroso, como ocorre nos versos de “O amor é fogo que arde sem se ver”. Esse soneto de Camões está estruturado, com a exceção da última estrofe, sob uma estrutura anafórica à volta do verbo “ser”. Trata-se de uma estratégia que forma uma coluna vertebral no poema, sendo ela a base da complexidade que envolve uma possível conceituação do amor. Do mesmo modo, nos versos de Persona, temos a reiteração da expressão “o poema”, que funciona como o eixo estruturante da composição, enfatizando o

caráter autocentrado da linguagem poética — uma linguagem que se realiza em si mesma e estabelece a sua própria finalidade. Desenha-se, por fim, um esboço da laboriosa tarefa da criação e de um caminho para defini-la.

O poema está também estruturado à volta dessa tentativa, que se faz sem manuais, pois “O poema começa na escuridão” ou “O poema também começa no silêncio”. Podemos afirmar, a partir disso, que obscuridade e silêncio são categorias afins à poesia — são justamente o que impulsiona a poeta na procura pela poesia, que se revela na própria anatomia do poema. Em grande parte das ocorrências do substantivo “poema”, os verbos relacionados (“começa”, “nasce”, “forma”) remetem-nos ao título “Gênese” e ao intento de revelar o princípio da escrita. Dessa forma, orbita, em torno do poema, a sua própria concepção. O texto se constitui em sua feitura, é espelho de si mesmo, se corporifica nele mesmo — a genealogia é a base da criação.

Ainda que não seja o foco desta análise endereçar questões de cunho religioso, é inevitável não relacionarmos o título do poema ao nome do primeiro livro da *Bíblia* — Gênesis. Nesse livro, temos não só um relato das origens da humanidade e do pecado original no contexto da fé cristã, mas também a base de todas as escrituras sagradas. Podemos afirmar que os preceitos basilares que regem essa fé estão estruturados a partir desse livro, ou seja, ele é o princípio de tudo. Com base nessa aproximação em relação ao texto bíblico e confrontados com essa descrição quase ritualística da construção poética, podemos afirmar que a poeta promove uma sacralização do gesto de escrita. Essa ênfase na ideia de origem da escrita remete ao intento de encontrar o elemento basilar da poesia: o de ser fundadora de uma nova realidade. É significativo que o poema “Gênese” seja o que abre a obra *O passo do instante* (2019). Sendo assim, é anterior a tudo.

Também nesse poema é instaurado um curso. Em primeiro lugar, temos a ideia de iniciação evocada pelos verbos “começar” e “nascer” das três primeiras estrofes. Esse mesmo sentido se estende a outras expressões verbais que vão constituir esse movimento de composição. Na primeira estrofe, temos “prossiga”; na segunda, “busca”; na terceira, “vai”. Esses termos revelam, na própria ação que indicam, o transcorrer de um processo de criação que não segue uma rota pronta, exata, mas que se engendra na própria ordem da escrita — escrita essa autoconsciente, que se desenvolve aos poucos, em uma dinâmica de escolhas, de rastreio das palavras: “feito animal em busca de alimento”. Trata-se de uma escrita que se mostra cheia de vitalidade, pulsante desde a sua fundação, pois se produz “de movimentos vivos e manobras”. É justamente essa energia vital, intrínseca à construção do poema, que

imprime um caráter inesperado ao resultado da escrita: “Raramente um poema corre / conforme planejado”. Se a escrita é algo vivo, é também imprevisível.

Das oito estrofes que compõem o poema, somente as duas últimas não têm o substantivo “poema” enquanto sujeito dos versos. Nelas, a própria voz poética aparece como elemento central. Podemos observar o anseio que percorre o ato criador — anseio de, após o labor da construção, dar a conhecer a poesia. É um trabalho caro ao poeta, como sugerido pelo verbo que abre a sétima estrofe: “Desenrolo”. Para se chegar à poesia, é preciso desenredar a língua, retirar palavra por palavra do labirinto da linguagem. A cada ocorrência da palavra “poema”, temos uma explanação acerca de como principia o texto. O sujeito poético parece aderir tão profundamente a essa trama, que configura do ato criador, que ele mesmo é criado simultaneamente à composição. O poema, gerado estrofe a estrofe, desdobra-se nesse percurso de exposição do ato criativo. Com isso, dá-se a gestação do próprio texto, que termina prenhe do desejo de conquistar a poesia. As palavras enoveladas são desembaraçadas. É preciso, então, um trabalho engenhoso com o material linguístico; um tatear da linguagem, ser indomável que, desemaranhado, traz “o princípio da poesia”, única possibilidade de repouso para o criador.

Pode-se afirmar que a gênese do texto move o desejo da escrita e se faz na própria poesia; esta última dá à linguagem uma potência substancial e infinita por meio do exercício poético. A poeta dá à linguagem todo esse valor, amplia as suas possibilidades, levando-a a alcançar um estatuto perene. Estamos perante “uma linguagem dentro de uma linguagem”, para relembrarmos a afirmação de Paul Valéry (1991, p. 208). Esse poeta e crítico francês (1991) desenvolve uma discussão acerca da oposição que comumente se criou entre poesia e pensamento. Com base nessa oposição, entende-se que a inspiração é uma espécie de luz que paira sobre o espírito do poeta, dela resultando a poesia. Rejeitando essa ideia romântica do papel da inspiração, Valéry (1991) defende que o poema nasce do rigor do raciocínio — o poeta precisa manobrar as ideias e desenvolver um ofício cuidadoso para transpô-las em texto artístico. Trata-se de um trabalho do pensamento consciente, elaborado e, até mesmo, arriscado, se retomarmos a metáfora da travessia de uma greta entre montanhas sobre uma prancha leve, apresentada por Valéry (1991, p. 203), a fim de ressaltar quão delicado é se aventurar na linguagem. É melindroso o ofício do poetar.

Há uma circunstância que inquieta o sujeito poético de Lucinda Persona, que, ao expor a sua sede de ver consumada a poesia, “Eu gostaria tanto de acertar”, revela o estado de incerteza quanto ao êxito desse objetivo, reforçado pelo uso do futuro do pretérito para o verbo “gostar”. Esse intento — o da materialização da poesia no poema —, que pode nem

sempre ocorrer, é tratado também por Valéry (1991). Quando o crítico (1991) afirma se preocupar mais com a formação e a urdidura da obra, parece se alinhar ao que se apresenta no poema “Gênese”, de Persona, que gravita em torno da constituição dos versos, e não exatamente em torno de um produto acabado.

3.4 “Um verbo amanhece alto”: o compromisso da/pela escrita em Conceição Lima

A reconstrução da casa-nação é um tópico insistente na obra de Conceição Lima, aspecto referido por vários estudiosos da obra da autora santomense. Nessa obra, vemos que não apenas São Tomé e Príncipe é tomado como motivo lírico, mas também toda uma africanidade que constitui a ancestralidade reivindicada nos versos. A ressignificação de uma África que se faz constitutiva da santomensidade, proclamada na poesia de Lima e, portanto, a redefinição da formação da nação santomense realizam-se pela linguagem. Na poesia em questão, constrói-se um caminho de restauração de uma sociedade marcada por memórias dolorosas, por amargura, lutas, silenciamentos. Por isso, a nação está ávida por uma reorganização da história, por uma ressignificação das identidades sociais.

Enquanto forma de instauração de uma nova realidade, a poesia é o caminho eleito por Conceição Lima para reestruturar a imagem das ilhas. Pela palavra, a poeta rememora os irmãos que pereceram sem a chance de terem a sua voz ouvida. A poesia em questão institui uma resistência a um sistema erigido sobre violência e silenciamento daqueles que fizeram e fazem a história da pós-independência de São Tomé e Príncipe. Esse espaço temporal que acabamos de referir é central para a escrita da autora. Ela lança um olhar distanciado à sua terra, um olhar de fora, que se desloca no espaço e no tempo para refletir sobre a constituição e a reorganização da terra natal, libertada oficialmente do poder colonial nas últimas décadas do século passado e que, ainda assim, precisa expurgar os vestígios insistentes da colonização. Na escrita de Lima, não temos uma tentativa de eliminação do elemento colonizador, mas antes uma depuração das bases de formação da nação, sem apagar a memória, mesmo que dolorosa, daqueles que padeceram e/ou pereceram. Por vezes metalinguística, essa escrita trava uma batalha contra o enfraquecimento das identidades santomenses, que se mostram conscientemente múltiplas. Há uma recomposição histórica da nação; um fortalecimento da africanidade que percorre a concepção da santomensidade; uma resistência aos resquícios do colonialismo, os quais se fazem presentes nos discursos de ódio e em um sistema excludente. Retomando as discussões da escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009), diríamos que se trata de um combate ao conjunto de estereótipos que desejam veicular uma história única — a

do ponto de vista ocidental da nação de São Tomé e Príncipe, como acontece com outros países africanos.

Desse modo, diríamos que temos, na poética de Lima, uma voz que se faz na e pela palavra, que se torna compromisso e aliança entre a poeta e sua nação. Na poesia de teor metalinguístico da escritora, vemos um desdobrar da linguagem sobre si mesma. Trata-se de uma forma de se reconhecer enquanto mecanismo de poder, de uma literatura que impulsiona a re(constituição) do povo. A poesia se torna instrumento de denúncia das violências e dos preconceitos, mecanismo de união e de fortalecimento dos sujeitos, daqueles que vivenciaram ou testemunharam as feridas da colonização nas várias sociedades africanas.

Se a poesia, como refere Bosi (1977, p. 146), “resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia”, vislumbramos, na atitude metapoética de Conceição Lima, uma forma de resistência no que diz respeito aos motivos de poesia eleitos pela escritora, os quais recuperam e trazem à consciência as mazelas do processo de colonização, entre as quais estão o apagamento da própria noção de identidade. Além disso, há uma resistência entranhada na carne dessa poesia, que se faz como centro de sobrevivência de si, do outro, da nação e, por extensão, da própria palavra, o que favorece o empoderamento e a conquista de um lugar de fala. No caso da poeta, não temos uma simples porta-voz dos seus semelhantes; ela mesma dá visibilidade para que esses sujeitos falem. O protagonismo vai para aqueles que contribuíram e contribuem para a edificação de uma narrativa nacional, para a constituição de São Tomé e Príncipe como uma nação.

Nos versos finais do poema “Afroinsularidade” (“um verbo amanhece alto / como uma dolorosa bandeira” (Lima, 2004, p. 41)), analisado em outro momento desta tese, capturamos a palavra como a trilha eleita pela poeta para denunciar o apagamento de identidades pela violência colonial. Trata-se de um recurso que possibilita a nova escritura da nação santomense: a palavra é anunciadora da esperança de uma nova rota. No verso “um verbo amanhece alto”, a palavra (“verbo”) é alçada à condição de um sol que nasce para todos. É a palavra que traz a luz, que constrói a história do ilhéu sob outra perspectiva. Ao retomar o passado, a palavra engendra o amanhecer de uma nação reinventada e consuma um pacto com o povo e com a terra em questão. Esse resgate expõe a brutalidade de uma história marcada pelo domínio português, que, dessa forma, reorganiza um ideal de continuidade e de esperança de um novo rumo para a nação. Podemos afirmar que a poesia de Lima desenvolve uma resistência nos moldes definidos por Bosi (1977).

A força que a palavra atribui à ideia de um estatuto diferente para a matéria, a partir de um olhar de dentro, de uma parte desse todo que é São Tomé e Príncipe, é delineada pela experiência e pelo testemunho de angústias, conflitos, lutas e sonhos. Essa energia da linguagem instaura o poder de reordenação da narrativa nacional, o que é possível graças à legitimidade da vivência individual que se abre para a coletividade. Dessa maneira, a palavra da poeta constrói uma nova ordem para a história da sociedade santomense. É isso que temos no poema “A mão do poeta”.

O poeta, é sabido, conhece
o sentido da sua mão
e perdoa-lhe a bizzarria
de crescer sozinha
com o impulso da ave
ou o fermento do pão

Porque ele sabe que a mão
o prende à raiz do chão
onde o rigor do seu «não!»
varre da casa a podridão

Por isso, se o poeta à praça traz
seus dentes caídos, a face desfeita
é para perscrutar no mastro
o pano que drapeja
e corrigir com a mão
a direcção do vento.
(Lima, 2012, p. 55, grifos da autora)

O sujeito poético é a consciência da mudança; é por meio de sua mão que a poesia nasce e traz novos rumos para a história. A mão do poeta, ao edificar o poema, funda outra realidade, promove uma ressignificação social, política e cultural à nação cantada. Essa mão, metonímia do próprio poeta, constitui-se enquanto ferramenta que efetiva a transformação desejada, devido à sua liberdade de movimentos. Assim como a ave soberana alçando o seu voo, a mão que arquiteta a escrita, alcança alturas, plana além das fronteiras.

A palavra, também metaforizada pela ação do fermento no pão, evidencia a sua propriedade de fazer crescer a esperança de uma nova direção, de uma tomada de poder capaz de eliminar a sujeição a um regime opressor. É assim que se compreende, na palavra, a expressão de um combate promovido pela linguagem, de um caminho que se abre pelo enfrentamento, que faz crescer o ânimo para a luta, assim como o fermento faz crescer a massa do pão. O poema destaca o poder da palavra e o potencial do poeta enquanto agente transformador, capaz de efetivar a passagem para outra realidade a ser construída. Por ser um agenciador da mudança, da tomada de consciência, o poeta ressignifica o seu lugar no mundo

e se faz resistência ao sufocamento que o universo colonial impõe ao povo. Trata-se de uma resistência que se estabelece, de forma mais evidente na segunda estrofe, por meio do jogo sonoro ao final de cada verso, que insinua uma espécie de marcha contra o opressor (“mão”, “chão”, “não”, “podridão”).

Por sua vez, o verbo “varrer” do último verso (“varre da casa a podridão”) adensa o desejo de expurgar todo o passado violento da nação santomense. Já o verbo “prender”, em “o prende à raiz do chão”, remete-nos à ideia de uma ligação indissolúvel com a pátria. Nesse sentido, no uso da palavra, a poeta tem o poder de fortalecer os laços com a terra e de afastar os males que assombram a memória de seu povo. Sob essa perspectiva, a de certa soberania da palavra poética, temos a insinuação de um movimento para o alto na primeira estrofe, reforçado pelas expressões “crescer”, “impulso da ave” e “fermento do pão”, que remetem a uma elevação. Portanto, há uma ênfase na propriedade que a palavra tem de elevar os indivíduos à consciência acerca de seu lugar e de seu compromisso na sociedade.

Na segunda estrofe, temos uma alternância desse movimento: há um voltar-se para baixo, para o chão da terra, palco onde a ação acontece. Nas superfícies da terra e do texto, o combate acontece. A palavra desperta a consciência e estimula a ação. Na terceira estrofe, ao referir o espaço da praça, local público, o sujeito poético insinua a efetivação do combate. As cicatrizes da violência colonial são expostas: “seus dentes caídos, a face desfeita”. É nesse espaço social que se faz reverberar a denúncia da brutalidade a que a nação foi submetida. Trata-se de uma ação que aplaca as rupturas provocadas por esse sistema de opressão. A praça, lugar de encontro e de protesto, é onde o poeta passa a convocar a consciência de todos, enfatizando que a escrita é também um ato político, um mecanismo de defesa, de orientação e, principalmente, de intervenção na realidade.

Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 589) referem-se à mão enquanto símbolo de um mecanismo de ação, de poder e de domínio. Com base nessa premissa, podemos ler a mão do poeta enquanto uma totalidade, índice de um potencial de mudança — a desconstrução de um pensamento de inferioridade e de submissão em favor de uma lucidez diante da realidade opressora, de uma desestabilização dos discursos dominantes, por meio da inserção das vozes marginais, intermediadas pelo poeta. Dessa forma, entendemos a figura da mão como a própria ação, como símbolo da promessa de reerguer o país, de hastear a bandeira (poema), desbravando novos rumos para a nação santomense e, por extensão, para todo o continente africano.

É pela via da linguagem que Conceição Lima constrói e reconstrói os espaços de afeto, reaviva a sua ancestralidade, reivindica a visibilidade daqueles que foram calados pela

violência e pela opressão do colonialismo e procura atar as pontas de uma formação identitária múltipla. Além disso, rememora um passado amargo, a fim de fechar as feridas abertas e legar uma nova história para o seu país. Nesse percurso pela poética da autora santomense, percebemos a importância da escrita como ferramenta de renovação da nação. Cantada na carne da palavra, a nação renasce, ganha força. Helder Macedo (2011, p. 12–13), no prefácio da última obra publicada pela poeta, *O país de Akendenguê*, destaca que a poesia em questão “é o roteiro de uma viagem iniciática do corpo feminino de uma ilha-nave feita de palavras”. Essa ilha é erigida e ressignificada pela palavra; é por meio da palavra que se refaz, combatendo um colonialismo infiltrado nos gestos, nas relações, na política. Sendo assim, desarranja rótulos que alimentam pensamentos distorcidos sobre África e reclama uma reformulação da história santomense.

Pela via da linguagem, Conceição Lima procura instituir outro estatuto às ilhas do seu país natal, como é evidente no poema “Não estou farta de palavras”, o qual inaugura a obra *O país de Akendenguê*. Nele, a poeta escreve:

Não, não estou farta de palavras.
É porque o tempo passa que as procuro.
Para que elevem, soberanas, o reino que
forjamos.
[...]
(Lima, 2011, p. 27)

Nesses versos, a palavra é apresentada como a alternativa substancial para a fundação e a revelação de um império legítimo. Trata-se de um reino que agora se quer livre, finalmente estabelecido. O anseio pelo encontro com as palavras essenciais, que trarão à tona a nação apagada pelo colonialismo, é assinalado pelo sujeito poético de um modo, diríamos, inesperado, com o uso do adjetivo “farta”. No português europeu, é comum o uso da expressão “estar farto” para expressar enfado ou falta de paciência em relação a algo ou alguém. O adjetivo também remete ao excesso, à abundância. No primeiro verso, a reiteração da negação indicia que ainda resta, no sujeito poético, certa incompletude — há uma carência por mais palavras, há o desejo de uma fartura extravasante, a fim de reinscrever outro domínio à nação. A sede pelas palavras é motivada pela passagem do tempo, que parece impulsionar ainda mais a urgente abundância delas, para que elas preencham as rachaduras das paredes e edifiquem a nação pretendida.

O adjetivo “soberanas”, do terceiro verso, separado do referente por meio de um processo de zeugma, projeta na adjetivação toda a potência que o sujeito poético almeja

alcançar em sua linguagem, tanto que, de um discurso individual do primeiro verso, chega-se à ideia de coletividade no último verso do poema (“estou” — “forjamos”). O vocábulo “palavras”, embora omitido nos versos seguintes, se faz presente pela retomada anafórica e pelo sujeito elíptico. Em todos os versos, “palavras” está presente; é como se o poema fosse construído à volta desse elemento fundamental. Essa ênfase reforça o fato de que as palavras são o meio fundamental de ascensão de uma pátria que sai do domínio colonial para o da linguagem. Sendo assim, podemos afirmar que o recomeço é possível essencialmente pela palavra.

O desejo por contestar os discursos hegemônicos e a história oficial exige uma fartura de palavras, as quais atendem à demanda de uma reformulação do sentido de nação. A partir dessa soberania que as palavras recebem no poema, é possível crer na elevação da pátria e do próprio sujeito poético enquanto intermediador dessa empreitada. Na pele da palavra, a nação se ergue, se reinventa e se faz conhecida, a partir de uma individualidade que, por vezes, foi interditada pelo discurso colonizador. É pela palavra que o sujeito poético consolida o seu compromisso de estabelecer a sua origem mátria. Assim, por meio dela, firma-se um pacto, não unicamente com a terra, mas também com o povo — mais ainda com aqueles que foram suprimidos do quadro de formação das ilhas enquanto uma nação. Essa supressão é contestada pelo sujeito poético de Lima por meio de uma denúncia que resgata a memória desses indivíduos. Trata-se de uma maneira de liquidar o arcabouço de dominação do opressor. Vejamos, em seguida, o poema “Proposta”.

Proposta

Apaguem os canaviais, os cacauzais, os cafezais
Rasurem as roças e a usura de seus inventores
Extirpem a paisagem da verde dor de sua íris
E eu vos darei uma narrativa obliterada
Uma esparsa nomenclatura sedenta de heróis
(Lima, 2004, p. 31)

Nesse poema, novamente temos a exposição de um conjunto de ações alicerçado na escrita. Arejada pelo sentimento de responsabilidade política, social e cultural com as ilhas, a poeta reformula uma perspectiva homogeneizante de nação e defende o reconhecimento dos vários grupos sociais submetidos a uma privação de direitos. A nova narrativa proposta pelo poema estabelece um acordo entre o passado e o presente, entre a voz poética e outras vozes esquecidas. O sujeito poético solicita, em tom imperativo, a dissolução de um passado doloroso em favor de um presente repleto de esperança, que preencha as ausências na história

da nação e reinscreva os sujeitos omitidos pela hierarquia social. Em parte, essa omissão ocorreu devido à profunda estratificação social promovida durante a exploração econômica do ilhéu pelos portugueses, questão que fez adensar ainda mais a discriminação não apenas durante o regime colonial, mas, inclusive, no pós-independência.

Nessa perspectiva, o passado é retomado tão-só a fim de eliminar as amarguras experienciadas, em troca de um discurso que reivindica novos espaços e novos sujeitos protagonistas da narrativa santomense. Nesse sentido, a linguagem se realiza a partir de um apagamento. Não se trata de esquecer os males da colonização; pelo contrário, é preciso lembrar, mas, simultaneamente, é preciso não reduzir a história a esse passado sombrio, dominado pelo opressor. É preciso dar proeminência aos heróis legítimos da nação, àqueles que a ideologia dominante tenta encobrir, ao construir uma história repleta de vãos, muda quando se trata dos verdadeiros filhos da terra, os seus rebentos — não necessariamente de nascimento, mas aqueles que deixaram o suor nas lavouras, esconderam suas dores e saudades, soterrando-as nas roças, fizeram de seus corpos os multiplicadores da riqueza alheia.

É interessante agora notar que o único verbo que não está no imperativo é o verbo “dar”, que aparece no quarto verso (“E eu vos darei uma narrativa obliterada”). Essa forma verbal, expressa no futuro do presente, anuncia um tempo marcado pela promessa segura que o sujeito poético firma com os seus compatriotas. Nessa promessa, o sujeito apresenta uma espécie de recompensa para o ofuscamento a que foram submetidos aqueles que, verdadeiramente, instituíram São Tomé e Príncipe. Notamos um acordo entre o sujeito poético, seus irmãos e a própria palavra, a qual permite uma revisão das origens, de modo a reestabelecer os elos desfeitos pela historiografia oficial. O poema empreende um inventário cultural e identitário da nação. É pela substância da linguagem que se propõe uma aliança ancestral, erguendo um novo estatuto para a santomensidade — agora multifacetada.

É sob uma ótica interna e, por vezes, também externa, se pensarmos que a poeta viveu e ainda vive fora de sua terra natal, que a escrita em questão se legitima e erige uma nova narrativa. Trata-se do ponto de vista de uma partícipe da história. A poeta partilha conhecimento histórico, ancestral e subjetivo, para reparar as incoerências e as faltas na escritura da nação santomense. Entendemos que a sua poesia reclama a recriação memorialística. Sendo assim, escava não apenas a sua memória, mas também a de seus irmãos santomenses. É por meio desse gesto — de retomar o passado ancestral — que a escrita de Lima se propõe a elaborar uma revisão da história nacional. Por essa razão, problematiza as mazelas do sistema colonial e reflete sobre os novos caminhos após a independência.

Esse olhar para o passado, ainda que para expulsar os fantasmas da colonização, é basilar para refletir sobre o presente. Conforme afirma Edward Said (2005) em *Representações do intelectual*, lembrar o passado serve para despertar aquilo que está adormecido, esquecido, para lançar luz sobre questões encobertas por estruturas convenientes. Eis a razão pela qual o crítico (2005) afirma ser a atividade intelectual um empenho permanente, uma atenção sempre revigorada, a fim de expor as opressões, os preconceitos e os silenciamentos.

[...] o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando dizer isso ativamente em público (Said, 2005, p. 35–36).

Conceição Lima, até certo ponto, alinha-se a esse intelectual prescrito por Said (2005), uma vez que exuma os seus mortos e revive as cenas violentas do passado colonial, a fim de apresentar os verdadeiros heróis nacionais. Nesse sentido, realiza essa recusa que o crítico (2005) destaca como sendo uma das características fundamentais do intelectual: a de não ser mais um a aderir às perspectivas conciliadoras, afins aos interesses da classe dominante. O compromisso articulado pela poesia em questão nesta pesquisa é justamente o de retificar as concepções mais caras ao colonizador, que ignoram as outras perspectivas inconvenientes ao seu projeto de poder. Com essa predisposição, realiza o que propõem os dois últimos versos do poema analisado anteriormente: “e corrigir com a mão / a direcção do vento” (Lima, 2012, p. 55).

Sendo assim, a escrita é apresentada como promessa de mudança. Por consequência desse acordo, instituído pela palavra, é que Conceição Lima recupera episódios dolorosos, faz retornar os mortos e escancara a exploração do corpo. Por meio de sua escrita, intensifica a forte ligação com a sua terra e viabiliza uma ressignificação do presente, por meio da rememoração do passado. Há também, de certo modo, um redirecionamento do futuro, ao injetar na linguagem um fôlego, por vezes, esperançoso. Essa esperança, muitas vezes, é direcionada ao papel daqueles que foram calados antes mesmo de tomarem a fala, aqueles que a poeta valida como os verdadeiros heróis. A esse respeito, vejamos em seguida o poema “Os heróis”.

Na raiz da praça
sob o mastro

ossos visíveis, severos, palpitam.
 Pássaros em pânico derrubam trombetas
 recuam em silêncio as estátuas
 para paisagens longínquas.
 Os mortos que morreram sem perguntas
 regressam devagar de olhos abertos
 indagando por suas asas crucificadas.
 (Lima, 2004, p. 23)

Traçando uma convergência com o poema “Proposta”, a narrativa colonial, neste último poema apresentado, é deslocada para abrir espaço a novos agentes da história. Notamos, então, um intento descolonizador, no sentido de articular o afastamento definitivo do elemento português, com a eliminação da sua palavra e da sua presença, conforme sugere o verso: “recuam em silêncio as estátuas”. Essa destituição acontece no corpo da linguagem, por meio da estruturação em ordem inversa, posicionando as estátuas, tão simbólicas da presença colonial, no final do verso. Essa observação é confirmada no transbordamento desse verso para o seguinte, apresentando uma complementação da ideia de afastamento do componente colonial: “para paisagens longínquas”. Os sentidos do adjetivo “longínquas” e o alongamento que a sonoridade da consoante “n” produz materializam esse deslocamento.

O tom profético que perpassa o poema remete-nos à certeza do retorno daqueles que, paradoxalmente, ainda que mortos, estão despertados. Desse modo, delineia-se uma espécie de metáfora do “amanhecimento” desses mortos. Na praça, espaço emblemático de resistência, estão os ossos, restos mortais por excelência, signos da passagem do sujeito. Contudo, há também a sugestão de uma pulsão de revolta, que se irradia enquanto energia vital do texto. Nesse caso, os ossos transmutam-se do fim para o princípio. Por outras palavras, os ossos revelam uma transcendência sobre a morte, indicando, dessa maneira, o retorno para um lugar que foi negado a esses sujeitos quando construção da nação. Antes de serem mortos, são ossos que representam a imortalidade afiançada pela palavra da poeta. A palavra, então, é a possibilidade de suplantar as perdas e de reimplantar os verdadeiros agentes na formação das ilhas.

Percebemos a afirmação de uma postura de resistência e de enfrentamento — especialmente, se levarmos em conta que esses mortos não só regressam, mas também indagam. Há, assim, uma inquietação, sobreposta em elementos e expressões no texto, a exemplo do verso: “Pássaros em pânico derrubam trombetas”. Nele, as trombetas fazem remissão ao anúncio de um acontecimento profético. Isso ocorre de uma forma subversiva, posto que o som das trombetas não é produzido pelo seu toque, por meio do sopro, mas pelo seu tombar. Podemos identificar aí a metáfora do derruir do sistema colonial, anunciado pelo

soar da luta que se levanta, em contraste com o silenciamento imposto ao opressor: “recuam em silêncio as estátuas”. O verbo “recuar”, em conjunto com os substantivos (“silêncio”, “estátuas”), produzem um som que nos remete à ideia de um resvalar ruidoso sobre o chão, detalhe que sugere um movimento impositivo, causado pelo enfrentamento dos sujeitos oprimidos. É nesse sentido que, como afirmou Bosi (1977, p. 41), a imagem se constitui sob a “presença do corpo na produção do signo poético”.

Sendo assim, a palavra promove um enfrentamento, e o texto se realiza sob uma estética combativa. A luta acontece no tempo da palavra, uma vez que os verbos se conjugam no presente, o que traz para o tempo do poema a proclamação dos heróis da nação. Esses heróis seguem em um cortejo de protesto, efeito da imagem sonora criada pelo antepenúltimo verso: “Os mortos que morreram sem perguntas”. Nele, a presença da bilabial /m/ insinua o avançar de uma marcha reivindicatória, de pendor melancólico, já que o regresso é lento e se constitui, novamente, pela gradação sonora do verso “*regressam devagar de olhos abertos*” (grifos nossos), enfatizando o efeito do roçar dos passos no chão. É como se, juntamente ao caminhar, arrastassem as dores de anos de silenciamento. Assim, escancaram o peso dos males do colonialismo manifestados nesse trajeto reivindicatório.

No último verso do poema, o verbo aparece na forma nominal do gerúndio — inclusive, é o único nessa estrutura, sugerindo uma ação constante. Trata-se de uma ininterrupta interpelação dos mortos, por meio de um tempo presente que remete a um passado saturado de perdas e que, agora, busca reatar as pontas soltas da história. O poema ressalta uma fração esquecida e que, ao ser suscitada na narrativa das ilhas, parafraseando Inocência Mata (2004) na apresentação da obra *O útero da casa*, provoca uma corrosão na história oficial. Tal desdobramento da escrita de Conceição Lima se traduz em uma espécie de decomposição do passado, para refletir sobre os sacrifícios e a perda da liberdade. Essa ideia é reforçada pela imagem do último verso do poema (“asas crucificadas”), evocando uma nova perspectiva para a urdidura da nação. Depois da violência promovida pelo sistema colonial, constrói-se um caminho diferente para o ilhéu.

É nesse sentido que a poeta se manifesta, como podemos ler em vários de seus poemas, como uma consciência lúcida acerca do passado, passado esse que precisa, por vezes, ser recuperado para alterar o curso da história, para reincorporar os elementos ocultados pela instituição colonial. Esse procedimento aparece no poema “Manifesto imaginado de um serviçal”, que nos apresenta ao cantar queixoso de um trabalhador das roças.

[minha frente se
 esvai a lua esburacada na sanzala. Não mais
 [regressarei ao Sul.
 Morador interdito, ficarei nas tuas entranhas. Aqui,
 [onde tudo
 dei e me perdi. Morro sem respirar o hálito de uma
 [outra cidade
 que adubei.

Irmãos:

Deitai-me amanhã no terreiro à hora do sol
 [nascente: quero
 olhar de frente as plantações. Quero contemplar,
 [morto e inteiro, meu
 legado involuntário de africano em África desterrado.

Clamo o pó que reclama a exaustão serena do meu
 [corpo.
 Não mo podeis usurpar, ngwêtas, com o ferro da
 [vossa força.
 Não mo negueis, ó híbridos forros, com o vosso frio
 [desdém de
 séculos. Este barro é meu, espinho a espinho
 [penetrou o osso dos
 meus passos como um sopro cruel e palpitante. Até
 [ao fim onde agora
 começo porque a morte é o estuário de onde
 [desertam os barcos todos
 que cavaram meu destino.
 (Lima, 2004, p. 35–36)

Trata-se de uma espécie de manifesto, que se realiza por meio da investida do sujeito poético em se fazer a voz do outro, daquele que sucumbiu, como tantos, às perversidades de um sistema de dominação, articulador de mecanismos de opressão, os quais frustravam as possibilidades de integração social nas ilhas. Esse sistema produziu divisões na sociedade santomense, as quais tinham uma inclinação autoritária, excludente e impetuosa em relação aos segmentos que eram tidos como inferiores no contexto econômico e social do ilhéu. Essa segregação não se encerrou com a abolição da escravatura.

A condição de igualdade, idealizada e romantizada na teoria, era, na prática, uma continuidade da hierarquização social erigida sob ocupação colonial. Os contratados ou serviçais eram relegados a uma condição de inferioridade no estrato social, circunstância que validava a permanência de práticas escravizadoras. Esses serviçais, advindos de outros lugares de África para trabalhar nas roças, muitas vezes cedidas pelo poder colonial português aos roceiros, não dispunham de quaisquer direitos trabalhistas. Dessa maneira, encontravam-se em situação próxima à dos antigos escravizados, sem direito a um lugar de pertencimento — daí a expressão “morador interdito”.

A figura do serviçal, que se manifesta na voz poética de Conceição Lima, problematiza essa condição de inúmeros trabalhadores trazidos para as ilhas. Conforme já adiantamos, essa categoria ficava deslocada, sem possibilidade de repatriação e sem abertura para inserção no novo espaço. Por essa razão, a voz poética demonstra a intenção de manifestar-se em nome desses serviçais, não se colocando em seus lugares, mas tentando reproduzir a sua voz. Esse intento demanda, justamente, a criação de um “manifesto imaginado”, uma abertura possível à fala desses sujeitos. Sendo assim, a palavra firma um compromisso com aqueles que foram emudecidos pela opressão colonialista e tenta (re)criar, ainda que sob a égide da imaginação, um discurso combativo, de enfrentamento às atrocidades vivenciadas.

Com um sentimento de irmandade, a voz poética de Lima se reveste de um lamento que percorre os longos versos e que exprime o peso dos séculos de opressão e de apagamento social que muitos desses serviçais vivenciaram. O desabafo incontido se anuncia no próprio arranjo dos versos, por meio de expressões que evocam certo ressentimento: “chão inconquistado”, “morador interdito”, “legado involuntário”. Chama a atenção a reiteração de formas verbais no imperativo, acompanhadas do advérbio “não”: “Não mo podeis usurpar”, “Não mo negueis”. Essas ordens são direcionadas aos “ngwêtas”, os brancos no linguajar de origem angolana, e aos “forros”, denominação atribuída aos escravos alforriados que constituem o grupo dominante nas ilhas santomenses. Essas construções firmam-se como gesto de resistência diante da opressão e da perversidade, expressas pelas expressões “frio desdém” e “espinho a espinho”, que denunciam os infortúnios vivenciados.

No conjunto desses versos, a recusa a uma sujeição se alia à aspereza construída pela reiteração das fricativas (“ferro”, “vossa força”, “vosso frio”), desvelando uma condição que o sujeito poético deseja expurgar — a do desterro. Trata-se de uma conjuntura que é, como bem sugere o título do poema, manifestada e, ao mesmo tempo, rechaçada por intermédio das solicitações que se fazem àqueles a quem se denomina de “irmãos”. Vale ressaltar que a condição de desterro pode refletir também uma experiência da própria poeta, que produz a sua literatura distante de seu país de origem, pelo menos em termos geográficos. Dessa maneira, por meio da palavra, Lima se presentifica e se inscreve no espaço santomense. Ao recompor a memória de sua nação, retorna a esse espaço por meio da rememoração dos fatos e dos laços afetivos que edifica em sua poesia. Da mesma forma, pela poesia, viabiliza a manifestação do serviçal na urdidura poética, trazendo a esperança de conquista desse chão por meio da palavra.

Na construção “Quero contemplar, / [morto e inteiro, meu / legado involuntário de africano em África desterrado”, temos uma carga expressiva na paradoxal condição de alguém exilado em sua própria terra. Essa incompatibilidade demonstra a crueldade que a empreitada colonial trouxe para a vida desses indivíduos, fazendo-os, dentro de casa, sentirem-se estranhos. É por meio da tecedura desse manifesto que a poeta procura uma forma de restituir-lhes o espaço negado e, assim, ofertar-lhes a sensação de africanos em África, recolocando-os nas entranhas da terra por meio de um gesto de irmandade. Essa postura é evidenciada no verso que, por ser composto por uma única palavra, ganha destaque — “Irmãos”. Essa irmandade está entrelaçada à esperança, inculcada pela palavra, de ver realizados os sentimentos de outrora, de um pertencimento pleno ao chão. Desse modo, identificamos, nesse destaque dado à palavra “irmãos”, um compromisso.

Irmãos:

Pelo mar viemos com febre. De longe viemos com
[sede.

Chegámos de muito longe sem casa.
Dai-me a beber agora a amarga infusão do caule do
[aloé, quero
esgotar o cálice do nosso calvário.

Dai-me uma coreografia de labaredas e vertigens
[que a nossa
saga é uma constelação de astros absurdos.

Dai-me amanhã em oferenda todos os sons que
[criei e os sons
que não criei mas aprendi
a puíta, o ndjambi, o bulauê
a dêxa também e o socopé
Trazei-me os silêncios todos que percorri
Mostrai-me os caminhos que não trilhei mas
[construí
Celebrai-me anónimo na praça que não verei mas
[antevi

Ilhas! Clamai-me vosso que na morte
não há desterro e eu morro. Coroi-me hoje
de raízes de sândalo e ndombó
Sou filho da terra.
(Lima, 2004, p. 36, 37)

Se, nas reflexões de Gayatri Spivak (2010), temos a compreensão de que as palavras são essenciais para produzir reflexões tão necessárias à desestabilização de determinadas estruturas de poder, o discurso, então, torna-se um meio importante de interferência na realidade, especialmente, no contexto de segmentos sociais marginalizados. A desestruturação da subalternidade pretendida por Spivak (2010) está atrelada às estratégias necessárias para

fazer o discurso do subalterno ser ouvido. Assim, o serviçal das roças de São Tomé e Príncipe, a quem a participação cidadã é negada, por pertencer a uma categoria não incorporada ao arranjo social e político de uma elite que reproduz os interesses dos colonizadores, torna-se um desses sujeitos silenciados.

Compreendemos que o poema em questão encena a experiência do sujeito subalterno por meio da criação de um eu lírico que incorpora o serviçal das roças, subjugado e silenciado. O texto propõe, dessa maneira, uma denúncia que fale das mazelas da realidade em questão e do desejo desse sujeito de ser integrado à nação que ajudou a construir. Ainda que sob uma acepção idealizada, o poema procura apresentar uma caracterização justa da sua condição. O serviçal ganha voz no discurso poético e, desse modo, é deslocado do campo de invisibilização.

Confrontada com a impossibilidade de veicular plenamente o discurso do outro, a poeta santomense constrói um espaço para realçar esse outro e faz da sua poesia um canal de expressão — busca fazer interagir a sua vivência, enquanto cidadã santomense, com a história de exploração dos indivíduos contratados para trabalhar nas roças das ilhas. Por meio de uma reintegração do passado histórico, Lima dá relevo a esses sujeitos esquecidos, em uma espécie de exorcização da memória, como bem notou Inocência Mata (2006). Essa atitude reinscreve esses indivíduos na cena social, histórica e cultural de São Tomé e Príncipe e, por consequência disso, confronta-nos com uma série de episódios expressos à luz da experiência do outro. Esse gesto reafirma o compromisso que a escrita da poeta firma com o passado histórico e, por extensão, com o povo santomense. A esse respeito, vejamos esta reflexão de Inocência Mata (2006).

Conceição Lima resgata e, criticamente, revitaliza o discurso da dignificação do homem são-tomense, denunciando a precariedade social e reafirmando a sua identidade ‘afroinsular’. Tomando o (ex-) contratado como o paradigma do ilhéu em situação precária, a sua coreografia poética realiza também a encenação da diferença, entre a cadência catártica e a rítmica afetiva de vivências (Mata, 2006, p. 243).

O sujeito poético de Lima, neste último segmento transcrito do poema “Manifesto imaginado de um serviçal”, apresenta um padecimento partilhado por vários outros sujeitos que experimentaram a dor da expatriação: “Pelo mar viemos com febre. / De longe viemos com [sede. / Chegámos de muito longe sem casa”. Trata-se de uma exposição da fragilidade humana diante da perversidade do sistema colonial. Por intermédio da modulação sonora, os versos mimetizam o movimento das ondas do mar, elemento que, por vezes, se apresenta

como elemento balizador do desenraizamento desses sujeitos. As ondas configuram imageticamente o fluxo que trouxe esses sujeitos para um novo espaço e que os afastou de seus lugares de origem. É também expressiva a reiteração do advérbio “longe” em conjunto com a expressão “sem casa”.

Na sequência dessa irrupção coletiva, assomam, no manifesto desse sujeito, diversas solicitações, as quais delegam à irmandade santomense a incumbência de reivindicar a inserção social negada por séculos, o pertencimento interdito e um espaço de fala: “Trazei-me os silêncios todos que percorri”. Trata-se de um silenciamento transbordante, que, nos versos em que um se espraia no outro, revela o protesto impetuoso que o sujeito poético articula pela expressão não apenas de um padecimento, mas também de um anseio em ser reconhecido como membro de uma coletividade.

Ao trazer para o poema a figura do serviçal, Conceição Lima permite-nos entender que a busca por estabelecer a sua casa não é um desejo exclusivo da poeta; é anseio também de vários indivíduos que, de alguma forma, ataram a sua trajetória à das ilhas. Essa busca por uma morada é, frisamos, um tópico que anima o conjunto poético da obra *O útero da casa* (2004), da qual retiramos o poema agora analisado. Os serviçais, trazidos ao poema por meio da voz poética de um único serviçal, integram a santomensidade ainda em devir. Trata-se de uma demanda constante na poética da escritora e que parece mobilizar uma aliança entre a sua escrita, a ilha e os filhos dessa ilha. Por isso, temos um relato orientado do individual para o coletivo.

É importante frisar que percebemos, na poesia em questão, uma sistemática que a diferencia daquela de caráter panfletário. As questões coloniais são incorporadas de um modo diferente. O movimento de um combate ao elemento português não se apresenta como central. A ferida colonial é apresentada sob uma elaboração estética que marca fortemente o espaço do colonizado. Como podemos notar no poema ora analisado, por meio não apenas da delação da exclusão de elementos sociais e culturais na formação da nação, a poesia de Lima instaura, pela palavra, a inclusão desses componentes na narrativa nacional. Um claro exemplo está no primeiro verso do poema, no qual o sujeito poético anuncia o impedimento de se legitimar como integrante da nação: “chão inconquistado”; diversamente, no último verso, proclama o seu pertencimento: “Sou filho da terra”. Entre um e outro versos, há um caminho percorrido.

Conceição Lima não constrói a sua poesia sobre os preceitos engrandecedores de uma diversidade formadora da nação. Ela registra, sem reservas, as discrepâncias da historiografia oficial e a segmentação da sociedade que relega determinadas categorias à margem. Em razão disso, a sua poesia recupera os elementos desses grupos, recolocando-os

na história das ilhas. Por isso, reclama: “Mostrai-me os caminhos que não trilhei mas [construí”. Isso se faz a partir da interrupção de um silenciamento secular, que é substituído por uma inserção questionadora, animada pelo intuito de restituir a esses sujeitos o reconhecimento de seus papéis na fundação de São Tomé e Príncipe.

A rejeição social e a negação de uma vinculação nacional, às quais os serviços estiveram submetidos, também serviram de estímulo poético para as composições literárias de outra santomense, a poeta Alda Espírito Santo, ainda que sob uma dicção um tanto distinta. Como já adiantamos, em Espírito Santo, a poesia é um mecanismo de denúncia à força opressora do colonialismo e ao desterro dos serviços; Conceição Lima, além de expor a complexa situação de São Tomé e Príncipe, elabora um pacto de enfrentamento das injustiças e de reivindicação da pertença dos marginalizados. Em “ANGOLARES” (grifo da autora), poema de Espírito Santo a seguir transcrito, temos uma ênfase no degredo vivido pelas pessoas provenientes de outros lugares para trabalhar nas roças do ilhéu.

E o angolar na faina do mar,
Tem a orla da praia
as cubatas de quissandas
as gibas pestilentas
mas não tem terra.

P’ra ele, a luta das ondas,
a luta com o gandú
p’ra ele, a luta das ondas,
a luta com o gandú
as canoas balouçando no mar
e a orla imensa da praia.
(Espírito Santo, 1978, p. 50)

Na poesia de Alda Espírito Santo, assim como ocorre em Conceição Lima, como temos destacado nesta parte do texto, há um compromisso em incitar a uma conscientização política e social dos santomenses e, por extensão, dos africanos a respeito da conjuntura opressora da ordem colonial. Consequentemente, é tida como urgente uma postura de resistência diante do apagamento de elementos fundamentais da história do país.

Nos versos de Espírito Santo, o sujeito poético toca em uma questão fundamental em relação aos efeitos da divisão que o processo de colonização instaurou na sociedade santomense: a exclusão de determinados grupos. Por isso, a poeta denuncia as manobras de um regime opressor, que silencia a realidade africana, mestiça e colonizada. Ao trazer à luz a posição que alguns grupos sociais ocupavam — no caso do poema transcrito, os angolares —, enfatiza um sentimento de resistência, de luta empenhada em busca de reverter esse quadro. O

poema de Espírito Santo fomenta a percepção de que o que falta aos angolares é o fundamental — a conquista de seu lugar na terra que ajudou a construir. Os versos trabalham na evidenciação do destino determinado pelo colonizador a esse grupo social: o de nunca se fixar à terra, o de ter apenas o trabalho árduo, o de viver na fragilidade das “cubatas”, o de aguentar as doenças do corpo.

Essa poética que procura dar clarividência às injustiças também se empenha em exigir o direito de integração à terra. Em vista disso, elabora, na linguagem, uma hipnose sonora sustentada na recorrência das frases “P’ra ele, a luta das ondas, / a luta com o gandú”, que produz um estado catártico, o qual expande a consciência do leitor/interlocutor para a ação inadiável, para a luta que deve ser travada contra o opressor. Essa intensa luta contra a situação colonial e o impulso de resistência erigidos pela palavra estão presentes também no texto de Conceição Lima, por meio da anunciação de um desejo sobreposto à denúncia da situação de desterrado pela qual muitos africanos passaram. Essa ânsia procura impetrar o seu lugar no seio da nação: “Ilhas! Clamai-me vosso [...]”. É como se o sujeito quisesse, além de revelar todo um contexto de exclusão, ocupar o seu lugar no corpo social do ilhéu, conquistar a sua morada/nação. Eis, portanto, no texto de Lima, a exteriorização de um direito de posse da terra — porque quem reivindica é mão fundadora da nação, legitimados, portanto, para o usufruto dela, por meio de uma vivência com o espaço. Por essa razão, esse sujeito poético retoma, na última parte do poema, elementos da natureza, sons, danças, rituais, enfim, todo um construto gerado pelo contato com a nação. Com isso, salienta a contribuição dos marginalizados para a constituição histórico-cultural das ilhas.

Nesse movimento, percebemos que a palavra é um modo de resistência e, ao mesmo tempo, de partilha. Por esse motivo, muitos poemas parecem convocar não apenas o povo santomense, mas também o africano. Essa questão é bastante evidente na obra *O país de Akendenguê* (2011), de que já tratamos em outro momento. No prefácio, o poeta português Helder Macedo (2011, p. 7) destaca a “perspectiva africana universalizante” traçada na relação com a santomensidade. É por isso que afirmamos que, nesse conjunto poético, temos a santomensidade tecida em um movimento de partilha, de múltiplos encontros e desencontros que compõem a nação de São Tomé e Príncipe.

O comprometimento que se realiza por meio de uma evocação não apenas dos santomenses, mas também de todos os irmãos africanos, os quais conheceram a opressão e o silenciamento do sistema colonial, é um dos vetores na poesia de Lima, em especial na obra que acabamos de referir, em que o panorama traçado atinge a totalidade africana. Estamos perante uma espécie de canto poético que recupera todos aqueles que participaram da

construção nacional, todos que experienciaram o isolamento, a insegurança e o padecimento na diáspora.

EM NOME DOS MEUS IRMÃOS

Hoje cantarei o ferro na dor da nossa mãe, chamarei
[musgo e rocha à tua mão,
pois do fundo dos dias mantenho na página aberta,
[o perfil do archote.

Alguém um dia entrançou os dedos para agasalhar no
[quintal a chama; alguém ao rio fundiu a própria
[veia para alimentar a sede do solo, o património.

Na água e no fogo, alguém trabalhou a primordial
[circunferência e gravou no centro os nomes dos
[meus irmãos. Será a Chácara, toda a Cidade,
[o lugar da ceia?

Quem, no silêncio, ciciou a senha? Quem, sob os céus da
[Praça, içou a inquietude na asa do poema, verso a verso
[amarrando a alça do alforge aos nossos ombros?

Quem, um por um, revelou os troncos e a voz dos pássaros
[e os pés das palayês, nomeou as lavadeiras do Água Grande,
[as trepadeiras, ressuscitou no hino os companheiros
[de Cravid, os mortos em 53 matados?

Quem, altura e testemunha, vela no sopé do Futa Jalon
[a pestana de Amílcar, o riso de Amílcar, as botas
[de Amílcar?

Quem decidiu o testamento de Kwame?
Quem nos mostrou as torrentes do Kwanza?
Que canto confortou a solidão de Pauline? Pauline e
[sua carta de saudade, sua fome de futuro, Pauline
e Patrice seu amor assassinado, esse amor transmutado
[em minério do Congo?

Não, não falarei do profeta em teu peito: seus sonhos,
[nossas teimas, o limite da sua clarividência, a inexorável
[estrela em nossa testa.

Entre os ramos das goiabeiras e a pele dos livros, respiro.
[Toco o mapa da lua, louças antigas, o vulto de Maria
[de Jesus, os longos brinços de Maria Amélia, Vasco
[e Egídio, os espectros amados. Teus cotovelos fincados
[na borda da mesma austera mesa.

Sirvo-te o chá. Sento-me diante dos teus olhos. Estamos
[em casa.

(Lima, 2011, p. 93–94)

Neste longo poema que Conceição Lima dedica aos 80 anos da poeta Alda Espírito Santo, constatamos que a voz poética elege um caminho semelhante ao de sua predecessora: o de não permitir o esquecimento do passado, das dores e das opressões vivenciadas pelos

companheiros africanos. Dessa maneira, canta não apenas heroísmos, mas especialmente as mazelas do povo. É uma memória que vem em nome de uma aliança com os povos oprimidos e que trabalha para despertar a resistência, que, por vezes, parece adormecida. É por meio de um processo de constante vivificação da história que o texto da poeta se entrelaça ao de outros escritores, como a poeta celebrada no texto que acabamos de transcrever. Espírito Santo é vista como uma intelectual que se empenhou em não deixar nos arquivos do passado a memória dolorosa e de luta do povo africano.

O poema, dedicado aos irmãos, como adiantado no título, apresenta o tom de uma promessa e de um dever. Na “página aberta” da memória, vai se arquitetando, nos versos, reflexões e questionamentos alicerçados em uma estética da indeterminação. Na segunda e na terceira estrofes, o pronome indefinido “alguém”, que aparece substantivado, sugere uma generalização. Esse detalhe enfatiza uma alusão a vários africanos, de cujo sacrifício foi construído o patrimônio nacional. Dessa maneira, o texto de Lima faz uma retomada do legado de sua compatriota e lança, com isso, um novo olhar para a historiografia santomense, reportando-se a todos aqueles anônimos que deram o estatuto de nação às ilhas. Por essa razão, há indeterminações que percorrem o corpo do poema. As referências vagas enfatizam a ideia de uma generalização ou, melhor dizendo, de uma incorporação de todos que ficaram esquecidos, podendo também remeter a uma denúncia da negação desses indivíduos.

Na quarta estrofe, há uma sequência questionadora da memória, sustentada nos verbos que se apresentam no passado e na disposição do pronome “quem”, o qual perpassa o texto. Consequentemente, podemos ler um transbordamento do sujeito poético, que, nas várias interrogativas, procura recuperar esses segmentos suprimidos, justamente esses que sustentam a luta contra a violência, a submissão e a aniquilação do africano. O texto de Lima assume, então, por meio de incursões perquiridoras, o compromisso de expor as angústias, a segregação e a violência oriundas do complexo colonial. O texto em questão apresenta um pendor de retomada e de reinstituição da resistência, como proclamado no título, fazendo referência ao trabalho de Alda Espírito Santo. Edifica-se, assim, um pacto pela palavra, a qual estabelece o fortalecimento de um curso iniciado e, por natureza, sucessivo.

A presença dos três tempos verbais — presente, passado e futuro — cria o efeito de sentido de um acordo totalizante, que, ao se alimentar do passado, dos fatos, das lutas e do próprio povo, estabelece, no presente da enunciação, uma promessa de futuro. A tarefa é ressuscitar os mortos e reviver os males, para, enfim, recomeçar o enfrentamento à insistente sobrevivência do fantasma colonial. É desse contraste produzido pela oscilação dos tempos verbais, em que o presente anuncia um futuro projetado em um constante gesto de recusa ao

silenciamento, que, necessariamente, se faz uma imersão no passado e se revela uma edificação projetada pouco a pouco para futuro. É a tão sonhada terra, proclamada palavra a palavra, reinscrevendo a morada, o espaço de existência desses sujeitos; é uma promessa talhada na experiência reavivada, que nutre a esperança, como ocorre na última estrofe, em que predomina o espírito de conquista, de alcance de uma pertença desejada: “Estamos em casa”. Temos, então, a recuperação da terra enquanto casa.

4 Para uma poética do espaço — *construindo uma morada*

4.1 Habitar poeticamente: um movimento da poesia de Lucinda Persona

Só tem sentido insistir no caminho estreito da vida.
(Lucinda Persona)

Marília Beatriz de Figueiredo Leite¹⁰ (2018, p. 7) afirmou, em nota de abertura para a edição especial de *Por imenso gosto*, obra que integra a coleção literária Olho d'água, reeditada pela Carlini & Caniato, edição utilizada nesta pesquisa, que a poesia de Lucinda “é o tecido multifacetado da vida”. Trata-se de uma definição que enfatiza a estética fundante da poesia da autora, que bebe na fonte da corrente vital em toda a sua plenitude — desde gestos, seres e objetos que integram as experiências do dia a dia às minúsculas partículas da vivência humana.

Há todo um manancial de elementos que se movimenta no texto criativo da poeta, razão que nos leva a afirmar que essa criação literária parece encontrar, na trama cotidiana, um dos seus principais eixos estruturadores e, a partir dela, passa a estabelecer reflexões sobre o ser e sobre a sua relação com o tempo e o espaço — enfim, sobre a experiência do viver. A vida está contida justamente na realidade do cotidiano. Os eventos diários passam a articular uma dinâmica com os espaços de vivência, resultando em um conjunto de simbologias e sentidos da existência humana. Essa existência projeta luz sobre quaisquer circunstâncias que compreendem o domínio da vida, inaugurando sempre novos momentos, justamente porque a poesia faz brilhar a vitalidade que há em tudo, seja nas atividades mais triviais ou nos pequenos acontecimentos que, sem aviso, capturam a atenção da poeta plenamente entregue à vida. Seguindo essa linha de argumentação e de acordo com o que propõe esta subseção, entendemos que a poesia de Lucinda Persona apresenta uma escrita que instaura um estar no mundo. A captação de imagens cotidianas, em um cenário familiar, tão íntimo, muitas vezes, revela a vida enquanto morada do ser e da própria poesia. Os espaços — em especial, a casa — regem um conjunto de representações sobre os modos de habitar.

¹⁰ Foi professora fundadora da UFMT e escritora, tendo ocupado a cadeira de número 2 na Academia Mato-Grossense de Letras, da qual já foi presidente. Em seu trabalho literário, figuram as obras: *O mágico e o olho que vê* (Edufimt, 1982); *De(sign)ação: arquigrafia do prazer* (Annablume, 1993); *Viver de véspera* (Carlini e Caniato, 2018); *Agudas ou crônicas?* (Editora TantaTinta/Carlini & Caniato, 2019); e *Corte de vinho* (Carlini & Caniato, 2019). Faleceu no ano de 2020 e deixou imenso legado para a literatura e a cultura mato-grossenses.

Com base nessas premissas, faremos um recorte das postulações do filósofo alemão Martin Heidegger a respeito do ser na obra *Ser e tempo*, publicada originalmente em 1927, da qual utilizaremos a versão traduzida pela filósofa brasileira Marcia Sá Cavalcante Schuback, de 2005. Heidegger (2005) persegue fundamentalmente a pergunta acerca do sentido do ser, situando as suas discussões no campo da fenomenologia, fundamentado em Edmund Husserl, precursor dos estudos fenomenológicos, autor que referimos em outro momento em nosso texto. Em síntese, o que o autor alemão (2005) propõe é o entendimento do ser com base em uma compreensão fenomenológica, voltada para a realidade, logo, partindo da própria experiência — o ser no mundo, em relação com o mundo (*Dasein*¹¹). Dessa maneira, a compreensão do ser se dá no próprio processo de entendimento do ser, de sua relação com as coisas, consigo mesmo, com a sua realidade: eis um “eu-mundo”. Para o filósofo (2005), o ser existe antes mesmo de uma definição, pois a realidade mais tangível é a experimentada, e não aquela determinada.

Em conformidade com o que defende Heidegger (2005), o ser é, e a sua essência se mostra em sua cotidianidade, em suas experiências, ou seja, em sua relação com o tempo. A temporalidade faz parte do ser. A circunstancialidade de experienciar a realidade é o próprio ser. O tempo é um de seus determinantes, pois, ao vivenciá-lo em seu vigor, estamos conhecendo profundamente a nós mesmos. Portanto, essa entrega à corrente temporal, que vemos tão pulsante nos poemas de Lucinda Persona, é como que um lançar-se no mundo do ser, se recorrermos ao pensamento de Heidegger (2005). Evidentemente, estamos perante uma maneira de ser coerente e não forçada.

Depois dessa breve abordagem da filosofia heideggeriana, com a intenção de compreendermos melhor a atitude poética de Lucinda Persona, voltaremos a nossa atenção para algumas ideias discutidas em dois ensaios do filósofo (2012): “...*Poeticamente o homem habita...*” e “Construir, habitar, pensar”, ambos da obra *Ensaaios e conferências*. No primeiro ensaio, o filósofo (2012) elabora reflexões a partir da retomada do verso “...*Poeticamente o homem habita...*”, do poeta alemão Hölderlin, abordando, especificamente, o ato de habitar, que, alicerçado nesse verso, que vamos entender efetivado, de uma forma intensa e completa, na/pela relação com o poético. Isso nos leva a inferir uma relação muito próxima entre o habitar e a poesia, ambos pensados em sua essência.

Sob esse enfoque, compreendemos que habitar é a própria essência humana, embora, nessa constatação, não se possa resumir tal ação apenas à posse de um domicílio. Do mesmo

¹¹ O ente que dá sentido às coisas; o ser-aí, a pre-sença; um termo que estrutura o ser-no-mundo, que faz reverberar a condição do existir (Heidegger, 2005).

modo, o poético não pode se delimitar a um movimento de inventividade. É por meio da poesia que o gesto de habitar será pleno de sentidos e de valores. Heidegger (2012) afirma que a ação de habitar é inerente à existência humana, e a poesia é uma forma de concretização dessa prática em termos absolutos, uma vez que a linguagem é capaz de recriar o mundo ao enunciar o mundo. A partir da leitura do filósofo (2012), temos a construção desse habitar possível pela linguagem, pois ela está para além de uma forma de conhecimento — é ela a própria existência que faz o sujeito entender a si mesmo e ao mundo. A linguagem desvela um mundo encoberto. Nesse sentido, a poesia é uma abertura da existência, uma forma de habitar o mundo e, assim, de dizê-lo, de revelá-lo, tornando, dessa maneira, o ser pleno. Logo, ser e habitar são indissociáveis, um se faz no outro.

Voltando à atitude poética de Lucinda Persona, percebemos que a tendência de fazer da vida corrente um tecido da criação poética demonstra um desejo de estar no mundo, o que é norteador do devaneio poético. Decorre disso uma busca por abrigo, demanda que acontece no corpo da palavra. Habitar a vida é habitar a linguagem. Sendo assim, a palavra volta ao seu vigor quando, em toda a sua potência, transcende a sua materialidade para se elevar. Por esse motivo, a escrita cria mundos, e cada poema compõe um universo à parte. Cada espaço se constitui simultaneamente à existência, que, muitas vezes, silencia todo um universo exterior para escutar o mundo do ser, ele mesmo. Vejamos o poema a seguir.

QUEM PODE PENSAR QUE UMA ALMA

Chove tanto. Um pudim de lama
é tão doce quanto o céu
condensado em nuvens.
Há um prognóstico de sapos
na voz da chuva.
Ai de mim, a vida é este dia
confundindo coisas diversas.
Toda a casa flutuando nos vapores
da panela de feijão.
A gordura se soltando
lenta e sombria
para alcançar uma extensão
menor do que o azul
no mau tempo escondido.

Quem pode pensar que uma alma
não evapora assim?
Obscura e misturada
aos fenômenos caseiros.
Destravada da carne e dos ossos,
não às pressas
mas num calmo torvelinho
de indiferença e desapego.
(Persona, 1998, p. 51)

Partindo de uma perspectiva heideggeriana, podemos afirmar que o ser, nesse poema, se dedica à escuta do mundo, realizando, assim, uma abertura, movimento que faz com que ele esteja no mundo, o habite e, assim, exista. Temos, então, uma confluência entre o ser e o espaço. Devotado à corrente vital como está, esse movimento permite a transcendência do ordinário que compõe o universo no qual o ser está imerso. Portanto, há uma fluidez. É, então, que percebemos uma liquefação do ser, primeiramente revelada na imagem da chuva, perfazendo um fluxo no plano temporal e textual, funcionando como um agente de sentidos.

Como resultado disso, vemos o componente terra se transfigurar, no contato com a água da chuva, em “um pudim de lama”. Essa mudança é conduzida pela linguagem, que promove um escoamento de percepções do fenômeno, movendo as coisas em uma espécie de correnteza do tempo e do ser, de vida e de linguagem. A casa flutua nesse universo de emanção da vida despertada pela chuva, pelos vapores que estão além “dos fenômenos caseiros”. A linguagem realiza um desprendimento de si mesma e do sujeito. Essa observação pode ser comprovada nos verbos (“flutuando”, “soltando”, “evapora”) e no ritmo que imprime uma longevidade sonora, efeito este gerado pela nasalização de alguns termos (“confundindo”, “flutuando”, “soltando”, “lenta”, “sombria”, “alcançar”, “extensão”). Um tom vagaroso e flutuante é, assim, traçado no texto: “Toda a casa flutuando nos vapores”. O ser e a palavra, inebriados, seguem essa energia vital e instauram um curso de encontro com o mundo.

O sujeito poético, tocado pela essência das coisas e dos momentos, entrega-se a uma transcendência, ao libertar-se daquilo que o torna materialidade — o corpo. “Destravada da carne e dos ossos”, afirma o poema. Esse verso pode ser lido como uma tentativa de alcançar uma eternidade, a alma. Esse sentido também pode ser tomado como uma forma de desprendimento dos mecanismos que mensuram o tempo, sendo o corpo um deles. Logo, a alma constituiria uma imagem da perpetuação do ser, liberta que está da cronologia. Desse modo, ao habitar os instantes plenos do viver, é como se o sujeito poético fosse capaz de alcançar lances de eternidade.

Retornando às reflexões de Heidegger (2012), entendemos que o indivíduo constrói e habita o mundo — um habitar que transcende o sentido usual, pois passa a ser pleno. No caso do sujeito poético de Lucinda Persona, trata-se de uma devoção vital, que, muitas vezes, precisa recorrer a uma atitude de “indiferença e desapego” ao universo consumista, contaminado por tecnologias que maquinizam o ser humano. Nessa perspectiva, identificamos, no poema, mais precisamente na segunda estrofe, um silenciamento desse exterior, para, assim, inaugurar um novo mundo em que “o habitar sustente-se no poético”

(Heidegger, 2012, p. 166). Da alma ao vapor, do corpo ao sopro, temos um movimento que proporciona ao sujeito uma leveza na relação entre o ser e o espaço, de maneira que ambos coexistam. Da vivência plena do espaço e dos acontecimentos, é inaugurada uma legítima habitação. Podemos afirmar, então, que a poesia viabiliza um habitar em seu sentido completo. Assim sendo, ela compõe a vivência humana. Por meio da linguagem, o ser experimentará a plenitude do viver e abrirá espaço para as coisas no mundo. Intermediado pela linguagem, o ser realiza um processo de compreensão de si, do mundo e do outro, ao se entregar à corrente temporal e, portanto, à compreensão da própria existência, desse estar no mundo. Com isso, o ser acolhe a si e ao outro.

Do mesmo modo, no poema de Lucinda Persona, a palavra poética institui uma habitação. À medida que se deixa levar pela correnteza da palavra, o sujeito poético se permite tocar pela natureza absoluta do viver. Ele percorre todas as dimensões e se deixa preencher por elas, as quais são expressas, no poema, com recurso a expressões que remetem à terra e ao céu (“lama”, “céu”, “nuvens”) e que depois estancam no lamento: “Ai de mim, a vida é este dia”. Essa reflexão está marcada por uma consciência da finitude. Esse lamento atravessa a paisagem e orienta a um transbordamento do ser diante do instante. Sob a imponência do instante, ele passa, então, a se colocar no presente. Quando reúne os elementos terra, céu, ser e divindade, os quais Heidegger (2012) designou de “quadratura”, o sujeito autenticamente instaura um habitar e evidencia a força de cada elemento. Em síntese, o sujeito poético convoca a imagem da terra diluída, sob o efeito de um fenômeno advindo do céu; partindo dessa relação entre terra e céu, elabora uma reflexão sobre a sua existência, processo que atinge a imaterialidade humana — a alma.

Todo esse curso de ações manifesta-se, no poema, por meio das imagens que podem compor um quadro contraditório. A lama, que sugere comumente a ideia de uma degradação, nos versos ora analisados, exprime docilidade, por meio do emprego das palavras “pudim” e “doce”. O céu “condensado em nuvens” abrande a cena tempestuosa. Dessa maneira, a chuva seria um elemento integrador entre céu e terra, ao mesmo tempo em que um estímulo à reflexão do ser sobre si e sobre a sua transcendência. Deslumbrado diante da realidade, o sujeito poético transcende-a. Ele se torna a própria cena poética, evaporando-se no universo a que se entrega.

A oração inicial do primeiro verso — “Chove tanto” — sinaliza, de uma maneira algo simbólica, o alumbramento do sujeito poético diante do ímpeto de viver. Despertado pela manifestação e pelos efeitos do fenômeno da chuva, a qual faz alusão a essa inundação que o ser experimenta, descobre a vida que pulsa nos sons, nos cheiros e nas sensações. Assim como

a água que, ao sofrer um aquecimento, se evapora, o sujeito poético, tocado pelo cenário abrasador, que o envolve se transfigura — “Quem pode pensar que uma alma / não evapora assim?”. Então, os versos seguintes atestam a evaporação da alma, traduzindo esse acontecimento, no plano da linguagem, por meio do zeugma, com a omissão do substantivo “alma”, o que remete a uma diluição.

Essa alma, absorta que está em seu mundo exterior, tocada pela energia emanada do universo circundante, captura a sua própria essência interior por meio da linguagem. É ao ceder ao apelo da palavra que esse sujeito poético, verdadeiramente, habita a imagem construída pelo devaneio poético. É a poesia que torna possível ao ser o habitar do mundo. Trata-se de um privilégio. É no próprio espaço que a poesia encontra o seu habitar. O poema revela-nos uma espécie de expansão do ser, impulsionada pelo espaço e pelas experiências decorrentes dessa relação. Os eventos que constituem o mundo habitado, vividos poeticamente, levam à eclosão do ser. Isso valida a afirmação de Michel Collot (2013, p. 83), em *Poética e filosofia da paisagem*, de que “a paisagem exprime o sujeito, mas ultrapassa-o e abre-o, assim, a uma dimensão desconhecida dele mesmo e do mundo”. O autor (2013) defende que a paisagem não pode ser vista como natureza pura em si, mas como algo que está em convivência incessante com o indivíduo. Nessa perspectiva, entendemos que o sujeito se constitui na relação com o mundo, que o mundo é legítimo potencializador desse crescimento.

A partir das discussões de Collot (2013) e dos sentidos do poema ora analisado, identificamos o ruir de certa primazia da interioridade, do fechamento do sujeito em si, em favor de uma abertura ao mundo. Essa atitude leva a uma maneira mais plena de habitar a vida. Por fim, no cenário externo, o sujeito acaba por se preencher a si mesmo, por buscar sentido nessa relação entre o ser e o mundo e, conseqüentemente, logra um sentido para a vida. O quadro espacial que compõe a vivência do sujeito poético passa a provocar nele um exercício meditativo sobre a sua conexão com o universo. Collot (2013) afirma que essa experiência do sujeito com o mundo sensível possibilitam a construção de sentidos de si e do outro.

A dedicação ao espaço não se faz apenas com o corpo. Trata-se também de um movimento da alma. No modo como o poema de Lucinda Persona se manifesta, o ser, arrebatado pelo espaço, engendra, como o autor defendeu sobre o espaçamento do sujeito, um deslocamento de si. Essa viagem empreendida pelo sujeito anula a distância entre ele e as coisas que o cercam, estabelecendo o que Collot (2013, p. 86) denominou de “fusão com o universo”. Sendo assim, o que ocorre nesse devaneio de entrega do ser ao mundo é um acolhimento mútuo, que suscita uma expansão de ambos.

Essas reflexões, que o autor (2013) desenvolve no texto referido anteriormente, enfraquecem a ideia de um “eu” absoluto diante do mundo, em oposição à defesa de uma indissociabilidade entre o interior e o exterior, entre o psíquico e o físico. Esses detalhes dão um novo tom ao texto poético, pois:

o ambiente musical e afetivo que caracteriza o poema lírico nasce do encontro entre o eu, o mundo e as palavras. É uma espécie de subjetividade difusa que circula entre esses três polos e que não poderia ser atribuída a nenhum deles em particular [...]. O sujeito lírico se situa no ponto de passagem entre o dentro e o fora, a linguagem e a paisagem (Collot, 2013, p. 90).

É nesse sentido que identificamos, no poema de *Persona*, uma tríade de vozes: a do mundo, a do sujeito e a da própria linguagem. Essas vozes comunicam por meio de uma participação conjunta. Há o pulsar da vida nesse todo – ser, mundo e palavra. Poderíamos pensar, então, que as experiências diárias se tornam uma espécie de morada, formas de habitar o mundo — seja nos objetos ou nos gestos mais comuns que sensibilizam o sujeito para captar o sumo da vida e, enfim, desejar habitá-la.

A linguagem desperta no sujeito uma forma de (re)conhecer o mundo e a si mesmo. Nem sempre esse mundo será exclusivamente um espaço físico. Muitas vezes, trata-se de um universo organizado em torno de acontecimentos banais, de elementos triviais, de outrem. Para ilustrar essa observação, voltamos a nossa atenção para o poema “Primeira refeição”.

Todo dia novo
cria novos sonhos

Vultos calados
(um diante do outro)
sentados à mesa
da primeira refeição

Velha cena
para firmar o hábito
de se visitarem
como num descuido
dos que vivem na mesma casa.
(*Persona*, 2014, p. 75)

As experiências humanas que fazem mover o ciclo da vida são os tijolos com os quais a poeta edifica a sua poesia; são morada e impulso para situar, nesse movimento vital, a sua morada. A rotina, assim, figura como mecanismo de permanência, de alicerce do ser no mundo. A atenção dada a ela é potencializadora dos instantes vividos. Podemos identificar esse gesto no poema anteriormente transcrito. A repetição temporal, calcada nos eventos

regulares, traz um novo fôlego para o ser. Por sua vez, este projeta, na passagem do tempo, a garantia de sobrevivência, de um abrigo no *continuum* da vida.

A noção de sequência se reveste do caráter de novidade, o que circunscreve certa expectativa diante da realidade: “Todo dia novo / cria novos sonhos”. A reiteração do adjetivo “novo”, posicionado em lugares distintos nos versos — primeiro, após o substantivo e, depois, colocado antes dele —, estabelece uma alternância que é afim a um espírito de recriação da vida, de renovação dos sentidos da existência. Por outras palavras, a vida surge renovada, e o ser, enredado que está nesse percurso temporal, lança-se à essência desse viver. Assim, tanto o ritmo articulado pela reiteração do adjetivo quanto o deslocamento à direita do segundo verso remetem-nos a uma viagem em curso, realizada pelo sujeito na trivialidade do dia a dia.

A percepção da passagem do tempo, um tópico bastante presente na poética de Lucinda Persona, desencadeia reflexões acerca de como o ser se relaciona com o mundo e com o outro a partir da constatação da fragilidade da vida. Isso é confirmado por meio do retrato que se faz do sujeito poético e do outro, aquele com quem esse sujeito partilha os momentos diários. São, assim, os “vultos calados”, uma imagem sugestiva de quão vulneráveis nós somos diante da passagem do tempo. Embora o poema prenuncie uma perenidade, que só é possível por meio de uma acomodação do ser em relação à frequência de certos hábitos.

Esse modo de instituir uma duração no exercício do viver resulta da maneira pela qual o sujeito poético passa a compreender a transitoriedade. É a partir dessa consciência da finitude que o sujeito intensifica a vivência de cada momento, tornando cada momento alicerce de uma eternidade. A “velha cena”, aquela que, de tanto ser retomada, acaba fundamentando a existência do ser no mundo, ou melhor, o hábito firmado na repetição diária, é capaz de levar a uma permanência no mundo.

Podemos afirmar que, na relação do “eu” com o outro, o poema institui uma comunhão, que se realiza por meio do banquete servido: “sentados à mesa / da primeira refeição”. A primeira refeição pode insinuar, sob uma acepção religiosa, que ambos estão plenamente entregues ao momento — daí alusão ao ideário cristão, no qual a comunhão representa um convite à participação na vida divina. No caso do poema, a primeira refeição traria a comunhão entre o sujeito poético e o outro. Não se trata apenas de uma refeição, mas também da vida, das trivialidades que constroem a existência humana. A partilha estende-se além de dividir os momentos; ela envolve, ainda, a participação no mundo, compartilhada de tal forma que, muitas vezes, um se faz o abrigo do outro. A presença dos verbos “visitar” e

“viver” na terceira pessoa do plural constroem imagens de um movimento arquitetural das moradas, encontradas no “eu”, no outro e no cotidiano.

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos conceber o cotidiano e as ações triviais como um modo de o ser habitar o mundo. A primeira refeição, que é repartida entre o “eu” e o outro, se apresenta, então, como uma metáfora da poesia, colocando, efetivamente, o ser em comunhão com o mundo. A poesia seria a edificação de um abrigo. Como afirmou Heidegger (2013), o construir dessa ação é a finalidade do habitar. Assim sendo, a atividade de construir, por si só, é um habitar — neste caso, realizada pela poesia.

A partir das considerações do filósofo alemão (2013), apreendemos que o ser só o é diante dessa entrega ao mundo, como resultado de um habitar, estadia que se funda e se mantém na/pela linguagem, a qual, nesse contexto, detém todo o poder. O entregar-se ao curso da vida revela a forma como o ser constrói o seu mundo. Ainda sob o pensamento heideggeriano, podemos afirmar que há um modo poético de habitar. Mais uma vez, se a “primeira refeição” opera como uma metáfora da poesia, é ela quem faz vibrar a energia que sustenta o habitar da vida — mais ainda, sensibiliza o ser a vivenciar o sentido de abrigo contido nos hábitos diários. Enfim, ao elevar as experiências cotidianas ao seu vigor essencial, articula o resguardar do ser. Vejamos a seguir o que afirma Heidegger (2012).

Resguardar é, em sentido próprio, algo *positivo* e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (*freien*): libertar para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. *O traço fundamental do habitar é esse resguardo.* O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra (Heidegger, 2012, p. 129, grifos do autor).

Considerando o poema de Persona, relacionamos esse “demorar-se”, do qual o filósofo nos fala, a uma certa retenção na observação e na entrega aos episódios que conformam a rotina do sujeito poético. Trata-se de uma atitude que promove uma dilatação no correr do tempo e que, ao considerar as coisas na natureza de suas existências, favorece a compreensão mais legítima da presença do ser no mundo, preservando a autenticidade de uma estância no espaço. A primeira refeição, que inaugura um ciclo, concentra essa permanência assegurada pelo gesto frequente, o qual concede uma abertura do ser para as coisas constituintes do seu curso existencial, firmando um sentimento de pertença.

Logo, a casa registrada no último verso corresponde, ao mesmo tempo, à própria existência e à linguagem. Ao promover a abertura do sujeito poético às coisas, à temporalidade, ao fazer neste mundo, a poesia se torna um mecanismo de habitabilidade. Essa perspectiva também pode ser observada no poema “Alguém sempre deve dizer a outro”, o qual reproduzimos integralmente em seguida.

Como não viver no ritmo do tempo?
Decorridos os dois turnos do dia
pouco a pouco chegam as sombras
impregnadas da lógica noturna:
 grãozinhos de sol
 pontilhando a cúpula escura
 e, como pérola, a lua cheia
Uma doçura confusa (na casa)
enche o coração operário
 a natureza morta o detém
De sorte que a mesma fruta
(antes na árvore)
agora é considerada como enferma
no bombardeio oculto dos bolores
 (é isto)
alguém sempre deve dizer a outro
que muitos, em todo o mundo,
 encontram na casa
 o que nem sequer é visto.
(Persona, 2019, p. 70)

O primeiro verso desse poema estabelece uma relação entre o curso do tempo e a presença do sujeito no mundo, por meio de um questionamento: “Como não viver no ritmo do tempo?”. Diante dessa pergunta, entendemos que o viver está atrelado à temporalidade. A linguagem, então, passa a compor a imagem da existência, vinculada ao transcurso do tempo, demonstrando que habitar a vida é se entregar à fluidez temporal. Apreender o tempo é apurar a sensibilidade para a própria existência; é aperceber-se do entorno e, assim, é legitimar todo um mundo que pulsa, respira e emana vida e que é incorporado na/pela linguagem.

A passagem do tempo, captada por um corpo que sente de maneira ilimitada a energia vital à sua volta, é traduzida nas palavras cuidadosamente selecionadas e dispostas no poema. São palavras configuradoras de um curso de experiências, as quais consagram a existência, o que se realiza, no texto, por meio de uma apreensão desapressada da corrente temporal: “pouco a pouco chegam as sombras”. A percepção lentificada, constituída verso a verso com uma quebra na continuidade, efeito que delonga o próprio alcance do sentido frásico, contribui para uma desaceleração na observação do fim do dia. Como resultado, há uma serenidade diante do encerramento de um ciclo.

Essa retenção diante das circunstâncias vivenciais se apresenta tanto no plano dos sentidos quanto no plano estrutural, por meio do deslocamento dos versos que encerram o lance contemplativo e o devaneio do sujeito poético. Em relação ao plano dos sentidos, por meio das operações de conversão da realidade em metáforas, temos uma potencialização das sensações do instante vivido. Por exemplo, os últimos raios tornam-se “grãozinhos de sol”; o céu da noite se faz uma “cúpula escura”; e a lua, brilhante e preciosa, é vista “como pérola”. Nos três versos que nos apresentam as referidas metáforas, é possível visualizar a mudança de período do dia. Essa transição é feita por partículas — ou, melhor dizendo, o evento é minuciosamente capturado, pouco a pouco, pela linguagem. Dessa forma, o findar do dia se transforma em um espetáculo, que refreia a corrente implacável do tempo.

No poema, identificamos ainda o despertar de um corpo diante da cinesia da vida. Portanto, habitar esse ciclo torna-se possível a partir de um *locus* — a casa, pois é somente onde “encontram na casa / o que nem sequer é visto”. Nesse espaço onde o ser mobiliza a sua plena existência, ele é tocado por uma sensibilidade que o faz enxergar as coisas que envolvem a sua permanência neste mundo. É nesse sentido que o demorar-se heideggeriano acaba por instituir, nas coisas observadas e vividas, uma completude duradoura. Por isso, oferta ao sujeito, que se abre para vivê-las em toda a sua vitalidade, dando origem a um sentimento de permanência.

Toda a concentração no momento presente instaura um habitar da vida, uma vez que reverencia todos os entes que compõem o espaço de vivência do ser. Ao contemplar a energia que vibra em cada coisa, em cada lapso temporal, o ser parece se integrar, de maneira autêntica, ao mundo. No sentido pensado por Heidegger (2005), desde as suas ponderações iniciais sobre a existência, o ser é entendido a partir do mundo, e o mundo o é a partir do ser. Logo, podemos compreender que o sujeito poético de *Persona*, ao se deter no instante vivido, empreende uma habitabilidade no mundo. Evidentemente, não se trata apenas de um lugar físico. Quando consideramos com atenção o poema transcrito anteriormente, compreendemos que o espaço habitado, que é a realidade do ser, torna-se o próprio ser, se pensarmos que esse ser é entendido justamente a partir do seu mundo, do espaço em que se manifesta a sua essência. Dessa maneira, em cada lugar em que o ser cumpre a sua existência, instaura-se uma morada e é estabelecido o sentido de ser.

Acrescentamos a esse entendimento que o habitar do tempo, por meio de uma entrega à simplicidade do instante e a toda a sua autenticidade, parece ampliar a temporalidade, de modo a expandir o próprio ser. É a partir do tempo que constituímos nossas experiências, as quais transcorrem de forma mais autêntica diante não apenas de um olhar

para a realidade, mas também da busca em compreendê-la. Assim, poderemos encontrar, como nos mostra o poema, um universo “no bombardeio oculto dos bolores”. Por outras palavras, mobilizar o ser a pensar sobre si equivale a abri-lo às coisas e aos espaços, propiciando que ele exerça a sua existência.

No curso cotidiano, vivendo os horizontes de ser dentro do tempo, desponta uma consciência do vigor da vida. Essa postura também está presente no poema “Com mistura de coisa estranha”.

Não quero me relacionar
de qualquer jeito

com objetos e seres
com noites e dias
com mortos e vivos

Há um bom uso para eles

Preciso olhar bem
(por pequeno que seja)
o que acontece agora e cresce
pela adição de camadas sucessivas

Coisa tão dentro
de minha vida
e que aparece repetidamente
em todas as edições.
(Persona, 2019, p. 82)

Desde os primeiros versos, o sujeito poético proclama a conexão entre ele e as coisas, ao destacar que essa relação tem uma dimensão marcada pela própria instituição do ser. Os elementos que conformam o mundo são, de certo modo, articuladores de sua conduta enquanto sujeito. Isso quer dizer que o agir do sujeito poético está condicionado ao universo à sua volta, ao ciclo cotidiano que circunscreve o seu *Dasein*. Dando continuidade a essa leitura, notamos que o poema começa com uma negação: “não quero me relacionar”. Trata-se de uma evidência do propósito de convivência plena com os entes (tomamos o termo “ente” no sentido heideggeriano, que designa tudo aquilo que é). Sendo assim, a vivência do sujeito poético com os entes não acontece “de qualquer jeito”; ela se realiza de modo a projetar na cotidianidade o alicerce de seu ser no mundo.

Ao potencializar a constância das categorias e atividades cotidianas em sua vivência, o sujeito poético desvela o sentido delas. Passa, então, a apreender o sentido de si mesmo, criando, a partir dessa relação, o composto prenunciado pelo título, que nada mais é do que a comunhão entre o ser e o espaço. Sempre em busca da essência de sua existência, o ser abre-

se ao mundo e às coisas. Essa fusão aparece, no texto, por meio da reiteração da preposição “com” (vide segunda estrofe), o que conforma a imagem de uma totalidade sendo constituída por essas várias categorias: “com objetos e seres / com noites e dias / com mortos e vivos”.

Há também a repetição de expressões como “camadas sucessivas”, “repetidamente”, “em todas as edições”. Esse procedimento enfatiza o efeito que se pretende causar — a expectativa de continuidade. Podemos interpretar, nesse gesto, o encadeamento do ser, do mundo e dos entes, empreendimento que possibilita uma ampliação do sujeito, de maneira a permitir-lhe uma certa permanência. Essa perenidade é conquistada na diligência com que o sujeito se conecta com o espaço de vivência. Ao se permitir inserir em uma duração, sob o domínio da qual se dedica a experienciar inteiramente o momento presente, o ser concede a si um certo prolongamento temporal. Essa constatação se torna mais evidente no verso “o que acontece agora e cresce”. Nesse sentido, tempo e ser tornam-se mais consistentes, constituindo-se uma só coisa.

Na quarta estrofe, há um movimento ascendente do ser e, por conseguinte, do tempo. O gesto de “olhar bem” remete a um efeito de *zoom*, de aproximação. O verso entre parênteses (“(por pequeno que seja)”) assevera essa ideia, ao confinar, em uma acepção positiva, o olhar do sujeito poético em uma dada circunstância. O ato de observar, de se concentrar nos instantes e nos elementos que estão inseridos em seu universo de existência concede mais espessura ao tempo. Esse efeito desloca o tempo da ordem cronológica convencional, a mesma que direciona o ser a uma corrida desenfreada, consequência de um embotamento de si e do mundo em que se vive.

Compreendemos que, ao se misturar às coisas e aos seres à sua volta, o sujeito poético comunica e convive com esses entes todos. É importante notar que, na sua acepção etimológica, o verbo “conviver” significa “viver com”, “viver junto”. Esse mesmo sentido se depreende da organização dos versos, especialmente aqueles deslocados à direita — os três versos da segunda estrofe, que fazem a menção às categorias marcadas pela relação do sujeito com o mundo. Na última estrofe, há um verso também alinhado à direita, cujo teor concentra justamente o existir e pertencer ao mundo: “de minha vida”. Dessa maneira, é como se o sujeito poético colocasse em destaque, na poesia, a sua existência atravessada pela existência de outros elementos com os quais divide e, até mesmo, por meio dos quais recebe estímulo para se lançar ao mundo.

Diante dessa relevância da relação entre o sujeito e as coisas, emerge uma intimidade que passa a refletir o sujeito nas circunstâncias, nos elementos, nas experiências que constituem a sua existência. Essa coparticipação no exercício do viver possibilita novas

aberturas ao sentido de ser. Não há lamentações pela passagem cíclica. Pelo contrário, a repetição, no texto, é recurso para se atingir o sentido desejado, relativo à realidade que o envolve. Essa repetição se torna uma forma de conquista do tempo, na qual se encontra certo refúgio diante da certeza da finitude. Destacamos o entendimento de que o sujeito poético de Lucinda Persona sempre está à cata de possibilidades de viver uma eternidade a conta-gotas. Isso não significa uma recusa ingênua da morte. Em vez disso, o sujeito poético apresenta uma consciência do fim, fato que redireciona a sua experiência com a transitoriedade. Sendo assim, entende a morte não como uma derrota, mas enquanto processo inerente à trajetória existencial.

Esses lampejos de eternidade levam o sujeito a ultrapassar uma visão negativa da finitude e, então, a entendê-la como um meio para melhor compreender a sua existência, existência essa que não é estática, mas dinâmica, como podemos comprovar nos verbos que expressam ações do sujeito poético — “não quero me relacionar”, “Preciso olhar”. Em ambos os casos, há a sugestão de um movimento do ser em torno das coisas e do mundo. Estamos perante locuções verbais (querer, precisar), cujo caráter modal expressa uma consciência do ser, o seu pensar. Conforme refletiu Heidegger (2012), trata-se de algo central, considerando que o pensar é a essência do ser ou, pelo menos, instaura o início dela. Seguindo essa lógica heideggeriana, o sujeito poético de Lucinda Persona, ao exercer o pensamento sobre si, está, por isso mesmo, se demarcando enquanto ser. O pensar possibilita o agir sobre a realidade. Observamos precisamente isso na escolha dos verbos, os quais indiciam esse exercício de agir, conhecer, compreender o universo, revelando o ser lançado no mundo.

Outro sentido que cabe destacarmos diz respeito à metalinguagem, sobre a qual discurremos anteriormente. Neste poema, essa função da linguagem se insinua mais especialmente na última estrofe. Nessa parte, o sujeito poético afirma que o gesto de se voltar para a vida corrente e para os seus eventos mais triviais, para as coisas e para os seres que permeiam todo o universo cotidiano marca presença nas obras de sua autoria. Pontuamos que isso ocorre, com algumas diferenças, entre um livro e outro — do primeiro ao último livros de poesia publicados pela autora até 2024, inegavelmente, percebemos que a poesia em questão é tecida a partir do encadeamento da vida, dos lugares comuns, dos espaços íntimos, dos momentos banais, dos fatos familiares, dos memórias afetivas — enfim, o percurso da existência do ser é o fio com o qual o poetar é costurado.

Dessa forma, quando o sujeito poético afirma, nos versos da última estrofe, “Coisa tão dentro / de minha vida / e que aparece repetidamente / em todas as edições”, essa afirmação remete à própria poesia. Esse olhar laboratorial, diríamos, leva a poesia a

concentrar-se na fluidez da vida e dos elementos que circundam as experiências do ser, fazendo desse gesto um procedimento estético.

Eis, que por meio do diálogo com a filosofia heideggeriana, entendemos que a linguagem, de fato, permite ver e compreender o ser-no-mundo e o ser-com-os-outros, visto que o ser se manifesta por meio dela. Assim, nos versos “Coisa tão dentro / de minha vida”, capturamos a essência da poeta enquanto ser associado à essência do seu dizer. É a linguagem que consegue dar ao ser o íntimo das coisas. No poema, podemos captar que esse movimento é edificador da arte da poeta: por intermédio da linguagem, o desvelamento da vida que há em cada circunstância, em cada elemento mostra o mundo ao ser.

Desse modo, podemos afirmar que a poesia de Lucinda Persona procura, insistentemente, fazer irradiar o ser em cada fenômeno que constitui a existência. Realiza, em cada instante, em cada experiência, os seres e objetos que surgem em sua jornada existencial, por meio da palavra poética, que é a autêntica morada. Como pontuou Heidegger (2012), o poeta passa a habitar no instante em que poetiza, pois é aí que faz o ser no mundo, o que possibilita a compreensão de si, pelas vias da linguagem, essa que faz o sujeito verdadeiramente habitar.

4.2 De ilhas e versos, assim construo minha morada: a casa-nação em Conceição Lima

Este lugar é a minha casa, não tenho outra.
Esta casa é o meu lugar, não quero outro.
(Conceição Lima)

Em Conceição Lima, a construção de uma morada — “morada” no sentido de um lugar de habitação permanente, não necessariamente um habitar físico, o que permite a inclusão da memória, dos afetos, da formação — é marcada pelo desejo de uma nação liberta dos resíduos coloniais e por uma esperança ardente de renascimento. A edificação que a poeta empreende em sua obra segue o projeto de reinstituir a casa-nação, por vezes atravessada pelo colonialismo e pelas dolorosas marcas que esse sistema deixou no país da autora.

Essa “casa-nação”, designação que adotamos sobretudo nesta parte do texto, tem relação com um pulsante sentimento de pertença, de afeição a um espaço que preenche a essência, a matriz identitária, enfatizando vínculos afetivos e uma memória ancestral. No entanto, no percorrer de sua escrita, percebemos que esse espaço não está restrito à noção de território; antes se constitui como casa projetada em várias direções. Para além das ilhas, temos uma casa intercontinental, principalmente se levarmos em conta a última obra de Lima,

O país de Akendenguê (2011). A visão global que essa obra nos oferece vai ao encontro dos versos que encerram o poema “Circum-navegação”: “É quando o olho imita o exemplo da ilha / E todos os mares explodem na varanda” (Lima, 2011, p. 107). Com isso, compreendemos que esse voltar-se para a terra natal projeta um pequeno país insular para além de suas fronteiras geopolíticas. Para isso, contribui o fato de que há muitos irmãos santomenses lançados ao mundo — ora motivados pela busca de melhores oportunidades, ora fugindo dos fantasmas coloniais, ora compelidos pela diáspora. O lugar para onde todos retornam é a nação. Esse regresso se dá por meio da rememoração lírica, da insistente proclamação da ancestralidade, do perscrutar do passado histórico. Assim, todos partilham a mesma varanda onde estouram as ondas, trazendo vestígios de todos os mares, revelando uma nação que se constitui de várias Áfricas.

Podemos afirmar, a partir dessas premissas, que o olhar da poeta para a sua terra natal e para os seus conterrâneos é de acolhimento, assim como a varanda da casa acolhe a luz do sol que entra, a escuridão da noite que chega, os ventos e a brisa dos mares. Nesse sentido, a varanda é metaforizada na imagem dos braços abertos da mátria acolhedora, a que se coloca como abrigo incessante e inseparável do sujeito — tal como o olho a reproduzir o movimento das ilhas, concebidas enquanto espaço de trajetos multifacetados, de cursos de chegadas e partidas, os quais perfazem a formação de um povo de matizes plurais. Como pontuou o prefaciador do livro, o poeta Helder Macedo, a poesia de Lima inicia uma viagem: o circum-navegar das palavras que conformam a ação de reconstituir a casa-nação. Essa nação é entendida aqui não apenas enquanto um espaço geográfico, demarcador de uma origem, mas enquanto espaço mátrio, de uma estadia contínua. Do mesmo modo, essa reconstrução não pressupõe a proximidade geográfica, uma vez que a poeta, ainda que longe fisicamente, por meio da sua produção artística, se coloca próxima da terra. É pela palavra que se busca uma equivalência da casa pulsante, em seu sentimento de pertença e afeto. Ao projetá-la na carne da poesia, a autora procura reconstruí-la a partir da visão de uma pessoa exilada. É importante destacar, uma vez mais, que não se trata de um exílio forçado, mas voluntário.

Reafirmamos, portanto, que a obra de Lima executa um movimento de restauração da nação, da casa-mátria. Essa é uma operação que se destaca desde o primeiro livro da poeta, *O útero da casa* (2004). Como adianta o título, a nação pode ser pensada a partir da figura da mãe geradora, cujo útero remete às origens, ao princípio de formação. Constataremos que, ainda que sob nuances e perspectivas que ganham novas entonações, a trajetória de produção poética de Lima constrói um caminho que sempre leva à casa, a um espaço de abrigo, de integração do sujeito ao mundo, de um resguardar da memória e das afeições construídas ao

longo das vivências. Muitas vezes, a nação projetada na imagem de uma morada pressupõe um olhar sempre vigilante e denunciador de um passado hostil, que não deve ser ocultado em favor de uma narrativa de pendor nacionalista ou sentimental. Pelo contrário, esse lado sombrio da história das ilhas está escancarado em vários poemas. Trata-se de uma forma de emendar as rachaduras nas paredes da casa e de manter as suas colunas firmes pelos laços matriciais cimentados na escrita de Lima. É isso que ocorre, por exemplo, no poema “Roça”.

Perguntam os mortos:

Porque brotam raízes dos nossos pés?

Porque teimam em sangrar
Em nossas unhas
As pétalas dos cacaueiros?

Que reino foi esse que plantamos?
(Lima, 2004, p. 30)

O poema em questão está estruturado à volta de indagações que se confundem com uma espécie de exame de consciência. Ao exporem as feridas causadas pelo colonialismo, os versos resgatam do silenciamento essa parte (que se quer oculta) da historiografia nacional, trazendo à tona categorias excluídas com base em uma ideia equivocada de santomensidade. As roças de cacau, cultivo que determinou uma espécie de recolonização em São Tomé e Príncipe, são apresentadas enquanto espaço simbólico da exploração nas ilhas. Os serviços contratados para trabalhar nessas roças foram submetidos a um tratamento desigual, vistos como de casta inferior em relação aos demais estratos sociais. Ao convocar essas figuras, a poeta reposiciona-os como integrantes da memória nacional e, assim, enfatiza sobremaneira a incontestável vinculação desses sujeitos à terra. Em termos linguísticos, isso é feito no texto pelo emprego de expressões que remetem à ideia de um contato dos indivíduos com o chão: “brotam raízes”, “cacaueiros”, “plantamos”. Além disso, chamam atenção as imagens que indiciam o trabalho executado, centrado na simbologia dos pés e das unhas.

Como referimos anteriormente nesta tese, com o declínio do comércio de açúcar, São Tomé e Príncipe passou por outro período econômico, marcado pela edificação de roças para o cultivo de cacau. Essas mesmas roças surgem enquanto espaços constitutivos da casa-nação de Conceição Lima. No caso do poema “Roça”, o sujeito poético rasga a memória de um passado que precisa ser analisado para se dar novo sentido à continuidade da história. No entanto, a indagação vem dos mortos — eles também compõem a casa que se procura restaurar. Essas figuras edificaram a nação com o sacrifício de seus corpos, imagem sugerida,

no poema, pela menção a pés de que brotam raízes, com unhas que sangram. Conceição Lima reinscreve esses sujeitos na cena de formação da sociedade de São Tomé e Príncipe, resgata-os da obscuridade e reposiciona-os na construção do espaço que eles ajudaram a plantar: “Que reino foi esse que plantámos?”. Há uma atitude de subversão da narrativa oficial, da qual foram suprimidos os sujeitos em questão. Na poesia de Lima, eles ressurgem empoderados, como verdadeiros integrantes da nação santomense.

Esse gesto da poeta de resgatar os mortos enterrados pelas forças coloniais e trazê-los ao horizonte da narrativa revela uma escrita de combate à supremacia da historiografia escrita pelos colonizadores, de matriz europeia. Quando se fala da reconstituição da história das ilhas enquanto nação, esses sujeitos ficaram de fora. O combate direciona-se, especialmente, à desconstrução de uma ideia homogeneizante da identidade santomense. Por essa razão, poemas como este retomam categorias marginalizadas por um sistema que privilegia o núcleo que detém o poder. É nesse caminho que veremos se encenar uma teimosa presença de grupos que foram sendo rejeitados. Por isso, indagam: “Porque teimam em sangrar / Em nossas unhas / As pétalas dos cacaueiros?”.

Entendemos, então, que o sujeito poético de Lima sempre dialoga com as várias categorias sociais, principalmente as rasuradas da história das ilhas — elementos antes ofuscados pela proeminência das classes dominantes agora protagonizam a construção da casa sonhada pela poeta. É por meio do texto que o espaço recebe o caráter de morada, de uma origem sempre rememorada, de uma identidade abundante, de uma vinculação ancestral e afetiva, de formação histórica, social e cultural. Sendo assim, as ilhas de São Tomé e Príncipe se projetam na poesia de Lima como uma morada, por meio do jogo imagético que entrelaça toda a sua criação literária. A casa em questão guarda todos os sentimentos, toda a trajetória dos antepassados, ligada ao próprio percurso de uma filha sempre desejosa de um retorno.

Esse retorno é anunciado no poema que abre a obra *O útero da casa* (2004), intitulado “Mátria”. Trata-se de um dos mais simbólicos em relação à ideia do sentimento de pertencimento, do regresso às origens. É em um clima de desejo e de espera esperançosa que o sujeito poético regressa ao espaço matricial. Como salientou Inocência Mata (2004, p. 12) na apresentação da obra, esse poema, à semelhança de outros que nos apresentam a mesma perspectiva, faz uma busca pela “reconstituição narrativa da nação”. Muitas vezes, os poemas estão imbuídos por matizes históricas para compor um todo significativo. Em virtude disso, recolocam no panorama da história nacional as pessoas esquecidas, subtraídas, desprezadas. Pela poesia de Lima, esses personagens trazem um sentido mais vigoroso ao sentimento de

santomensidade, um aspecto que é ainda mais evidente nesta primeira obra. Vejamos o poema em seguida.

Quero-me desperta
se ao útero da casa retorno
para tactear a diurna penumbra
das paredes
na pele dos dedos reviver a maciez
dos dias subterrâneos
os momentos idos

Creio nesta amplidão
de praia talvez ou de deserto
creio na insónia que verga
este teatro de sombras

E se me interrogo
é para te explicar
riacho de dor cascata de fúria
pois a chuva demora e o obô entristece
ao meio-dia

Não lastimo a morte dos imbondeiros
a Praça viúva de chilreios e risonhos dedos

Um degrau de basalto emerge do mar
e na dança das trepadeiras reabito
o teu corpo
templo mátrio
meu castelo melancólico
de tábuas rijas e de prumos.
(Lima, 2004, p. 17–18)

A partir da metáfora do útero, o sujeito poético constrói a simbologia da primeira morada, da matriz geradora. Nesse contexto, temos o despertar de uma santomensidade que dá sustentação a esse conjunto de poemas. O regresso ao ventre acontece de maneira lúcida, tomado pelo sentimento de um novo princípio de nação. O sentido tátil sublinha, na primeira estrofe, a abertura para um reviver das sensações que vão materializando a memória de um tempo anterior, um tempo de gestação da nação.

Esse poema apresenta uma coesão com o título da obra — *O útero da casa*, pois a palavra “mátria” evoca a figura da mãe, aquela que gera, que acolhe o romper da vida em seu ventre. Sendo assim, o poema percorre um caminho que leva à origem, à constituição da memória, que se torna a unidade mais palpável desse processo de (re)nascimento. Os elementos “útero”, “diurna penumbra” e “dias subterrâneos” evocam um tempo anterior; são expressões que remetem a um ciclo que volta ao seu ponto de origem, induzindo ao desejo de um ressurgir da nação. Trata-se de um renascer animado por uma consciência que aparece inscrita no verbo em primeira pessoa da segunda estrofe: “Creio”. O raiar da nação está,

assim, carregado de uma certeza, que não se constrange em trazer à luz a dor e a revolta. A ausência de pontuação no verso “riacho de dor cascata de fúria” dá expressão a um jorro indômito, carregado de força, que requisita o habitar, o retorno ao útero, ao princípio de tudo. Trata-se de um anseio centrado em uma nova gestação da terra mátria. Sobrevém, então, a possibilidade de inserir os elementos suprimidos: o obô, os imbondeiros e a Praça. Assim grafada no texto com inicial maiúscula, a Praça adquire o estatuto de um lugar simbólico, espaço de luta e de resistência por excelência.

Desenha-se um ritual de renascimento do sujeito no seio da terra mãe — na própria “dança das trepadeiras”, a vitalidade da terra renova o sujeito. A casa desejada passa a se reestruturar como material sólido. O basalto traz, na figura da rocha (“Um degrau de basalto emerge do mar”), a consolidação da edificação por meio de um ressurgir permeado pelo signo da força. No verso “de tábuas rijas e de prumos”, temos uma verticalidade que representa a ascensão desejada para a nação. As palavras que compõem a última estrofe aludem à estabilidade e ao poder característicos de um templo, o que nos remete a um espaço sacralizado.

A ascensão se desenha por meio da imagem do degrau e do próprio verbo “emergir”, além das expressões “templo mátrio” e “castelo melancólico” — ambas traduzem a potencialidade que esta poesia projeta sobre a nação a se reerguer. Nas palavras “mátrio” e “melancólico”, a elevação sonora das sílabas tônicas também enfatiza uma noção de altitude, o projeto de escalada da nação. Trata-se de uma ascensão que expressa o desejo pulsante da edificação urgente de um novo espaço. Dessa maneira, tanto a casa-nação quanto a poesia se fundam na potência da resistência e da esperança.

A casa que a poesia de Conceição Lima deseja construir é sempre apresentada com elementos que reforçam a ideia de vigor, de uma solidez inabalável. O poema que se segue ao que acabamos de analisar demonstra essa atitude poética. O seu título é bastante sugestivo: “A casa”. Nele, além da mesma ideia de uma projeção, de movimento de ascensão, encontramos também a menção a uma densidade. A alusão à rocha, presente no segundo verso, fortalece a noção de uma (re)construção sobre bases sólidas.

Aqui projectei a minha casa:
alta, perpétua, de pedra e claridade.
O basalto negro, poroso
viria da Mesquita.
Do Riboque o barro vermelho
da cor dos ibiscos
para o telhado.
Enorme era a janela e de vidro

que a sala exigia um certo ar de praça.
O quintal era plano, redondo
sem trancas nos caminhos.
(Lima, 2004, p. 19)

Há um sentido de permanência veiculado pelas expressões que caracterizam o projeto idealizado pelo sujeito poético. Tanto a verticalidade sugerida no adjetivo “alta” quanto a adjetivação “perpétua” e a locução “de pedra” insinuam o desejo de uma nação inexorável, constituída, como a palavra poética, no vigor da resistência. Mais uma vez, temos a sugestão de uma consciência nesse processo de reconstrução. Se, no poema anterior, o sujeito poético desejava estar desperto para retornar ao útero da casa, neste poema, a claridade inscreve, no plano arquitetural da nação, esse desejo de estar atento. Essa atitude reafirma a racionalidade que perpassa o sentimento nacional. Por outras palavras, essa poesia não é tomada por um sentimento ufanista. Diferentemente disso, ela se apresenta lúcida quanto ao desejo de um projeto de reconstituição nacional, especialmente quando intenta resgatar o sentido de nação de uma visão homogeneizadora e limitante.

Por vezes, mesmo que exponha a mais otimista proposta de reconstrução da nação, a poesia de Lima não deixa de expor as feridas, de reavivar as dores e as mazelas que marcaram a terra natal. No transcurso da edificação da casa, a listagem de elementos que dão cor à composição da nação — falamos do “basalto negro”, do “barro vermelho”, da “cor dos ibiscos” — aponta para a intenção de refazer a casa sob novas nuances, lançando mão, agora, de pigmentos próprios. Essa nova ordem de feitura da casa-mátria está evidente na cadência que os versos constroem por meio das rupturas frasais — com elas, temos a sensação de uma manufatura sendo executada. Concomitantemente à edificação da casa, temos a composição poética: as mesmas mãos que trabalham a palavra levantam também as paredes.

Essa reinvenção do espaço acaba por refazer também o passado, composto agora de novas possibilidades — “Enorme era a janela e de vidro”. Essa recomposição do tempo anterior, indicado pelo verbo “ser” no passado, introduz um tom de liberdade e de consciência ao novo projeto. Dizendo de outro modo, a nação é caracterizada pela metáfora da casa, soberana e vigilante, impulsionada pela resistência. Diante disso, a sala precisa ser análoga à praça, um espaço não de repouso, mas de luta e de enfrentamento. Por sua vez, o quintal é um lugar que sugere liberdade, o que, no plano poético, possibilita a leitura de uma nação sem fronteiras, “sem trancas nos caminhos”. Dessa forma, há dois movimentos no funcionamento da metáfora da casa como útero: o de acolhimento e o de conceder ao indivíduo o contato com o mundo; o de abrigar em proteção e o de outorgar o nascimento para a exterioridade.

Na concretização desse projeto, registra-se, além da solidez, uma casa que se abre à amplidão. Mais uma vez, entendemos que, na planta traçada no poema, há uma extensão vertical e horizontal. A janela remete-nos à noção de uma extensão ilimitada do olhar, evidenciada pela adjetivação “enorme”. Nesse verso, o adjetivo inaugura a oração, em uma inversão da ordem sintática mais habitual: “Enorme era a janela e de vidro”. Essa escolha estilística dá mais destaque à característica do que ao próprio referente, reforçando o caráter imponente da janela, parte da casa por onde se vê o exterior. Temos, ainda, uma metonímia dos olhos. Eis, novamente, a insinuação de uma incessante vigilância, mais apurada pela especificação “de vidro” – material que deixa o interior. Essa locução adjetiva também remete a um estado de compreensão, de uma visão lúcida.

Para a poeta, não se trata apenas da construção da casa, do compromisso de se instaurar uma nova nação. É preciso estabelecer os pilares de uma postura consciente em relação à memória histórica. Além da menção ao projeto edificado na rigidez da pedra, simbologia da resistência, temos a intenção de construir algo, sob uma luminescência que resgata da penumbra os ancestrais e a trajetória deles. Estabelecer rijos alicerces para a casa não significa enclausurar a sua identidade nas ilhas, erguendo uma espécie de forte. Longe disso, o que a poeta almeja é levantar as colunas de um espaço, enfim, livre, “sem trancas no caminho”.

Sobre os escombros da cidade morta
projectei a minha casa
recortada contra o mar.
Aqui.
Sonho ainda o pilar –
uma rectidão de torre, de altar.
Ouço murmúrios de barcos
na varanda azul.
E reinvento em cada rosto fio
a fio
as linhas inacabadas do projecto.
(Lima, 2004, p. 20)

Nesta outra parte do mesmo poema, é possível perceber que a casa projetada é composta tanto de materiais da terra (basalto, barro) quanto de matéria memorialística. Na verdade, se considerarmos as projeções que a voz poética faz nas duas partes do poema, veremos que as matérias utilizadas para a construção da casa partem de elementos naturais para a sua elevação (colunas) e revestimento (telhado), sendo esta última a parte que abriga, resguarda. A casa está alicerçada nos escombros de um passado histórico repleto de cicatrizes.

No terceiro verso, a casa projetada se reúne com o mar: “recortada contra o mar”. Os fonemas plosivos enfatizam o romper das águas contra a casa, movimento que ocasiona o despertar da “cidade morta”. A imagem do mar atribui à casa uma amplidão estrutural. Com a simbologia de renovação das águas, a cidade morta é revitalizada. Outro aspecto que se destaca na edificação desse espaço é o sentimento de pertença, explícito pelo emprego reiterado do advérbio “aqui”. Na sua segunda ocorrência, esse único vocábulo perfaz um verso inteiro, enfatizando a ligação do sujeito ao lugar — uma vinculação indissolúvel. Independentemente da distância, este é o lugar que se deseja como verdadeira casa. Além disso, o termo “aqui” evidencia a força da base dos pilares erigidos, ainda que sustentados por um sentimento de utopia, nítido no verso “Sonho ainda o pilar”. A casa parece inacabada — temos aí também uma idealização, algo por se concretizar, o que é confirmado pelo uso do verbo “sonhar”. Talvez por essa razão o mar apareça como parte dessa casa, metonimizado na imagem da varanda, como assinalamos em outro momento. Trata-se de um espaço de espera e de acolhimento. Enfim, o mar restituiria a esperança da efetivação de um projeto inacabado, uma expectativa que é tecida, fio a fio, pela palavra.

É importante destacarmos que, neste conjunto de 11 versos, com 45 palavras no total, temos apenas quatro verbos — projetar, sonhar, ouvir, reinventar. São eles que sustentam o discurso poético e, juntos, centralizam a base do projeto de edificação, instauram a ação movida pela esperança e alimentada pelos murmúrios de um passado nunca silenciado. Assim, esse passado é ressignificado em um presente que se deseja construir. Ainda nesse excerto do poema, identificamos a centralidade do passado, do sonho inconcluso, de um presente que reinventa esse tempo de desilusões. Trata-se de um gesto que evoca a importância da ação de reestruturar a tão sonhada casa, com base em uma disposição esperançosa — tudo por meio da materialidade das palavras. Esse sentimento de reinvenção e de recomeço está inscrito também no poema “Herança”, que aparece na sequência dos anteriores. Vejamos um excerto transcrito a seguir.

[...]
 um clamor antigo
 um rumor de promessa
 atormenta a cidade.
 A mesma praia te aguarda
 com seu ventre de fruta e de carícia
 seu silêncio de espanto e de carência.
 Começarás de novo, insone
 com mãos de húmus e basalto
 como quem reescreve uma longa profecia.
 (Lima, 2004, p. 22)

O “rumor de promessa”, presente no segundo verso transcrito, encoraja a possibilidade de execução do projeto anunciado no poema, iniciado em “Mátria”, com a perspectiva de reabitar o templo materno. Trata-se de uma expectativa advinda de um tempo primeiro, aquele em que não se viu a realização das utopias. A promessa dá a esperança e compele à ação. Por isso mesmo, está orientada para um futuro: “Começarás de novo, insone”. Os ruídos do passado despertam a necessidade de agir, ação manifestada, no poema, também por meio da imagem das mãos: “com mãos de húmus e basalto”. As mãos são instrumentos apropriados para a lide com o solo e com os sólidos feitos à rocha, concretizando a obra desejada — a recomposição da casa mátria.

A alusão ao útero, também presente neste poema, remete-nos à consciência do nascimento, do gestar da nova nação. O verso “com seu ventre de fruta e de carícia”, fazendo remissão à praia, constrói uma perspectiva sinestésica. A sonoridade sibilante dos versos subsequentes chama a atenção para um ambiente renovado pelo tom de promessa. Há uma espécie de hipnose, embora o estado pretendido seja de vigilância. Os versos exortam para a ação. Dessa forma, a praia revela-se uma fonte de estímulo, receptáculo (ventre) que conceberá um recomeço, espaço onde se gesta a profecia.

Pode-se afirmar que o projetar da casa é um ideal de outrora, que, ao se ver não efetivado, conclama uma reelaboração, tomada de esperança e animada pela urgência da reescrita. O projeto em questão está no seio de uma profecia que se alimenta do passado e se prolonga no presente — tempo da ação, tempo da escrita. Percebemos, na escrita de Conceição Lima, uma idealização da casa-mátria, arquitetada a partir de um despertar da consciência, da criticidade em relação ao passado histórico e ao papel individual no reestabelecimento do país enquanto morada legítima. A nação se torna a primeira e eterna habitação do sujeito poético, o útero gerador, espaço que abriga, forma, protege e que, acima de tudo, concebe a vida. A mãe, signo do ser que protege e acolhe e entende e ama, é escolhida como a metáfora da nação. Vejamos agora o poema “Inegável”.

Por dote recebi-te à nascença
e conheço em minha voz a tua fala.
No teu âmago, como a semente na fruta
o verso no poema, existo.

Casa marinha, fonte não eleita!
A ti pertenço e chamo-te minha
como à mãe que não escolhi
e contudo amo.

(Lima, 2012, p. 54)

É evidente a relação de amor maternal estabelecida entre o sujeito poético e a nação, por intermédio de um processo de metaforização, o qual, se tomarmos as postulações de Paul Ricoeur (2000) em *A metáfora viva*, vamos conceber enquanto ênfase semântica atribuída às ilhas. A nação é alçada à categoria de uma mãe geradora, com a qual se estabelece o laço mais sólido e terno. A partir dessa associação das ilhas à noção de progenitora por excelência e a partir da imagética do útero, presente em *O útero da casa*, podemos afirmar que Conceição Lima promove, em sua poesia, uma declaração de amor e de devoção à sua matéria, atribuindo força a essa indissociável filiação entre os sujeitos e o ilhéu, independentemente de circunstâncias sociais, econômicas ou físicas.

O estado de existência, intermediado pela incorporação ao espaço originário, se estabelece no plano frásico do poema, no qual o sujeito poético condiciona o seu ser à essência e ao íntimo da sua nação. Isso nos leva a compreender que, precedendo qualquer outra coisa, está o seu espaço gerador. Diante dessa superioridade atribuída à nação, é flagrante a força desse lugar na consciência afetiva e crítica do sujeito poético. O elo que se firma é a herança. O dote faz alusão a uma relação de posse inerente ao nascimento e sugere a ideia de união. Em sua acepção mais comum, o dote remete ao valor transacionado por ocasião de um matrimônio. Desse modo, o enlace do sujeito à terra de origem torna essa relação tomada da consciência de uma unificação que os torna, retomando a perspectiva religiosa do matrimônio, uma só carne. Essa conexão é retratada no poema como algo fecundo, especialmente pelas imagens da semente na fruta e do verso no poema, as quais remetem ao sentido de uma gênese — a mãe a gestar a vida em seu ventre, a terra a germinar a planta, o verso a dar origem ao poema. Essa rede imagética remete-nos a um espaço matricial, à primeira morada, geradora da vida.

Por essa razão, a metáfora do útero trazida pela poesia de Lima é especialmente significativa. Ainda que não tão marcado na segunda obra, da qual foi extraído o último poema citado, esse tópico traz para os versos a ideia de um vínculo materno. Na primeira estrofe, temos a perspectiva de um olhar nascente, da ordem de um amadurecimento, em que o ser passa a ser concebido a partir de um espaço de gênese. Esse procedimento de fazer do útero uma metáfora das ilhas leva a uma reescrita da nação santomense e, por consequência, do próprio sujeito poético — principalmente, se considerarmos essa realização à luz das reflexões de Ricoeur (2000) a respeito da metáfora na obra literária. A partir do pensamento desse autor (2000), entendemos que há uma interrupção da ação do referente literal (nação), para que seja revelada o referente metafórico (útero). Sobre este último, incidirão novas

nuances semânticas, procedimento que Ricoeur (2000) chamou de “reidentificação metafórica”.

É importante notar que, na poesia, o referente não é suprimido; é antes alterado e dá origem a uma “referência duplicada” (Ricoeur, 2000, p. 343). Assim, podemos ver, na imagem do útero, não apenas a nação que se coloca como a figura da mãe progenitora, mas também o próprio poema enquanto um órgão gerador, gestando, pelas mãos da poeta, a nação desejada. Com base nessa premissa, perceberemos, na segunda estrofe, a revelação de um pertencimento natural e afetivo, principalmente se atentarmos para os dois últimos versos: “como à mãe que não escolhi / e contudo amo”. O sujeito poético, desse modo, enfatiza o seu elo, virtuoso e terno, com a nação. Essa simbologia é reforçada por verbos sinalizadores de uma relação, tais como “pertencer”, “chamar”, “amar”. Esse conjunto verbal remete-nos a uma sensibilidade que exprime o mais soberano amor: amor maternal. A trama de sentidos que esses verbos lançam no imaginário está relacionada a uma conexão de dependência entre o filho e a mãe — por outras palavras, pertencer, chamar e amar são ações que remetem ao campo semântico da relação entre mãe e filho.

Essa relação de pertencimento e afeto irrompe, no poema, dada a articulação do fonema consonantal /t/, que reproduz o efeito da erupção desse sentimento e da comunhão que o sujeito poético realiza, por meio da palavra, com sua casa-mátria. O próprio poema se torna o veículo sensível dessa gestação. Nesse sentido, se atentarmos para as expressões verbais e nominais, veremos o enlace que o sujeito experimenta com o seu espaço de origem, erigindo, nessa atitude, a sua própria completude. Vejamos, em seguida, o que afirma a pesquisadora Naduska Mário Palmeira (2019) sobre a obra de Conceição Lima.

Já se viu que a poética de Lima tangencia sempre — e até mesmo toca efetivamente, por meio de rememorações — as ‘condições sociais de seu surgimento’, pois ela, além de questionar o próprio surgimento, sabe que o retorno ao útero — para usar a metáfora da obra — é um empreendimento circundado pela diafaneidade das histórias íntima e coletiva (Palmeira, 2019, p. 65).

Essa atitude poética associa, ao reencontro de si com a casa-mátria, todos os elementos que marcam a história do ilhéu enquanto nação. Pode-se, assim, afirmar que há, no processo de reconstrução da morada primeira, ainda aludindo à ideia de “surgimento” convocada na leitura da pesquisadora (2019), a presença de inúmeras figuras e espaços que promovem a instauração do lugar matricial — a casa. A partir desse propósito de criação, a poesia de Lima atribui ao útero a perspectiva de um possível renascer, toda a historiografia reconstituída pela rememoração. Por vezes, há necessidade de aclarar os acontecimentos por

meio de um filtro subjetivo. É por esse motivo que a recomposição do seu espaço progenitor é uma forma também de se recompor enquanto sujeito social, o que só é realizável em seu espaço de pertencimento – “o útero da casa”. Nesse sentido o poema analisado enfatiza a ideia de um gestar de si e da relação com a origem, mesmo não integrando a mesma ordem temática que anima o conjunto de poemas do primeiro livro, estruturado sob a égide de uma origem primeira, mais íntima.

4.3 As poéticas que edificam uma casa: a morada das poetisas

E o fato de certas palavras
Trazerem em si abrigos
(Lucinda Persona)

É inegável que a literatura oferece uma visão mais profunda acerca da realidade e baliza, ela mesma, um quadro de possibilidades para o(a) escritor(a) compreender e dizer de si e do mundo. A partir da epígrafe desta subseção, que traz versos de Lucinda Persona, apreendemos que a palavra é abrigo; por meio dela, a poeta erige e, ao mesmo tempo, sustenta o seu mundo. O poeta experimental e crítico português Ernesto de Melo e Castro (1973) afirma, em sua obra *O próprio poético*, que a atividade da escrita parte de uma disposição para experimentar as sensações, para perceber as coisas e conceber o próprio texto como um universo à parte, que inclusive governa quem escreve.

Ainda nessa perspectiva, entendemos a escrita em geral e a poesia em particular como formas de expressar, em linguagem, o vigor da atividade humana, de comunicar a uma realidade que o autor (1973) denomina de “Poético”. A escrita transforma as sensações em palavras e, tornando-se texto (poema), organiza a percepção das nossas experiências com o mundo. As impressões e os sentidos que o texto causa em nós não necessariamente convergem com os pretendidos no ato da criação. Sensação e percepção não se reduzem a um só conceito, mas fazem parte de um circuito poético. Logo, “a linguagem é uma experiência sempre em aberto” (Melo e Castro, 1973, p. 8). Até mesmo quando a intenção é silenciar, a palavra trabalha para dizer desse silêncio. Dessa maneira, compreendemos, a partir das reflexões críticas de Melo e Castro (1973), que é um trabalho de construção que cria o signo poético, independentemente se o material utilizado são letras ou píxeis (elemento também utilizado pelo poeta português).

Por esse potencial expressivo, entendemos que a poesia tenha a natureza de uma morada — uma morada do ser, relembrando as reflexões de Martin Heidegger (2005). Nessa

perspectiva, a linguagem é a abertura do ser, a orientação de seu sentido, pois ela intermedia a relação deste com o outro e com o mundo. Na linguagem, ganham sentido as nossas experiências. Por essa razão, ela está muito longe de poder ser reduzida a mero instrumento informativo, ao uso referencial, como bem apontou o filósofo (2005). Muito mais do que isso, ela é a reunião do ser, é a feitura de sua presença no mundo, faz parte de sua estrutura constitutiva; é a possibilidade de uma compreensão do mundo e de si mesmo. Essa clareza é possível pela/na linguagem: “o discurso é a articulação ‘significativa’ da compreensibilidade do ser-no-mundo, a que pertence o ser-com, e que já sempre se mantém num determinado modo de convivência ocupacional” (Heidegger, 2005, p. 220). Na trilha heideggeriana, entendemos que a linguagem está no cerne de nossa humanidade.

Ao voltarmos a linguagem para uma de suas manifestações específicas — a literária, compreenderemos o que defendeu Antonio Candido (2011) no célebre ensaio intitulado “O direito à literatura”. Candido defende que a literatura é uma necessidade universal do ser humano e, portanto, deve ser tratada como um direito. A partir dessa constatação do crítico, de que a literatura é fator fundamental ao equilíbrio social, podemos afirmar também que a linguagem está inerentemente ligada à vida do indivíduo.

Se lermos as poesias que compõem o *corpus* da nossa pesquisa a partir desse prisma, constataremos que as poetisas fazem da linguagem, justamente, uma possibilidade de relação com o mundo, com os outros e consigo mesmas. Parafraseando Maurice Blanchot (1987), diríamos que a linguagem literária cria um espaço de poder — o de falar (escrita) e o de ouvir (leitura) e, dessa maneira, nos coloca no mundo. A partir do discurso poético de Lucinda Persona e de Conceição Lima, é possível entrever o universo anunciado, exaltado e idealizado por ambas, cada qual a sua maneira. Partindo desses pressupostos, defendemos que as poetisas tecem os seus mundos nas/de palavras; constroem um espaço próprio a partir delas; fazem delas um reduto, uma vivenda, uma trajetória histórica.

Partindo dessa relação estreita com um espaço existente ou por se criar, somos levados a pensar em uma convivência permeada pela toponímia, termo cunhado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1980). Tuan (1980, p. 5) designa, com esse termo, “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico”. Trata-se de uma vinculação, segundo o autor (1980), que envolve não apenas a percepção do espaço, mas também dos gestos e dos valores que o ambiente mobiliza no indivíduo. Esse jogo relacional permite ao sujeito conhecer-se mais profundamente. Em seu estudo, Tuan (1980) observa como o ser humano experiencia o espaço por meio dos sentidos (visão, audição, tato, olfato) e como cada um deles permite uma relação mais sensível e significativa com o ambiente ao redor. O geógrafo (1980) explica,

ainda, que, sendo a toponímia o amor humano por um lugar, as particularidades individuais, a cultura, as experiências e as visões de mundo geram diferenças na percepção, nos comportamentos e nos valores em relação ao espaço.

Para existir o sentimento topofílico, é preciso que o espaço exerça no indivíduo um tipo de carga emocional, seja ela por meio de uma associação histórica, de uma constituição ancestral, de um incidente ou de uma trajetória de luta, entre outras situações. Constituindo-se como uma espécie de extensão do traço humano, há a formação de um envolvimento topofílico. Essa ligação e essa afeição que se desenvolvem entre o ser e o espaço é que ofertam ao sujeito uma segurança — a manutenção do existir. Essa segurança de continuidade se circunscreve na relação do sujeito poético de Lucinda Persona com o espaço cantado. É possível observar, em seus versos, a instituição de um abrigo, de um espaço de proteção, de um resguardo para o sujeito. Por essa razão, afirmamos, uma vez mais, que a escrita da poeta cria mundos, e cada poema é um universo à parte. Nesse sentido, a partir desse direcionamento que toma a escrita poética de Persona, defendemos que a sua verdadeira e mais sólida morada é a poesia — um abrigo que é edificado sob instantes, coisas e seres. Vejamos o poema a seguir.

Duas almas

A goles lentos tomamos chá
sem tirar os olhos
daquilo que não vemos
através de um muro
de vapor adocicado

Que demorada atenção ao nada
(como se a vida fosse eterna)
Que mutismo prolongado

Somos duas almas
para o corpo do poema
onde sempre nos reunimos

Levantamos as xícaras no ar
até a cúpula de um céu menor
que em nossas bocas se esconde

o pouco é pouco a pouco
a infusão — cada vez menos

É de supor que
através da língua chegue ao verso
as flores dispersas de um sabor
e o amor que por aqui está e (seja como for)
sempre esteve.

(Persona, 2019, p. 78)

A partir de um diligente trabalho da poeta, erige-se o mundo da poesia, um mundo que se constrói da palavra, pilar de sustentação por excelência, base que edifica a imagem de um espaço instaurado pela luz da poesia. Como o chá sorvido a goles lentos, a poesia vai sendo saboreada lentamente. O desejo da escrita se entrelaça ao desejo da permanência, como “duas almas” — linguagem e poema, sujeito e escrita. Nesse universo, cria-se o espaço do encontro: entre o poema e a poesia; entre o ser e a vida.

O movimento da composição é engendrado por um olhar lento para o nada, em um movimento de busca, estado de captura poética. Os pequenos goles são precursores de um estado de observação, estabelecida em um curso duradouro. Os versos têm sonoridade branda e se findam nas duas primeiras estrofes com expressões que organizam um ritmo alongado, apontando também para uma leitura serena do espaço erigido. Esse prolongamento no instante vivido se dá na própria substancialidade do poema, composto por estrofes curtas, a instalar uma fragmentação no discurso e na corrente temporal. Expressões como “goles lentos”, “demorada atenção”, “mutismo prolongado”, articuladas aos dispositivos sensoriais, promovem a desaceleração do processo de percepção. Isso é proposital, posto que a poeta, diante da fugacidade do tempo, parece procurar abrigo na poesia e tentar, por meio da palavra, distender o instante poetizado. Essa operação apura a sensibilidade e eleva-a a uma imensidão íntima, a qual Bachelard (1978, p. 317) afirma estar “presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia [...]. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso”. Assim, entendemos que, nesse devaneio posto em exercício pela observação, é possível ampliar o espaço, dando a ele ares de um mundo infinito.

O tempo recortado e, assim, lentificado pela poesia cria um espaço de acolhimento do ser, ação que parece oferecer a sensação de uma existência mais duradoura. Muitas vezes, a conquista de uma perenidade acontece na ordem da fala, pelo exercício de transfigurar as circunstâncias e experiências em palavras. Nas imagens da boca, pelas referências ao ato de engolir, na metáfora das xícaras levantadas “até a cúpula de um céu menor”, movimento que faz alusão à articulação das palavras, ao toque da língua no palato, temos o próprio ato da fala. Além disso, faz-se referência à imagem do leitor a beber, pouco a pouco, a poesia — tomado pelos sons e pelo ritmo do poema, o leitor sorve lentamente essa infusão. Na assonância construída pela insistente tonicidade do /a/, há uma abertura da cavidade bucal, mimetizando o processo de ingestão do chá e, por extensão, da poesia. Assim, o falar (escrita) e o ouvir (ler) seriam complementares do processo que congrega a poesia, pois “É de supor que / através da língua chegue ao verso”. A palavra edifica a obra poética, que se ampara no

sentido atribuído pelo leitor e, dessa maneira, abre-se um espaço novo, que é construído e sustentado pela linguagem.

As duas almas — sujeito e linguagem, poema e poesia, poeta e leitor — se conectam no espaço do poema, no corpo da linguagem: “Somos duas almas / para o corpo do poema / onde sempre nos reunimos”. O poema, então, passa a ser o lugar de encontro do sentido. Nessa dinâmica de observação e absorção, em que o contemplado e o sorvido parecem ser, muito mais do que o tempo, a própria vida, se estabelece o lugar da poesia, a infusão principal, que congrega todos esses elementos. A partir dessa perspectiva, consideramos que a poesia de Lucinda Persona funda um espaço de acolhimento contra a iminente finitude, contra a apatia diante da vertiginosa temporalidade. Instaura, assim, um abrigo íntimo e seguro, como a casa, onde é possível experimentar, “a goles lentos”, a vida.

Da trivialidade da cena de compartilhar o momento de um chá, surge o denominado “estado poético” de que Paul Valéry (1991, p. 204) nos falou. Esse estado redimensiona circunstâncias do mundo comum e as coloca, por meio da linguagem, em poesia. A linguagem da vida comum, em cumplicidade com a linguagem poética, funda outro espaço, o poético. Por outras palavras, um simples evento, ao ser intermediado por uma linguagem que imprime uma nova vibração e um novo sopro de sentido a esse fenômeno, dará origem, conseqüentemente, a um novo espaço; entabulará outro mundo, que se manifesta por meio da arte da linguagem. Surge, então, um mundo de pressuposições, como sinalizam os versos de Persona: “É de supor que / através da língua chegue ao verso”. Estamos perante um espaço ainda a se completar, porque a linguagem não se esgota em um objetivo, posto que o espaço coloca a linguagem dentro da linguagem, como aventou Valéry (1991). Promove, dessa forma, o encontro entre essas duas almas — poeta e linguagem, criando um universo, o poético.

Na sinestesia, mesclando os sentidos da visão e do paladar, o poema em questão nos coloca diante de uma realidade que vivifica o instante recortado. A apreciação desse espaço de tempo, codificada no texto, projeta nos olhos e na boca um processo de absorção do momento e da vida que pulsa no exercício cotidiano. Desse modo, manifesta-se o efeito de uma abertura na corrente temporal, constituindo uma nova realidade engendrada pela poesia, a qual, por meio de algumas remissões sinestésicas (“vapor adocicado”, “mutismo prolongado”, “céu menor”, “flores dispersas”), nos leva a observar e a digerir mais lentamente, para, assim, perceber um novo espaço, este que assegura ao sujeito poético a sensação de uma certa perenidade: “como se a vida fosse eterna”, desdobrada nessa estreita relação que se estabelece entre o “eu” e o mundo e o “eu” e a palavra.

Se considerarmos que o poema de Lucinda Persona nos oferece a paisagem de uma temporalidade problematizada e de um lugar reconfortante diante da fragilidade da vida, apreenderemos que essa mesma paisagem revela uma experiência, mais do que um simples quadro de representação da vida comum. Esse cenário de conforto se institui na própria cadência sonora, que segue em um tom médio, ou seja, sob uma estrutura sonora branda. As expressões adjetivais arquitetam a imagem de um ambiente sereno e, ao mesmo tempo, indefinido: “lentos”, “adocicado”, “demorada”, “eterna”, “prolongado”, “menor”, “dispersas”. Nesse sentido, compreendemos, na urdidura do texto, a instauração de um espaço que elabora uma forma lenitiva do peso do correr da vida. Como definiu Yi-Fu Tuan (1983, p. 153) em seu ensaio *Experiências íntimas com o lugar*, o “lugar é uma pausa no movimento”. Portanto, neutralizar o tempo seria uma maneira de potencializar o nosso sentimento do lugar, refinando a nossa relação íntima com o espaço.

Nessa perspectiva, a poesia de Lucinda Persona cria espaços nos quais, ao fruir de determinadas experiências, viabiliza uma relação de intimidade, de conforto e de afetividade por meio da própria construção poética. Certamente, sem essa luminosidade, sem essa energia vital que a poesia arquiteta no espaço construído pela linguagem, não seria esse um lugar tão atrativo, acolhedor e sensível — não seria esse espaço tão carregado de vida não fosse a linguagem poética trabalhando em prol da fundação deste universo. A respeito desse procedimento que acabamos de enunciar, vejamos o seguinte poema.

Reina um silêncio
que é o silêncio do lugar
Estamos reduzidas a dimensões não verbais
vegetação rasteira
expedições de memória

Resplandecemos como irmãs
na hora crepuscular
Acendemos velas no túmulo de nossos pais
A brisa sopra contra as flamas e contra nós
criando-se ao rés do chão uma veemente contenda

Por um pouco
defendemos das lufadas
as oscilantes chamas
(elas se movem para um lado e outro)
Parece-nos bem o trabalho de nossas mãos

Os minutos retiram-se da hora

Vencida a batalha
as luzes se firmam

Pequenos lagos de parafina se formam. (Persona, 2014, p. 96)

A linguagem trabalha para a edificação da poesia, tal qual a energia investida em cada palavra é vista à luz da vela. No poema, há um recorte de um momento evocado pela memória, que desencadeia uma reflexão no plano da criação. No plano rítmico, imagético e semântico, temos a condição da poeta diante da batalha para manter acesa a chama poética — acender velas corresponderia a inflamar as palavras, a convertê-las em poesia. Assim, o espaço do texto se estabelece na tensão entre produzir a combustão e manter a chama acesa.

A partir da segunda estrofe, o poema adquire um ritmo que simula um jogo de forças, na tentativa de conservar a reverberação da luz. Diríamos se tratar de uma metáfora da luta da poeta com as palavras, a fim de conquistar a luz desejada, a poesia iluminadora. Temos clara essa noção nos versos: “A brisa sopra contra as flamas e contra nós / criando-se ao rés do chão uma veemente contenda”. Neles, os sons iniciais compõem uma vibração por meio de uma sequência de sílabas com a consoante “r”, delineando o frenesi das chamas. Isso, no plano imagético, assemelha-se ao combate que se instaura para a sobrevivência da chama. Nessa mesma estrofe, os verbos em primeira pessoa (“resplandecemos”, “acendemos”) proclamam o poder da poeta de, pela via da palavra, produzir essa luminescência.

Por sua vez, as labaredas de fogo estão mimetizadas pela aliteração em /s/, bem como pela disposição dos versos em tamanhos diferentes, com deslocamentos espaciais que transpõem, analogicamente, para o espaço do poema, a dança das palavras no papel: “elas se movem para um lado e outro”. Essa batalha da poeta em manter o fulgor das palavras no processo de criação é coroada, nas últimas estrofes, pela conquista da chama poética: “Pequenos lagos de parafina se formam”. Enfim, configura-se o espaço de realização da linguagem.

Podemos afirmar que há uma articulação entre a cena que o discurso poético estabelece (o velar de um túmulo) — o que, no plano de significação, remete à perpetuação de uma memória afetiva — e a transposição de uma tentativa de proteger a chama das reveses exteriores (lufadas), equacionando-se tais circunstâncias no espaço da escrita. Por essa razão, presumimos que os “pequenos lagos de parafina”, resultado do calor provocado pela queima do pavio, seriam a metáfora de uma poesia que se reverbera na plasticidade que as palavras adquirem nas mãos da poeta. Compreendemos, desse modo, que a predisposição em preservar a chama acesa concede forma e sentido ao poema, cria um espaço que faz inflamar o poder que a palavra instaura nas mãos de quem a manobra, no lugar em que seus sentidos raíam.

Na criação poética de Conceição Lima, também temos um processo de instituição de um espaço, certamente sob outra perspectiva. Trata-se do espaço desejado, da nação reconfigurada pela perspectiva da palavra poética. É nesse sentido que a revisitação do

passado conduz ao propósito de se estabelecer um novo lugar, que, pela potência arquitetada na enunciação, se constitui como o espaço esperado. Dessa maneira, a escrita poética de Lima, assim como acontece em *Persona*, é fonte de criação de uma morada. Vejamos a seguir a parte I de “Antes do poema”, em que pela palavra se funda o espaço.

Quando o luar caiu
e tingiu de magia os verdes da ilha
cheguei, mas tu já não eras.
Cheguei quando as sombras revelavam
os murmúrios do teu corpo
e não eras.
Cheguei para despojar de limites
o teu nome.
Não eras.
As nuvens estão densas de ti
sustentam a tua ausência
recusam o ocaso do teu corpo
mas não és.

Pedra a pedra encho a noite
do teu rosto sem medida
para te construir convoco os dias
pedra a pedra
no tempo que te consome.
As pedras crescem como vagas
no silêncio do teu corpo
Jorram e rolam
como flores violentas
no silêncio do teu corpo
E sangram. Como pássaros exaustos.
A noite e o vento se entrelaçam
no vazio que te espera.
(Lima, 2004, p. 46–47)

O poema parece unir-se à nação, formando um único corpo. O desejo de reconstrução de sua matéria se configura no próprio ato da criação, formando uma nação-poema. No texto, essa nação se torna interlocutora do sujeito poético, plasmada em uma anterioridade, tempo de uma identidade eclipsada pelo colonialismo, que parece só poder ser iluminada por essa linguagem proclamadora de um novo estatuto.

A reiterada presença da negação “não eras” divide o poema em dois planos. O primeiro é marcado pela incerteza e, até mesmo, pela incapacidade de uma narrativa neste tempo primeiro. A escrita aparece como uma promessa árdua, se observarmos as imagens que remetem a certa obscuridade, por meio de expressões como “o luar”, “as sombras”, “nuvens densas”, “ocaso”, que evocam um pendor sombrio, impreciso. A complexidade da escrita se destaca diante de um contexto silenciador de vozes. Essas vozes, aos poucos, passam a se reverberar na voz do sujeito poético, por meio da estrutura anafórica que se forma à volta do

verbo “cheguei”, o que evoca o prenúncio de uma presença que se quer no instante da fala. Tal presença é revelada no tempo mesmo da escrita, expressa na mudança que ocorre do tempo verbal para o presente, evidência que anuncia o romper do silêncio nos quatro últimos versos desta estrofe (“estão”, “sustentam”, “recusam”, “és”).

É na estrofe seguinte que há, de fato, a passagem para outro plano — o da ação empreendida, a qual se anuncia, desde logo, na transformação rítmica e na própria conversão da perspectiva. Se antes o texto estava matizado pelas brumas de um tempo que não permitiria a concretização de uma ideia de nação bem estabelecida, nesta outra conjuntura do poema, a ação é constituída na palavra. É nesse sentido que é possível entrever uma chegada anunciada na primeira estrofe, enquanto nesta outra, a ação se desdobra com verbos que sustentam o exercício da feitura de outro tempo — ao poema e à nação.

A palavra adquire novo estatuto neste lance de versos, metaforizada na figura da pedra — que João Cabral de Melo Neto comparou à palavra. Ambas estão circunscritas ao campo semântico da fundação. Assim, o sonho de reestabelecer a nação acontece no tempo do poema. É por intermédio do exercício da escrita que se torna tangível, agora, a edificação de uma nova sociedade: “Pedra a pedra encho a noite”. A palavra, forte e firme como pedra, preenche a obscuridade e convoca os dias (claridade) para um novo início. Trata-se de um principiar que se realiza livre da obscuridade e se projeta, assim, na consciência iluminadora de seu povo.

O sonho de reconstrução se entrelaça ao ato da escritura nos sons elaborados pela sonoridade insistente da palavra “pedra”. Na articulação desse significante, os lábios se tocam para a pronúncia do som /p/, o que pode ser lido como uma alusão à junção entre a palavra e o corpo, impulsionados pelo desejo. A poesia tem densidade pétrea e, com ela, constrói a nação. A reunião das palavras edifica o poema, e as pedras, postas umas sobre as outras, materializam o processo de construção. A imagem das pedras evoca, no poema, os sentidos da construção — as palavras têm o poder de criar. Constrói-se, no corpo do texto, na linguagem, o poema e a nação. As palavras/pedras formam a base sólida de um corpo que se desenha em silêncio (poema), mas, paradoxalmente, retumbam (“jorram e rolam”), desabrochando a identidade mátria. O silêncio é rompido pelo texto. Assim, “as pedras crescem como vagas”, o que nos remete à ideia de volume (aumento das águas) e à ideia de som, por meio do ruído. Como afirmamos anteriormente, os verbos “jorram e rolam”, com a aliteração da vibrante múltipla alveolar, mimetizam o rumor das palavras no poema, remetendo-nos ao bramido da nação. Tais palavras, sendo elas mesmas expressão do efeito de sentido que a sonoridade lhes confere, comprovam o que Alfredo Bosi (1977, p. 40) chamou de “intenção imitativa”.

Pela cinesia do aparelho fonador, pelos efeitos sonoros desses verbos e sons plosivos, dada a recorrência da palavra “pedra”, esboça-se, no corpo do poema, um movimento característico de uma energia em operação. O exercício da edificação do poema e da nação se projeta no corpo da linguagem, por meio de imagens sugestivas de uma aspereza. Assim, surge uma escrita para desacomodar, pois, ainda que a imagem das pedras se convertam em flores, elemento tão simbólico da delicadeza, elas recebem uma caracterização paradoxal, incômoda: “como flores violentas / E sangram. Como pássaros exaustos”. Tudo sangra: o poema, as palavras, a nação, e em um ritmo que engendra um fluxo de vácuos, ausências, silêncios históricos. Só a palavra é capaz de preencher esse vazio, despertar as esperanças.

A palavra poética é levada à potência máxima de fazer ser o que não era. Logo, recorrendo novamente às reflexões de Bosi (1977) em seu célebre ensaio “O som no signo”, veremos que o real e o desejo se constituem por meio da linguagem, em razão pela qual, por meio da própria estrutura frásica “não eras”, que percorre o poema, e com a forma verbal “espera”, que o encerra, veremos a associação, na produção de um som com ampla abertura da cavidade bucal, de uma toada esperançosa, como um eco que move o sujeito poético no desejo mesmo da construção. Trata-se de um movimento que se abre à sua realização na pele da linguagem e na substancialidade sonora das sibilantes, que simulam um trabalho constante de elaboração. Assim, as palavras produzem o rumor da construção do poema-casa. Dessa maneira, é possível perceber a palavra a construir os seus abrigos, a fazer-se a casa desejada, a registrar o espaço de pertencimento como uma forma de renovação dos laços matriciais.

[...]

Este lugar é a minha casa, não tenho outra.

Esta casa é o meu lugar, não quero outro.

Ainda que o ventre da infância reconvoque outro exílio.

Mesmo se a angústia das mães antecipa a aurora.

Por isso trouxe ao teu jardim o odor do sal, a raiz do mar

[que bordeja o baobá.

Filha insular, não me saúdes! Dá-me um umbigo de algas

[e de estrume — quero plantar o coração dos fantasmas

[elementares.

Em fogo moldarei então as proporções onde um laço

[de ndombó amarrará para sempre o nosso amor

[no mesmo Nilo.

Corpo de onda, quantas vezes passei por ti e não te vi?

[Quantas vezes rocei teu vulto e te esqueci?

Quantas vezes o espelho separou a nossa frente e nos

[uniu? Quantas vezes esse espelho nos confundiu?

Quantas vezes nos perdemos, face a face, sem ouvir

[do rio o som que nos funda e reinventa?

Para ti esta água se liberta no meu canto, se reergue

[a velha Casa no meu pranto,
do meu seio rumoreja a nascente no teu quarto.
Este amor do grande rio nos convoca.
(Lima, 2011, p. 41–42)

Neste fragmento do poema “O amor do rio”, compreendemos que a palavra tem o poder de reestabelecer o vínculo afetivo com o espaço e de recompor esse espaço, o qual, por vezes, parece se esmaecer diante dos desmandos da história. Sob a categórica afirmação do sujeito poético “Este lugar é a minha casa, não tenho outra / Esta casa é o meu lugar, não quero outra”, insere-se, desde então, no corpo da linguagem, a sua casa eterna. Dizemos “eterna”, porque o que se projeta nas palavras é uma figuração da ânsia e da força direcionadas ao encadeamento desse espaço. Trata-se de uma projeção que evidencia um incontestável desejo de pertencimento, o que, nestes versos, anuncia-se, desde logo, nos pronomes possessivos e, ao longo dos outros versos, nas expressões que evocam um vínculo inexorável (“ventre da infância”, “mães”, “raiz”, “filha”, “laço”). Essas escolhas vocabulares remetem-nos à ideia de uma ligação pulsante que se pretende revitalizada pelo vigor da linguagem.

Com base na afirmação de Octavio Paz (1982) de que todas as coisas se sustentam nas palavras — da aprendizagem à realização de feitos, dos questionamentos à apreensão de nosso mundo —, podemos perceber, no poema, que a palavra ganha os contornos de um projeto que se pretende realizado. Melhor dizendo, é no curso da palavra a trabalhar, a performar-se enquanto corpo de vida, que se registra a reconciliação identitária do sujeito poético, que se redescobre e se proclama uma pertença. Isso é feito não sob uma perspectiva encerrada em uma santomensidade apartada, mas permeada de um sentimento de africanidade. A linguagem é impulsionadora do desenvolvimento dessa consciência. Como afirma Paz (1982, p. 50), “o poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos” — daí a insistência presente nos dois primeiros versos do excerto, os quais se sustentam em estruturas invertidas. Assim, o lugar de posse é a casa, e a casa é o lugar de posse, uma tautologia que acentua, no poema, a comunhão que se sobressai ao exílio. Por isso, não se trata de um isolamento e, sim, de uma compreensão globalizante.

É certo que o sujeito poético deseja celebrar a sua ancestralidade, o seu espaço de origem, o que, nas conjunções concessivas presentes nos versos (“Ainda que o ventre da infância reconvoque outro exílio. / Mesmo se a angústia das mães antecipa a aurora”), reverberam a ideia de resistência, o manter-se firme, o manter-se, pelas vias da linguagem, vinculada à sua nação. Vinculação essa que procura reavivar os antepassados, pois esse sujeito

poético pretende fazer renascer a todos, especialmente por meio de uma conexão com a natureza, por meio da figura do mar, do baobá, do ndombó, elementos que introduzem o sentido de imensidão, de profundidade, de um elo. Isso faz-nos perceber a potência que se pretende erigir ao restaurar, nesses versos, a filiação à casa-nação.

Os verbos (“plantar”, “moldar”), associados à imagem das águas, elemento que, por si, remete à ideia de movimento e de renovação, desenham um projeto que começa a ser arquitetado e funcionam como mecanismo de (re)construção do espaço exaltado e sonhado. Trata-se de uma ação que se processa sob uma série de indagações à terra e ao próprio sujeito, como se esse sujeito buscasse maior clareza para erigir a casa, emendando as rachaduras, revendo os enganos. É digno de destaque que, nessa terceira estrofe, há um jogo de rimas encadeadas, como se alinhavassem as demandas que o sujeito poético traz, a fim de solucionar os vácuos da sua relação com a nação, principalmente se levarmos em conta determinados termos, tais como “vulto”, “esqueci”, “separou”, “confundiu”, “perdemos”, os quais assinalam fraturas que se querem corrigidas nessa nova urdidura da casa. Enfim, há ausências que enfraquecem esse amor às ilhas e, por essa razão, se faz necessária a reescritura.

Por meio dessa reescrita que sonda os ecos das faltas, se atentarmos para a estrutura anafórica “quantas vezes”, veremos um solapar dessas amarguras para, afinal, recomeçarmos sobre um novo alicerce. Esse recomeço preenche os vazios, como as águas do rio que trazem novos fluxos, nova energia: “Para ti esta água se liberta no meu canto, se reergue [a velha Casa no meu pranto”, como a água que ocupa cada espaço, que, com sua liquidez, completa cada vão. Sendo assim, o sujeito poético se funde às águas para abraçar “a velha Casa” e se faz metáfora do alimento à sua nação: “do meu seio rumoreja a nascente no teu quarto”. Nesse verso, inclusive, está registrada toda a intimidade estabelecida no canto poético entre o sujeito e a sua casa. Na metáfora do seio que traz o alimento para o filho, do quarto que resguarda a familiaridade e o conforto, temos uma morada sendo edificada na palavra, pois “a intimidade tem necessidade de um ninho” (Bachelard, 1978, p. 239). Conforme defende a filosofia bachelardiana, quanto mais profunda a intimidade, maior a expansão do ser e mais abundante a sua comunhão com o mundo.

Usamos o termo “mundo”, porque as águas, neste poema, sugerem a renovação dessa casa-nação que se erige, uma nação marcada pelos fluxos que, com o mar, tinge as ilhas. Se partirmos das reflexões de Inocência Mata (2018), apreenderemos a criouldade como elemento inerente à nação santomense — há, portanto, um mar que traz a pigmentação africana a essa casa reconstruída de palavras. Por meio do “amor do grande rio”, temos o

entrelaçamento entre os vários elementos que ajudam a edificar a nação de São Tomé e Príncipe. É na concretização do discurso que a casa vai sendo materializada. Com a fluidez das águas, a poeta irriga sua linguagem, enche de fertilidade o seu sonho de uma nova morada.

Se Blanchot (1987, p. 33) afirma que, pela palavra “somos devolvidos à vida do mundo”, é a palavra poética de Lima que restabelece o amor às ilhas – por meio dela, a poeta é reinserida como filha da nação e, por sua voz, reintroduz os filhos dispersos além-mar, aqueles que foram privados de um pertencimento à terra. É por meio da palavra poética que se estabelece tanto o processo de reconstrução da casa quanto a própria convocação desse espaço desejado.

Nesse sentido, podemos perceber que tanto Lucinda Persona quanto Conceição Lima lançam mão da palavra como meio de constituir um espaço, seja ele um lugar necessário ao resguardar da vida e da essência do ser, seja um espaço de segurança, de ampliação e de descoberta de si e do outro. Ambas as poetisas criam um espaço para o devaneio poético, um espaço instaurado pela linguagem, em que a palavra é meio de transcendência. É sob a metáfora da casa, espaço privilegiado nas poéticas em questão, que se tece um conjunto imagético em que habitam concepções, experiências e afetos. Desse modo, as poetisas projetam, por meio da linguagem poética, a sua morada — lugar em que cultivam memórias, se projetam eternidades e se fazem sujeitos. Tal é a intimidade que as poetisas criam com a palavra que ela se torna a mais legítima habitação.

Considerações finais

Na poesia de Lucinda Persona e de Conceição Lima nos deparamos com um universo imagético que gravita em torno da figura da casa, elemento sob o qual se desdobram inúmeros sentidos. A reincidência da simbologia da casa no conjunto das imagens poéticas nos leva à percepção de um espaço de afetos, de vivências, de memórias, de vinculação ancestral e de profundas reflexões. A casa é, portanto, algo muito mais que um espaço físico, ela se apresenta enquanto mecanismo que congrega o complexo da experiência humana, que acomoda, dessa maneira, as dores, os medos, os desejos, as memórias, os sentimentos e a história do indivíduo.

Podemos afirmar que há uma dinâmica de intimidade entre as poetisas e o espaço engendrado nos poemas selecionados, consagrado e potencializado por meio da linguagem poética. Por essa razão, a casa é compreendida como a imagem mais potente e notável da poesia de Lucinda Persona e de Conceição Lima. Um espaço que se configura como uma disposição à apreensão e análise do mundo e de si, bem como uma forma de conexão com o universo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 196) a casa “está no centro do mundo”, dela se tem acesso às várias extremidades do universo e, dada a simbologia feminina, ela é expressão de proteção, de um abrigo acolhedor, que acolhe o sujeito, suas experiências e seus afetos, fortalecendo e dando sentido à sua presença e seu curso no mundo.

Nesse sentido, compreendemos que há diferentes desdobramentos em relação à figura da casa na poesia de Persona e de Lima; muitas vezes em Persona compreendemos a casa configurada sob a alegoria de um espaço imponente, circunscrevendo uma certa segurança à vivência do ser. Um espaço que condiciona a temporalidade do sujeito, vivida de uma maneira vigorosa, uma vez que dá relevo às experiências mais triviais e que, pela palavra poética, ilumina pequenos seres, simples gestos e situações ordinárias, fazendo desse espaço, erigido pela linguagem, o recanto de uma vida luzente.

Em Conceição Lima, a casa é o lugar de sua morada eterna, de um elo sólido, uma substancialidade que se realiza na palavra, a qual é a via para se reerguer as paredes, que, embora edificadas sob as fissuras de um passado doloroso, se reestrutura em uma linguagem que sedimenta os vínculos ancestrais, preenchendo, assim, as fendas de um silenciamento e de uma ausência que se quer reparada na própria recuperação dos elementos suprimidos.

No decorrer deste estudo, constatamos que, pela performance verbal, a casa desejada, seja na qualidade de um espaço de reverberação da vida, de eternização de instantes; seja a casa anunciada, aquela que se coloca pronta a ser habitada no instante mesmo que a voz

poética a proclama, é um espaço que se apresenta sempre fundamental na poesia tanto de Persona quanto de Lima, ainda que com perspectivas diferentes. Não obstante, logramos constatar em comum, na escrita literária dessas poetisas, o poder que a imagem da casa, ao se esculpir como um espaço almejado, tem de engendrar a sensação de permanência, de sedimentar a presença do sujeito em um lugar, para, enfim, dar-lhe a posse de sua história.

Ressaltamos que na poesia de Lucinda Persona a linguagem se configura como uma forma de estabelecer uma habitabilidade poética dos lugares, os quais, muitas vezes, inscrevem sentimentos e reflexões na urdidura do texto. Assim, a poesia se torna a morada da “comum existência” (Persona, 2001, p. 45), esta que a poeta parece, constante e concentradamente, habitar; logo, o tecido da vida tecido na linguagem, oferta ao sujeito poético um lugar de legitimação desse viver, por isso retira as experiências simples e a fugacidade dos momentos de um estado de invisibilidade, reposicionando-os em um reduto que, articulado pela linguagem poética, os pereniza. Desse modo, a corrente vital com seus eventos corriqueiros, com seus objetos e coisas comuns são acomodados em uma casa, esta que erigida por palavras é a mesma que o sujeito poético deseja habitar, a poesia.

Em Conceição Lima temos uma poesia que registra a conexão permanente, ao menos no que almeja, do sujeito poético com seu espaço. Espaço este que, por vezes, extrapola um plano limítrofe, pois se desenha, como demonstra vários poemas, como um espaço transnacional, embora prevaleça ancorada na substancialidade da linguagem, a casa-nação, o espaço que é itinerário constante para o qual o sujeito poético se projeta. Tal casa-nação é o projeto da escrita de Lima, sob o qual se institui uma nova perspectiva à historiografia, à memória, ao sentido de pertencimento. É por meio da escrita que Lima procura restituir esta casa a si própria e àqueles sujeitos dispersos, suprimidos e esquecidos, para, assim, ressignificar as identidades e revigorar seu vínculo com as ilhas e com seu povo. Esse movimento promove, no curso da escrita poética, uma espécie de retorno, como aquele proclamado em *O útero da casa* (2004), a primeira obra da autora. Voltar à primeira casa, reinscrevê-la em sua pele, reabilitá-la, agora diante de um novo estatuto, arquitetado na resistência que a linguagem impõe ao reconstruir este espaço “sem trancas nos caminhos” (Lima, 2004, p. 19), permitindo, assim, o incessante movimento, como o das águas, concedendo um olhar pela janela onde se avista a liberdade de si e de um mundo preñado de ser habitado.

A casa, ou melhor, o jogo de imagens da casa que se apreende da poesia de Lucinda Persona e de Conceição Lima, é construído sob partículas da vivência, de memórias, sentimentos e experiências que se traduzem em um modo de estar no mundo, de habitar a

vida, de escrever sua história. Nesse sentido, a casa é o lugar que congrega a vontade potencial das poetisas de habitar um espaço, constatação que viemos sinalizando neste estudo sob várias perspectivas, tais como: um meio de vivenciar autenticamente as experiências cotidianas, uma forma de sensibilizar-se em relação à passagem do tempo, uma condição de apreensão do presente, registro da permanência do ser; também, ou ainda, como uma maneira de estabelecer uma morada ancestral, identitária e cultural, de uma habitação às memórias, aos afetos, a qual preencha os vãos de sua história, completando-se a si mesmo. Este abrigo que se realiza, essencialmente, pela linguagem, onde o sujeito verdadeiramente habita (Heidegger, 2005).

Diante disso, certificamo-nos que a linguagem materializa e presentifica as coisas, faz vir à tona e ressignifica a realidade. Se a linguagem tem o potencial da gênese, de estabelecer mundos, podemos constatar que as poetisas, no uso da linguagem poética, fundam seus mundos, dão sentido às coisas e situações que deles emergem, manifestam desejos e projeções; a palavra poética, assim, asseguram-lhes a sensação de um abrigo, de uma morada efetiva. Este espaço-morada, sistematizado sob experiências íntimas e/ou coletivas, sob afetos e lembranças, sob um arcabouço de coisas e histórias que se corporificam na carne da palavra poética, é instituído pela poesia que ambas as poetisas constroem.

A poesia é, então, o caminho eleito à instauração da casa sonhada, ao estabelecimento de uma morada que dispõe o resguardar da vivência tão proclamado em *Persona* e de ser, como na escrita de Lima, o palco de empoderamento do sujeito e de seus irmãos. A poesia é um centro de sobrevivência, a armadura que protege e prepara para as lutas diárias, é a residência que eterniza as emoções e os sonhos; palavra fundamental para presentificar o espaço de origem, de existência e permanência do ser. É, assim, a casa onde habitam as poetisas.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura Comparada e relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

ADICHIE, Chimamanda N. *O perigo de uma história única*. Companhia das Letras, 2009.

ALEIXO, Camila Dias de Souza Christo. *Do micondó ao mangue: desenterrar a dolorosa raiz de Conceição Lima*. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, Mariana, 2018. Disponível no link. (acessado em 10/11/2022).

ALÓS, Anselmo Peres. Versos pós-coloniais: manifestações poéticas em São Tomé e Príncipe. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 35, p. 119 – 130, jul. / dez. 2012.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. *A véspera da casa: sobre a poética de Conceição Lima e certas “pessoas de bem”*. eLyra – Revista da rede internacional lyracompoetics. ISSN 2182-8954 | <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely13a12>, 2019, p. 229-256.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 33ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUGUSTO, Ana Paula Baptista Monteiro Canhoto. *Na rota da identidade e da alteridade nas obras O útero da casa e A dolorosa raiz do Micondó de Conceição Lima e na Assomada nocturna (poema de N'Zé di Sant'y Águ) de José Luís Hopffer C. Almada*. (Dissertação de Mestrado em Literaturas Lusófonas Comparadas). Universidade Aberta, UAB, Lisboa, 2007. Disponível no link. (acessado em 11/11/2022).

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, J. A. Linguagem e Metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 11, p. 93-111, 1972. DOI:10.11606/ISSN:2316-901X. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69736>. Acesso em: 25 abr. 2023.

BAYER, Adriana Elisabete. *Poesia são-tomense: geografias em dispersão*. (Tese Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2012.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo* a experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEJA, Olinda. *À sombra do Oká*. São Paulo: Escrituras Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: *A modernidade e os modernos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar* – a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva; Cuiabá: Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso, 2002.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Espaços Literários e suas expansões*. Aletria. V. 15. Jan – Jun, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> (Acessado em 12/01/2024).

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável* e outros ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade* estudos de Teoria e História Literária. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CASANOVA, Marco Antonio. *Compreender Heidegger*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual*. São Paulo: Quíron, 1973.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Parma, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 16. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COCCO, Marta Helena. *Poesia e mitocrítica: sob a tirania da finitude, a pulsão da vida na palavra poética de Lucinda Persona*. Goiânia: Tese Doutorado/UFGO, 2012.

COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CORTÁZAR, Julio. *Para uma poética*. In: Valise de Cronópio. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

COSTA, Dione Ribeiro. *Ancestralidade em A dolorosa raiz do micondó, de Conceição Lima*. (Dissertação Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, UEPB, Campina Grande, 2016. Disponível no link. (acessado em 05/12/2022).

DEGUY, Michel. *Ecologia e Poesia*. Revista Mátraga, Rio de Janeiro, v.17, n. 27, jul/dez, 2010. Acesso em fevereiro de 2022.

ESPÍRITO SANTO, Alda. *É Nosso o Solo Sagrado da Terra: Poesia de protesto e luta*. 1ª edição. Lisboa: Editora Ulmeiro – Coleção Vozes das Ilhas nº 1, 1978.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FELTRIN, Hector Rodrigues. *Raízes do Micondó, de Conceição Lima: construções identitárias para além da estabilização*. Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ. Volume 11. Número 21. P. 184-201. Jul – Dez., 2019. ISSN: 2176-381X.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura africana de autoria feminina: estudo de antologias poéticas. Revista *Scripta*, Belo Horizonte. V. 8. N. 15, p. 283 – 296, 2º sem. 2004.

FORTES, Adalgisa Gonçalves. *A metapoesia de Lucinda Persona e Sophia Andresen: aproximações literárias*. Cuiabá, MT: Dissertação de Mestrado/UFMT, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUDÊNCIO, Bruno. *Conceição Lima e a linguagem-morada*. Literatas – Revista de literatura moçambicana e lusófona, dez. 2012. Disponível em: <http://revistaliteratas.blogspot.com.br>. Acessado em 08 de fevereiro de 2022.

GENETTE, Gérard. Espaço e Linguagem. In: *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, Élen Rodrigues. *Escritas indeléveis em veredas distópicas*: manifestações de identidade e subjetividade na obra poética de Conceição Lima. (Dissertação Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, 2017.

GONÇALVES, Paulo Sérgio. *A literatura santomense e a resistência feminina por Alda Espírito Santo e Conceição Lima*. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2018.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMILTON, Russel G. A dolorosa raiz do Micondó: a voz poética intimista, são-tomense, pan-africanista e globalista de Conceição Lima. In: *Veredas*. Porto Alegre: Associação Internacional de Lusitanistas. vol. 7, 2006. p. 253- 265.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano).

HEIDEGGER, Martin. “...Poeticamente o homem habita...”. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano).

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, parte I. 15ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

HOOKS, Bell. *Intelectuais negras*. Revista de estudos feministas, vol. 3, nº 2, Florianópolis, UFSC, 1995, p. 465-478.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

LIMA, Conceição. *O Útero da Casa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

LIMA, Conceição. *O País de Akendenguê*. Portugal: Editorial Caminho, 2011.

LIMA, Conceição. *A Dolorosa Raiz do Micondó*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

LIMA, Elizabeth Gonzaga. *Paisagem e memória em A dolorosa raiz do Micondó de Conceição Lima*. Cadernos Cespuc, Belo Horizonte, n.20, 2010, p. 81-93.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida* (pulsações). São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1978.

MAGALHÃES, Hilda G. D. *História da literatura de Mato Grosso, século XX*. Cuiabá: UNICEM, 2001.

MAHON, Eduardo. *A Literatura Contemporânea em Mato Grosso*. Cuiabá- MT: Carlini & Caniato Editorial, 2021.

MATA, Inocência. *A poesia de Conceição Lima: o sentido da história das rumações afetivas*. Veredas 7. Porto Alegre, 2006, p. 235-251.

MATA, Inocência. Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África* vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MATA, Inocência. SILVA, Agnaldo Rodrigues da. (Orgs.) *Trajectórias culturais e literárias das ilhas do equador: estudos sobre São Tomé e Príncipe*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

MATA, Inocência. Paisagens espaciais na Literatura São-Tomense (séculos XIX – XXI). In: LUGARINHO, Mário César. LIMA, Norma Sueli Rosa (Orgs.). *Rotas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Curitiba: CRV, 2022. (Coleção PPLIN Presente, v. 4).

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MENDONÇA, Rubens. *História da literatura mato-grossense*. 2ª ed. Especial. Cáceres: Ed. Unemat, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Sobre a fenomenologia da linguagem. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991.

MORAES, Renato Cardoso de. *Poesia em tela: Lucinda Persona*. Cuiabá, MT: Dissertação de Mestrado/Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), 2010.

NYE, Andrea. Uma linguagem da mulher. In: NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

OLIVEIRA, Judikerle Pereira de. *A Poética do Olhar: Lucinda Persona*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá- MT, 2019.

PADILHA, Laura Cavalcante. *A memória e seu teatro de sombras na poesia de Conceição Lima*. *ContraCorrente: Revista de Estudos Literários*, Manaus, v. 3, n. 3, 2012, p. 43-56.

PALMEIRA, Naduska Mário. *Um corpo que floresce*. A poesia de Conceição Lima, casa, memórias, identidades. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

PAULA, Fernanda Cristina de. *Sobre geopoéticas e a condição corpo-terra*. *Revista Geograficidade*, v.5, número especial, p. 50-65, 2015. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12928/pdf>. Acesso em 16 de agosto de 2022.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Érica Antunes. *De missangas e catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análise de obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte)*. (Tese Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2010.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERSONA, Lucinda. *Ser Cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PERSONA, Lucinda. *Sopa Escaldante*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

PERSONA, Lucinda. *Leito de Acaso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

PERSONA, Lucinda. *Tempo Comum*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2009.

PERSONA, Lucinda. *Entre uma Noite e Outra*. Cuiabá-MT: Entrelinhas, 2014.

PERSONA, Lucinda. *Por imenso gosto*. 2ª edição. Cuiabá – MT: Carlini & Caniato Editorial, 2018.

PERSONA, Lucinda. *O Passo do Instante*. Cuiabá- MT: Entrelinhas, 2019.

PIXÉ revista literária. *Lucinda Persona: 25 anos de poesia*. Edição especial. Cuiabá – MT. Ano 2, Janeiro 2020.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Onde canta o ossobó: vozes literárias femininas do arquipélago de São Tomé e Príncipe. In: MATA, Inocência; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. (orgs.). *Trajectórias culturais e literárias das ilhas do Equador: estudos sobre São Tomé e Príncipe*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

RAMOS, Isaac. *A metáfora do olhar*: Alberto Caieiro e Manoel de Barros. 1ª edição. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola. 2000.

ROLON, Renata Beatriz B. *No fundo do mato virgem nasceu uma literatura*: história e análise de obras direcionadas para crianças e jovens em Mato Grosso. São Paulo: Tese de Doutorado/USP, 2014.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEIBERT, Gerhard. *Colonialismo em São Tomé e Príncipe*: hierarquização, classificação e segregação da vida social. Anuário Antropológico/2014. Brasília, UNB, 2015, v.40, n.2, p. 99-120.

SILVA, Veranildes. *Lucinda Nogueira Persona*: Imaginário Poético. Cuiabá, MT: Dissertação de Mestrado/UFMT, 2009.

SILVA, Maria Cleunice Fantinati da; BATTISTA, Elisabeth. *Ancestralidade na poesia de Luciene Carvalho e Conceição Lima*. In: Anais do Colóquio Internacional de Estudos Literários - Universidade Do Estado De Mato Grosso. Cáceres – MT, 2020. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/ivciel/305257>. Acesso em: 28/11/2023.

SOUSA E SILVA, Assunção de Maria. *Nações entrecruzadas*: tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima. (Tese Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*, um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, Difusão Editorial S.A., 1980.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, Difusão Editorial S.A., 1983.

TUTIKIAN, Jane. O poema porta aberta tocha acesa de Conceição Lima. *Abril, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, nº 9, Novembro de 2012, p. 79 – 92.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.

WALKER, Marli. *Mulheres silenciadas e vozes esquecidas*: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso. Cuiabá- MT: Carlini & Caniato Editorial, 2021.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. e-artnow ebooks, 2013. eBook Kindle Amazon. ASIN: B00ELCXRYY.