

A VOZ DELA É DA FORÇA DE UM PUNHO



ISSN: 2595-6213

Odara



v. 5, nº 6
2018

Odara

revista de arte e literatura [vol. 5 n° 6]

A Odara é uma publicação semestral.

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Faculdade de Letras da UFRJ - Sala D201

Av. Horácio de Macedo, 2151

Cidade Universitária - CEP 21941-917

Rio de Janeiro - RJ

Reitor

Roberto Lehrer

Diretora da Faculdade de Letras

Profa. Dra. Sonia Cristina Reis

Chefe do Departamento de Ciência da Literatura

Profa. Dra. Luciana di Leone

Substituto Eventual da Chefe do Departamento de Ciência da Literatura

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso

Apoio Editorial

Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza

Equipe Odara

Amanda Dib, Bárbara Perez, Brena Azevedo, Camila Mendes, Flávia Natércia, Giulia Benincasa, Maria Júlia Santana, Rafaela Miranda de Oliveira e Vinícius Fialho.

Ilustradores

João Pedro Athayde (J Reis) e Marcela Almeida.

Agradecimentos

A todos que colaboraram com esse número da Odara. Em especial ao Prof. Ricardo Pinto, que sempre está presente em cada nova empreitada.

Odara

revista de arte e literatura [vol. 5 nº 6]

A voz dela é da força de um punho

Sumário

Editorial • 8

Equipe Odara

Empunhalar

Aos sete anos sonhei que matava um homem • 11

Daísa Rizzotto Rossetto

Agora eu pergunto quem é antes de abrir a porta • 12

Vitória Goes

Nacionalidade • 13

Andressa Borges

Mosaico

Ilha de Lesbos • 16

Bianca Gonçalves

Mantra I (série: poemas para serem mastigados) • 17

Carolina Torres

Em Espera • 19

Carole Bê

O punho é da força da voz

A tarefa de quem traduz Antígona • 23

Anne Carson [Tradução por Vinícius Fialho]

Colagem • 29

Carole Bê

A pesquisa poética em “Subitamente vamos pela rua”, de Luiza

Neto Jorge • 30

Danilo Diógenes

Nenhuma flor a mais • 38

Danielle Reis Araújo

Expressão Feminina Brasileira e Metapoesia em Gilka Machado
e Cecília Meireles • 39

Leandro Lacerda

Não é sobre sexo • 44

Carolina Torres

Xana Evita Sylvia Plath

Xana e o meu baseado • 46

Jessica Candida

A construção do mito de “Evita” • 48

Rosa Maria da Silva Faria

A foto de biquíni de Sylvia Plath • 57

Cathleen Allyn Conway [Tradução por Giulia Benincasa]

Sylvia Plath Ficava Bem de Biquíni – Lide com Isso • 60

Emily Van Duyne [Tradução por Giulia Benincasa]

Entrevistas

Entrevista com Anélia Pietrani • 65

Por Amanda Dib

Entrevista com Estela Rosa • 71

Por Amanda Dib

Normas de Publicação • 76

Editorial

Equipe Odara

Dezembro de 2018. Mais de nove meses desde o assassinato de Marielle Franco e seu motorista, Anderson Gomes, no bairro Estácio, região do centro do Rio de Janeiro. Nove meses desde que a vereadora mulher, negra e favelada foi calada através dos tiros de uma arma sem dono, uma arma sem atirador. G.H, ao tentar narrar o episódio da barata (ainda estamos falando da barata, ao que parece), diz que precisa segurar uma mão, uma mão sem rosto, porque não consegue imaginar um rosto para a mão. O assassino de Marielle também é uma mão sem rosto; uma mão que apertou o gatilho e hoje, nove meses mais tarde, ainda continua sem feições.

Sendo a Odara composta majoritariamente por mulheres, como, então, falar da potência da voz feminina sem falar de Marielle Franco que foi brutalmente silenciada? Sendo uma revista voltada para a literatura, temos a obrigação de falar de Clarices, de Angélicas, de Gilkas, de Cecílias, mulheres que ousaram escrever em um mundo e para um mundo que não lhes pertencem, em um primeiro momento. Não podemos, entretanto, deixar de falar das Marielles, das mulheres que tiveram suas vidas interrompidas por ousar demais, por falar demais, por colocar-se em lugar que não lhes era um direito. Se jogarmos no Google palavras-chaves como “feminicídio”, “homem mata mulher”, “marido e esposa” aparece uma quantidade imensa de matérias de jornais e revistas de crimes de homens contra as próprias parceiras (ou contra mães, filhas, netas, amigas). Ser mulher, então, por si só já é um ato de resistência “pois”, como diria G.H, “o que é esmagado pela cintura é fêmea”.

Além disso, há cerca de um mês o país elegeu um presidente abertamente machista, homofóbico, racista. Um presidente que diz para uma mulher que ela não merecia ser estuprada porque era feia. Um presidente que diz que sua filha mulher foi “uma fraquejada”. Nosso presidente eleito é um homem que usa um discurso contra todas as minorias e, assim, nega todos os movimentos que tanto lutamos para serem reconhecidos. Nosso presidente eleito é um homem contra toda forma de pensamento crítico, contra a universidade pública, gratuita e de qualidade. Nosso presidente eleito é a personificação de tudo aquilo que lutamos contra. Essa figura nunca nos pareceu alguém possível para entrar no maior cargo executivo brasileiro, mas, graças ao ódio da população a um determinado partido e a grande quantidade do que hoje chamamos de fake news, teremos que lidar com isso pelos próximos quatro anos (e esperamos que seja um “apenas”).

Mas apesar dos infortúnios, o maior movimento contra o até então candidato foi liderado por um grupo de mulheres. Com a hashtag #elenão, a partir de uma organização virtual, as mulheres

mobilizaram todo o país para manifestações contra o dito cujo. Frases como “eu não sou uma fraquejada” foram entoadas em várias cidades do país, mostrando a capacidade das mulheres de se organizarem e mostrarem a força que têm.

Por isso, *A voz dela é da força de um punho* é dedicado não só às escritoras que aqui publicaram, mas a todas as mulheres da nossa literatura (brasileira ou não) que ousou escrever em um mundo que originalmente não era feito para elas. Dedicamos também, a todas as mulheres que saíram às ruas para gritar contra o retrocesso, a todas as professoras que terão que lutar contra a censura do Escola Sem Partido, às estudantes que lutam para manter-se na universidade. Dedicamos às mulheres donas de casa, mães, trabalhadoras que lutam dia a dia para manter-se no mundo patriarcal. Dedicamos, principalmente, à Marielle Franco, que veio trazer a voz da mulher negra e favelada para a política e foi brutalmente silenciada. E hoje, nove meses depois, continuamos sem resposta para a pergunta: quem matou Marielle Franco?

Empunhalar

Aos sete anos sonhei que matava um homem

Daísa Rizzotto Rossetto

Aos sete anos sonhei que matava um homem, abria-lhe o peito rasgando a carne feito papel seco. E na mão segura entoava um coração sangrento pulsando. Batendo... Batendo...

Era uma cidade passageira, uma casa de madeira, dias - férias de verão. Era um eu que não reconheço. Eu sem irmão, sem criança, sem o infantil abrigo de uma brincadeira.

Era eu de barriga cheia. Novela das oito proibida de ver. Caminhada noturna junto da mão adulta. Amigo imaginário. A voz, o silêncio e a fala.

Aos sete anos, na cidade quase estranha, entre paredes de madeira escura, no colchão no chão, ao lado da cama de pai e mãe, havia um sonho corroído: eu, de olhos sempre perdidos, matava um homem e segurava-lhe o coração pulsando como fazendo um favor. Um homem. Do gênero e face. Um homem.

Aos sete anos, no pulo do sonho sem volta acordei aos sustos, desperta do mundo escuro que morava vivo em mim. Não sei se chorei, se chamei pela mãe. Não deu tempo de não chegar a face do sonho quando eu abria um homem e mergulhava no sangue a que me expus como ferida virulenta e cruel.

Na janela de ontem, quando contei o sonho na cozinha aos vegetais, a cena de museu da memória entrou em movimento de fala. “Que sonho esquisito criança de sete anos!”. E talvez, profundamente talvez, no antigo sonho a criança de sete anos tenha desejado um berço inconsciente de bebê, um sono que não sonha. Eu aos sete anos sonho. Sonhei. Ela sonha. A face real da fantasia infantil.

Aos sete anos sonhei que matava um homem. Passei dias sem dormir. Dias e dias até hoje, quando mato o homem que levo dentro de mim.

Eu acordo sentindo o gosto dos dentes...

Eu tinha sete anos quando sonhei que matava um homem, abria-lhe o peito e agarrava o coração em sangue quente correndo. Nas mãos infantis ainda pulsava.

Vitória Goes

Agora eu pergunto quem é antes de abrir a porta,
Eu me entendo com a imagem no espelho,
Eu uso batom roxo, batom vermelho e quanto mais escuro melhor.
Não é arrogância ou prepotência, é amor na sua mais pura essência.
É amor pela pele, amor pela melanina, está na minha retina e em cada parte da minha existência.
Eu me empresto, eu fico, eu vou, não me divido, mas me dou se receber de volta, aprendi que
preciso ser inteira e de nenhuma maneira vou deixar que levem-me de mim.
Me construí com o tempo, levei alguns anos, levantei um muro pra proteger dos danos, mas
deixei janelas pra entrar claridade e espaço pra quem quiser ficar.
Mas aviso que não tenho tolerância para quem quer causar desordem e nem vou permitir que
tirem nada de lugar. Desestrutura minha estrutura, mas sem me desabar.
Moro em mim, então, caso venha, tenha consciência que sua permanência depende dos bons
modos, eu sou feita de gentileza, saiba com certeza que eu não tenho problemas em afastar o
que faz mal, eu sou minha casa afinal.

Nacionalidade

Andressa Borges

Guerreiras da tribo, meu canto ouvi
sou filha da mata, na pedra cresci
que por uma letra em fim adjetivo
tive tudo tirado de mim, te digo
me negaram um nome, me negaram um lar
de homem em homem tive que saltar
E hoje grito, guerreiras, escutar
Eu sei que sou Marabá

Sou filha da puta da esquina de lá
sou filha do estupro, do fetiche, do amar
da morte do amor, criança sem par
Eles queiram ou não
Eu sou Marabá

Guerreiras avante no mar de lá
Que Yemanjá é mulher e não pode governar
Guerreiras da tribo dos ouros de cá
que foram roubados pelos pais de lá
e depois na senzala ouvirem chorar
ela grita de longe
Eu sou Marabá

Me neguem emprego, me neguem de dar
Me tirem as roupas, me joguem no mar
Escondam o corpo, sem nada pagar
Guerreiras ouvi
A gente somos Marabá

Da favela, do prédio, da rua, do ar
As que nasceram e que vão se formar
Ouvi nossos choros, nossos filhos gritar

Não mais por hoje, vamos lutar
que chega de sangue de vida lutada
Guerreiras ouvi, temos uma empreitada
um apenas para enfrentar e matar
Digam pra eles
Eu sou Marabá

Mosaico

Ilha de Lesbos

Bianca Gonçalves

as mulheres quando se reuniam
meditavam cândidas figuras
insólitas imagens
afrodite fazia cócegas nas nucas
das várias amigas que
insistiam nos ofícios de lira
ali elas não contavam c/
arcaicas bazucas inimigas
ou elmos a censurar libido
- e aquilo não deixava de ser um asilo político

| 16 |

até chegarem às margens
abjetos de um outro mundo
a fim de fazê-las pequenas
de esforços fúteis -
projetos de décima musa
hinos de amor
fundação do gemido
eternas do mediterrâneo -
ambas objetos
mas as outras de muito tempo

que nutriam nas águas
seus filhos e
fortes esperanças
de deixarem de ser
apenas
fragmentos

Mantra I (série: poemas para serem mastigados)

Carolina Torres

o trabalho

o trabalho de fortificação

o trabalho

o trabalho de fortificação

o trabalho de fortificação do indivíduo

fortificação do indivíduo

o trabalho de fortificação

o trabalho de fortificação do indivíduo feminino

o trabalho de fortificação do indivíduo feminino frente

feminino frente

frente

frente

o trabalho de fortificação do indivíduo feminino frente a um mundo

frente a um mundo

masculino

o trabalho

(frente)

de fortificação

o trabalho de fortificação do indivíduo

o indivíduo feminino frente a um mundo masculino

o trabalho de fortificação do indivíduo feminino frente a um mundo masculino:

forja
exige

um trabalho de fortificação do indivíduo
feminino forja:

frente
punhos de aço
e mãos de tecido

Em Espera

Carole Bê

Calada
Como a concha
Sobre a mesa
Do trabalho,

Não atendo
Se me tocas
Nas ausências.

Planejo,
Friamente,
O grande incêndio,
O desjejum.

Aperto,
Entre os dedos,
Nossa dízima,
Teus botões.

Um arsenal
De olhos discretos
Me atravessa
Pelas ruas.

A mulher
Espera o filho
Como a água
A ebulição;
O amor
Move as meninas
Como as asas
Um navio.

A cada dia,
Outro domingo.
Um deserto
De pessoas
Sob a sombra
Matinal.

Usufruo,
Como esteta,
A companhia
Do teu não.

Meu casaco
Brim carmim
No granito
De uma praça
Enquanto choro
E um velho passa
Conformado
No final.

O coração
De uma Poeta
É beira,
Nunca meio:

Bola de papel
Dourada;
Livro antigo
Sem esteio;

Uma bússola
Que ancora
No passeio;

O sangue doce,
O mapa aberto

Que exilou-se!;

Uma hélice
De estrelas;
Barra de sabão
Azul.

Se me mostro agora,
Oculta,
Entre direções
Sem Sul,
À revelia
De quem volta
E esbarra
Nas esperas,
É que me exultar
Não pude.

Sigo fraca, mas serena,
Estampada no que escondo
Com o ar de quem aguarda,
Paciente,
A inquietude.

O punho é da força da voz

A tarefa de quem traduz Antígona

Anne Carson [Traduzida por Vinícius Fialho]

querida Antígona:

seu nome em grego significa algo como “contra o nascimento” ou
“em vez de nascer”

o que mais há em vez de nascer?
não é como se quiséssemos entender tudo
ou ainda entender qualquer coisa
queremos entender algo mais

eu fico voltando a Brecht
que te fez passar a peça inteira com uma porta presa às costas
uma porta pode conter vários significados
eu fico no lado de fora da sua porta
o estranho é, você também

essa porta não tem dentro
ou, se tiver, você é a única pessoa que não pode entrar
pra família que lá vive, as coisas deram bem errado
ter um pai que é também seu irmão
significa ter uma mãe que é também avó

uma irmã que é sobrinha e tia ao mesmo tempo
e um outro irmão que você ama tanto que dormiria com ele
“coxas entrelaçadas na cova”
ou é o que você diz de relance no início da peça
mas ninguém retoma depois

ai você sempre exagerada! meu pai costumava me dizer
e vamos pôr Hegel na nota de rodapé chamando a Mulher de “a eterna ironia da
comunidade”
quão sério dá pra levar você?
seria você “Antígona entre duas mortes” como é posto por Lacan
ou uma paródia da lei e da linguagem de Creonte – tão Judith Butler

que ainda vê em você “a ocasião para um novo campo do humano”?
e ainda “um exemplar do intelecto e do senso moral masculino”
julgamento de George Eliot, enquanto que pra vários intelectuais contemporâneos você
(talvez previsivelmente)
soa como uma terrorista

e Zizek te compara triunfantemente a Tito
o líder iugoslavo dizendo NÃO! a Stalin em 1942
falando dos anos 40, você causou uma boa impressão no alto comando
Nazista
e simultaneamente nos líderes da Resistência Francesa
quando todos se sentaram para assistir
a Antígona de Jean Anouilh

noite de estreia Paris 1944: eu não sei qual era a cor dos seus olhos
mas posso imaginá-la rolando-os agora
vamos voltar a Brecht, talvez ele tenha te entendido melhor do que ninguém
carregar a própria porta tornará uma pessoa
desastrada, cansada e estranha

por outro lado, isso pode ser útil
se for a lugares que não tenham uma entrada óbvia, como a normalidade
ou uma saída óbvia, como num clássico impasse
bem isso é problema seu
o meu problema é transpor você e o seu problema
do grego antigo pro inglês
tudo que há escondido nessas pessoas, seu povo
crimes e horror e anos juntos, uma família, o que chamamos de família
“uma das minhas primeiras memórias”, escreveu John Ashbery no New York Magazine
1980,
“sou eu tentando descascar o papel de parede do meu quarto,
não por animosidade
mas porque parecia ter algo fascinante

atrás dos galeões e globos e telescópios”
isso me faz lembrar de Samuel Beckett descrevendo em uma carta
suas próprias aspirações com a linguagem

“fazer vários furos até que escorra pra fora o que se escondia”
querida Antígona: você também é alguém que conserva a fé

junta de uma organização profundamente outra que se encontra sob o que vemos ou
dizemos

citando Creonte você é autônoma
uma palavra formada de autos “própria” e nomos “lei”
autonomia soa como um tipo de liberdade
mas você não está interessada em liberdade
seu plano

é se costurar no próprio sudário usando a menor das suturas
como traduzir isso?
eu pego inspiração de John Cage que, quando perguntado
como compôs 4’33”, respondeu
“eu construí gradualmente através de pequenos fragmentos de silêncio”
Antígona, você,

| 25 |

assim como John Cage, não aspira a uma condição de silêncio
você quer que o som do que acontece seja ouvido
quando tudo normal/ musical/ cuidadoso/ convencional ou piedoso é
levado embora
ai irmã e filha de Édipo,
quem pode ser inocente lidando com você
nunca houve uma tabula rasa

nós somos ansiosos por você desde sempre
talvez você conheça aquele poema dos últimos dias de vida
da Ingeborg Bachmann que começa assim
“perco meus gritos”
querida Antígona,
eu tomo isso como a tarefa de quem traduz
impedir que nunca perca seus gritos

The task of the translator of Antigone

Anne Carson

O texto é a introdução da performance ‘Antigonick’,
de Anne Carson, que pode ser encontrada aqui:
[https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU
&t=](https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU&t=)

dear Antigone:

your name in Greek means something like “against birth” or “instead of being born”

what is there instead of being born?

it’s not that we want to understand everything

or even to understand anything

we want to understand something else

| 26 |

I keep returning to Brecht

who made you do the whole play with a door strapped to your back

a door can have diverse meanings

I stand outside your door

the odd thing is, you stand outside your door too

that door has no inside

or if it has an inside, you are the one person who cannot enter it

for the family who lives there, things have gone irretrievably wrong

to have a father who is also your brother

means having a mother who is your grandmother

a sister who is both your niece and your aunt

and another brother you love so much you want to lie down with him

“thigh to thigh in the grave”

or so you say glancingly early in the play

but no one mentions it again afterwards

oh you always exaggerate! my father use to tell me

and let’s footnote here Hegel calling Woman “the eternal irony of the community”

how seriously can we take you?

are you “Antigone between two deaths” as Lacan puts it
or a parody of Kreon’s law and Kreon’s language – so Judith Butler

who also finds in you “the occasion for a new field of the human”?
then again, “an exemplar of masculine intellect and moral sense”
is George Eliot’s judgment, while to several modern scholars you
(perhaps predictably)
sound like a terrorista

and Žižek compares you triumphantly with Tito
the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942
speaking of the ’40s, you made a good impression on the Nazi high command
and simultaneously on the leaders of the French Resistance
when they all sat in the audience
of Jean Anouilh’s Antigone

opening night Paris 1944: I don’t know what color your eyes were
but I can imagine you rolling them now
let’s return to Brecht, maybe he got you best
to carry one’s own door will make a person
clumsy, tired and strange

on the other hand, it may come in useful
if you go places that don’t have an obvious way in, like normality
or an obvious way out, like the classic double bind
well that’s your problem
my problem is to get you and your problem
across into English from ancient Greek
all that lies hidden in these people, your people
crimes and horror and years together, a family, what we call a family
“one of my earliest memories,” wrote John Ashbery in New Yorkmagazine 1980,
“is trying to peel off the wallpaper in my room,
not out of animosity
but because it seemed there must be something fascinating

behind its galleons and globes and telescopes”
this reminds me of Samuel Beckett who described in a letter
his own aspirations toward the language

“to bore hole after hole in it until what cowers behind it seeps through”

dear Antigone: you also are someone keeping Faith

with a deeply other organization that lies just beneath what we see or what we say

to quote Kreon you are autonomos

a word made up of autos “self” and nomos “law”

autonomy sounds like a kind of freedom

but you aren’t interested in freedom

your plan

is to sew yourself into your own shroud using the tiniest of stitches

how to translate this?

I take inspiration from John Cage who, when asked

how he composed 4’33”, answered

“I built it up gradually out of many small pieces of silence”

Antigone, you do not,

| 28 |

any more than John Cage, aspire to a condition of silence

you want us to listen to the sound of what happens

when everything normal/ musical/ careful/ conventional or pious is taken away

oh sister and daughter of Oidipous,

who can be innocent in dealing with you

there was never a blank slate

we were always already anxious about you

perhaps you know that Ingeborg Bachmann poem

from the last years of her life that begins

“I lose my screams”

dear Antigone,

I take it as the task of the translator

to forbid that you should ever lose your screams.

Colagem

Carole Bê



A pesquisa poética em “Subitamente vamos pela rua”, de Luiza Neto Jorge

Danilo Diógenes

A melhor poesia é sempre uma pesquisa, uma tentativa de dar forma inteligível ao desconhecido.¹

Penso que a poesia de Luiza Neto Jorge não foi escrita para mim. Ela é uma festa para a qual eu não fui convidado. Bato na porta desesperado, tento arrombá-la com os ombros, mas ela é de aço e eu sou fraco. Os poemas de Luiza são radicais; frequentemente não comunicam; criam ao seu redor um campo de silêncio e fascinação que parecem apenas querer mostrar o quanto são poesia e não outra coisa. Luiza não escreveu em língua portuguesa. Escreveu num idioma próprio no qual onde a palavra foi substituída pela imagem. É uma escrita do desalinho e da ambiguidade. Seus poemas recusam insistentemente a apreensão dos objetos por meio da intuição. Em poemas como “Subitamente vamos pela rua”, por exemplo, é difícil acompanhar o plano narrativo ou mesmo saber para que lugar dirige-se o lirismo. A profusão de figuras de retórica adquire tal intensidade que a própria retórica entra em colapso. O poema se torna um conceito, uma espécie de caldeira onde fervem ingredientes os mais variados (procedimentos de corte e montagem, fragmentação, imagens, etc.). Este poema, escrito em prosa, desenvolve-se, em certa medida, como uma *flânerie*. O eu-lírico percorre a cidade e registra suas impressões; mas o poeta *flâneur*, tal como o concebeu Baudelaire, não é aquele que se deixa afogar no turbilhão de estímulos cotidianos; ele primeiramente observa, em seguida reflete e critica o que vê. Rimbaud, para quem Baudelaire foi um “deus”, quis ir mais longe, para ele o passado e o presente das coisas não bastavam àquele que buscava uma dimensão precisa da modernidade. O poeta devia ser um vidente, fazer-se vidente, ter uma percepção total do passado, do presente e do futuro. A verdadeira experiência da poesia moderna levaria o poeta a um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Cabe notar e destacar que esse desregramento do poeta moderno não é um improviso inconsequente, ele é um movimento ponderado e com um objetivo muito bem definido; o poeta moderno, segundo Rimbaud, procura a si mesmo – o desconhecido – já que o Eu é outro. Só mais tarde a racionalidade e o planejamento de Rimbaud à procura do Eu será a inconsciente busca pelo Outro – que é o mesmo – dos poetas surrealistas. “Subitamente vamos pela rua” é um poema cujo único propósito aparente é a produção de estímulos a partir de

¹ MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013. p. 15.

uma escrita experimental. Dificilmente encontramos algo que nos atinja: não criamos um vínculo com o poema, não podemos estabelecer com ele nenhuma relação íntima. Por tais motivos, ao longo da leitura, inúmeras perguntas nos assaltam. A quem se refere o *nós* que se apresenta no título e no início do poema?

Subitamente vamos pela rua, com a solidão burocrática dentro dos bolsos
(JORGE, 2008, p. 21).

Por que o *nós* desaparece logo em seguida, como se o eu-lírico se afastasse dos que o acompanham?

É certamente pela rua que vou (Idem).

Quando o *nós* retorna é para ser estilhaçado por uma sintaxe fragmentária.

É pela rua. Que vamos. Que somos acometidos pelas costas. Estilhaçados de inércia. Poderosos de sexo. Invariáveis (Idem).

Depois deste fuzilamento de pontos, desta operação milimétrica de cortes que separam e interrompem a possibilidade da marcha coletiva, a primeira pessoa do plural voltará ainda outras vezes ao poema, mas não seria absurdo pensar que sua pluralidade é ilusória, que estamos diante de uma pluralidade singular, como a que nos sugerem quando escrevemos trabalhos acadêmicos e temos de usar o “*nós*” mesmo quando escrevemos sozinhos. Penso, a partir daí, num isolamento do eu-lírico, ao menos no nível do enunciado. Começa então a famigerada busca por si mesmo; uma busca marcada pela necessidade de afirmação do espaço percorrido, bem como do tempo e de suas transformações. Nesse poema tão pouco referencial, sabemos que um indivíduo percorre a cidade dentro de certo espaço físico e temporal. Esta me parece ser uma primeira paráfrase geral para “Subitamente vamos pela rua”, tudo o mais acontece no campo da linguagem e da possibilidade poética, para além do efeito de realidade. Já temos um norte, portanto. Cansamos de bater na porta e espiamos a festa pelo buraco da fechadura. É certo que não podemos confiar na realidade e tampouco na evidência. A poesia moderna recusa a evidência, não importa quantas vezes o poeta veja uma pedra, sinta frio ou tristeza, não importa o quão seguro ele esteja do que é uma pedra, o frio ou a tristeza, ao tomar estes objetos como matéria poética, ele os transforma em profundos desconhecidos.

Estamos aqui talvez para dizer: casa,
ponte, árvore, porta, cântaro, fonte, janela –
e ainda: coluna, torre... Mas para dizer, compreende,
para dizer as coisas como elas mesmas jamais
pensaram ser intimamente.

[...]

(RILKE, 2013, s.p.)

É o que Rilke nos diz sobre as coisas; e também sobre os sentimentos:

O sentir em nós, ai, é o dissipar-se –
exalamos nosso ser; e de uma a outra ardência
nos desvanecemos.

[...]

(Idem)

Como posso confiar, então, no que leio? Eu cometeria o maior dos erros se pensasse que sou capaz de entender, de maneira fria e lógica, o que acontece dentro desta casa mal-assombrada. Segundo Hugo Friedrich,

[...] quando a poesia
moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata
descritivamente nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela conduz
ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Mas disso nós já sabíamos. É o que acabamos de ouvir de um poeta moderno. O que precisamos saber é *como* a poesia moderna faz isso. Hugo Friedrich diria que é por meio da transformação, e tendo a concordar. É o que se observa com alguma tranquilidade. Olhando daqui de fora, pelo buraco da fechadura, vejo uma embarcação partindo para um porto desconhecido.

Posso perguntá-lo, como o eu-lírico pergunta:

Navio mercante de papel colado – qual o teu rumo de papel colado?

(JORGE, 2008, p. 21)

Daí ele não seria apenas a referência de uma embarcação seguindo seu curso, mas talvez um cartaz pregado numa parede ou ainda um acontecimento ao qual o eu-lírico confere subjetivamente, e com certa ironia, um valor decorativo. Nunca vou saber exatamente a verdadeira intenção desta frase, e é neste sentido que ela opera a transformação da realidade.

Pois bem, até agora, temos um eu-lírico solitário, vagando pela cidade em direção ao mar. É pouco, mas ainda assim é um começo. Fragmentos que apresentam imagens como a do navio de papel colado surgem copiosamente, uma após a outra, são *flashes*, *gifs*, pequenos cliques que não aparentam se relacionar uns com os outros; todavia compõem um mosaico que revela uma paisagem próxima ao Tejo “inundado de farrapos de almas” (Id., *ibid.*, p. 22). Entendo que devo me ater às imagens que o eu-lírico apresenta; é o único filtro com o qual posso enxergar o que se passa diante dos meus olhos. Posso listar uma variedade imensa de imagens, conheço nomes com os quais nos referimos a elas: metáforas, metonímias, prosopopeias, etc. Elas estão por toda parte, na solidão burocrática, na ambulância exausta, no morto que acenava... Tudo isso eu vejo daqui de fora, pelo buraco da fechadura, quando Pierre Reverdy abre uma das janelas e de lá me diz que

| 33 |

A Imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá (REVERDY, 1918, p. 3. Tradução nossa).²

Deve ser por isso, então, que as imagens de Luiza são tão radicais. Em “Subitamente vamos pela rua”, a imagem preponderante é a prosopopeia. Imagino que isto tenha um efeito na organicidade do poema. Basicamente, a prosopopeia – ou personificação – é um recurso artificial da linguagem utilizada para conceder características de seres animados a seres inanimados. Daí, vemos claramente o mecanismo apontado por Reverdy. A essência da prosopopeia é não só a aproximação de duas realidades extremamente longínquas mas a sua fusão impossível, de modo

² “L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.”

que, por meio dela, as paredes podem falar, as árvores podem ter braços, a noite pode ser triste e uma casa pode chorar a morte de uma velhinha carismática que viveu nela durante anos e anos. Num ensaio sobre a escrita de Puig, César Aira diz que a prosopopeia “[...] representaria simplesmente a obra de arte, que também é objeto inerte e suporte do discurso – ou seja, objeto falante” (AIRA, 2007, p. 26). Esse seria o impulso original da prosopopeia, “[...] tematizar a coisificação ambígua (falante) da obra de arte” (Idem). Percebo esse procedimento num trecho do poema “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, de T.S. Eliot, que por acaso trago no bolso e, por isso, posso consultá-lo, enquanto Reverdy se despede e volta para a festa. Leio um excerto da canção, traduzida por Ivan Junqueira:

[...]

No saguão as mulheres vêm e vão
A falar de Miguel Ângelo.

A fulva neblina que roça na vidraça suas espáduas,
A fumaça amarela que na vidraça seu focinho esfrega
E cuja língua resvala nas esquinas do crepúsculo,
Pousou sobre as poças aninhadas na sarjeta,
Deixou cair sobre seu dorso a fuligem das chaminés,
Deslizou furtiva no terraço, um repentino salto alçou,
E ao perceber que era uma tenra noite de outubro,
Enrodilhou-se ao redor da casa e adormeceu.

[...]

(ELIOT, 1981, pp. 57-58)

Nesse excerto do poema, Eliot faz uma montagem entre duas cenas claramente opostas do ponto de vista da técnica narrativa. Na cena das mulheres não temos nenhuma surpresa. É mais do que esperado que mulheres, como seres humanos que são, se comuniquem, falem sobre Michelangelo ou sobre qualquer outra coisa; temos apenas uma descrição prosaica da ação das personagens. Na cena da neblina, por outro lado, a imagem poética é ativada por meio da prosopopeia – aqui a arte não é mais um objeto representado na fala das mulheres através da figura do pintor italiano, ela é o agente e se apresenta enquanto tal por meio da imagem. Na primeira cena personagens falam sobre arte, na segunda é a própria arte quem fala. O procedimento de montagem de fragmentos adotado e levado à perfeição por T.S. Eliot produz um choque entre a

ação meramente humana e a singularidade artística da neblina que procura abrigo ao redor da casa, numa tenra noite de outubro. Além disso, a montagem das cenas enfatiza a utilização da imagem. A cena da neblina põe em destaque a expressão artística e também o que ela pode exprimir. Isto fica mais evidente quando Prufrock lamenta sua incapacidade de expressão. “Impossível exprimir exatamente o que penso!” (Id., *ibid.*, p. 60), ele diz, certo de que não pode por si mesmo dar contorno às suas reflexões a respeito do amor, do comportamento humano e da passagem do tempo. “Mas se uma lanterna mágica projetasse / Na tela os nervos em retalhos... Teria valido a pena” (Idem), teria sido a arte, a imagem, a única capaz de nos livrar do gélido abraço do silêncio. Por isso Octavio Paz afirmou que

[...] a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que intentamos expressar a experiência terrível do que nos rodeia e de nós mesmos (PAZ, 1956, p. 111. Tradução nossa).³

Agora entendo que, em “Subitamente vamos pela rua”, encontramos-nos diante de algo parecido. Mas no poema de Luiza já não há a sutileza e a formalidade britânica de Eliot ao lidar com a imagem e com o fragmento. O que vemos pelo buraco da fechadura é uma completa e intensa desmedida poética, uma busca frenética pela fala e a explosão de uma linguagem que se deseja capaz de dar conta das impressões do eu-lírico. O resultado são construções intrincadas que nos remetem a uma quimera de sentidos.

A chuva, para quem a quis embalar, foi ovelha com fala de erva e água, um cacto de sonho, sugando-lhe os chifres (JORGE, 2008, p. 23).

Esta frase apresenta um conjunto heterogêneo de sentidos condensados na imagem da chuva. Para Octavio Paz a imagem

[...] é uma frase na qual a pluralidade de significados não desaparece. [...] a imagem recolhe e exalta os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários (PAZ, 1956, p. 107, tradução nossa).⁴

³ “[...] la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la experiencia terrible de lo que nos rodea e de nosotros mismos.”

⁴ “[...] es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. [...] la imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios.”

Acrescento que os significados contidos numa imagem nem desaparecem nem são permanentemente os mesmos, pois sua natureza, assim como a natureza da poesia, é a metamorfose, o movimento. A metamorfose é a missão desesperada da imagem poética e da poesia. Em “Subitamente vamos pela rua” tudo impele ao movimento. O título do poema já anuncia a saída brusca de um estado de inércia; os objetos tornam-se objetos vivos, objetos humanos, cuja síntese é o “Homem-cidade de pedra” (JORGE, 2008, p. 22). O poema de Luiza manipula a matéria poética no sentido de desfazer a lógica rigorosa e seletiva da percepção. Rimbaud e Reverdy não estão nessa festa por acaso. É uma festa onde a música surrealista toca a todo volume, reificando o humano e humanizando as coisas simultaneamente. “Mais real que a asa da gaivota” (Id., *ibid.*, p. 24), o eu-lírico vai em direção ao mar para estar ali, “humanizada como um pontão de pedra” (Idem). O procedimento de Luiza estabelece um intrincado jogo de contrários, põe lado a lado movimento e pausa: “Se os comboios passam, as pedras castram a liberdade humana” (Id., *ibid.*, p. 22); segredo e revelação: “Chove todo o segredo dos segredos extintos pela rua” (Idem); pureza e sexualidade: “A pureza do medo e a noite baloiçam. Os barcos, de cores sexuais amordaçadas pelo escuro, dão-me vertigens” (Id., *ibid.*, p. 24). O poeta por trás de uma operação como essa tem mais de alquimista do que de ventríloquo ou de ilusionista. Ele transforma, metamorfoseia o real, não cria uma ilusão de realidade. Seu objetivo é encontrar a si mesmo na realidade poética. A certa altura o eu-lírico se pergunta:

Todas as noites, todas, terei tempo para lá voltar, à mesma hora,
esperando por mim, de pé e assustada? (Idem)

Impossível medir a angústia dessa espera e dessa procura. Seguimos os rastros dos sonhos das noites e dos dias passados. Reconhecemos nossas sombras, elas são o corpo que se afastou, o mar de uma manhã qualquer, as brincadeiras da infância, os aniquilamentos cotidianos, o fantasma de um abraço, a insistência da semelhança e o percurso deserto dos sonhos. Reconhecemos a luta para escapar do silêncio e para fazer dele uma estátua. Alguma coisa nos move. Não é o amor, não é o silêncio, não é a falta nem a beleza do tempo. É um impulso impreciso, é a certeza, talvez, de que tantas coisas acontecem do lado de dentro da nossa alma e não podemos vê-las nunca. Mas o poeta moderno quer vê-las, insiste na procura desse Eu, quer conhecê-lo para expressá-lo. Enquanto escreve, ele espera. A poesia mitiga essa espera, ajuda a suportá-la, bem como a imagem poética mitiga o silêncio.

Infelizmente a poesia não é mais que uma tentativa. O poema de Luiza, apesar de todos os seus esforços, termina com o nascimento de uma manhã mais solitária e a eterna dúvida do encontro com o Eu. Contudo “há sempre um outro cais ausente” (Idem), um ponto de chegada para onde o poeta direciona seus pensamentos e seu sacrifício criativo.

Referências

- AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Trad. Eduardo Marquardt; org. Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JORGE, Luiza Neto. *19 recantos e outros poemas*. Org. Jorge Fernandes da Silveira e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- REVERDY, Pierre. “L’Image”. *Nord-Sud*, Paris, Volume 2, nº 13, março, 1918.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

Nenhuma flor a mais

Danielle Reis Araújo



Expressão Feminina Brasileira e Metapoesia em Gilka Machado e Cecília Meireles

Leandro Lacerda Gomes

Gilka Machado (1893-1980) e Cecília Meireles (1901-1964) foram duas das mulheres mais importantes da literatura brasileira. A falta de apreciação por parte da crítica - majoritariamente masculina - e o baixo estímulo de se conceber, por parte das mulheres, uma criação poética livre de um ideal de expressão feminina brasileira na poesia e na prosa - que teve avanços mais reais somente após a primeira fase do modernismo - afetaram as poetisas de maneira negativamente igual. Evitando comparações que buscassem a autora mais subversiva ou não na literatura, concilia-se aqui a análise metapoética de Gilka e Cecília de modo a tanger a “resposta” que cada uma delas deram, utilizando-se da poesia como próprio meio e fim - mesmo que veladamente - ao cenário extremamente masculino do qual a literatura se apresenta no Brasil desde tempos longínquos de sua fundação. Através de “O retrato fiel” de Gilka Machado, e “O segundo motivo da rosa” de Cecília Meireles, pode-se verificar de forma latente a metapoesia das duas poetisas.

| 39 |

Em “O retrato fiel” está contido toda a imponência da voz fatídica que é tão recorrente nos poemas de Gilka Machado, pela utilização do discurso direto por parte do eu lírico, que se dirige à segunda pessoa do singular, isto é, ao próprio interlocutor, caracterizando uma situação intimista que necessariamente produz autenticidade e veemência. O uso do modo imperativo negativo do verbo crer para com os retratos do eu-locutor no primeiro verso já anula o título: a concepção de que um retrato pode captar a veracidade, a essência exata de algo ou alguém é totalmente negada. Com os usos de pronomes possessivos seguidos dos sinônimos anatômicos “cara”, “face”, e por fim, o revelador “rosto de poesia” com a preposição marcando a adjetivação da poética ao rosto humano, misturando propositalmente a parte do eu com a parte do próprio poema e evidentemente, a poesia:

Minha cara verdadeira
fugiu às penas do corpo,
ficou isenta da vida.

Toda minha faceirice
e minha vaidade toda
estão na sonora face;

naquela que não foi vista
e que paira, levitando,
em meio a um mundo de cegos.

Os meus retratos são vários
e neles não terás nunca
o meu rosto de poesia.

Essa junção que se dá entre a mulher e a poesia é marcante em Gilka, como assinala Pietrani (2018)¹:

(...) a leitura da obra daquela que Drummond considerou “a primeira mulher nua da poesia brasileira” nos permite observar que o novo modo de expressão que ela pensa e realiza poeticamente está intrinsecamente associado ao sentimento do desejo de fazer poesia e fazer-se em poesia.

Nem a face humana nem a face do poema é capaz de mostrar a essência do que está por trás, cabendo apenas ao que interage com ela a capacidade de interpretar o que aparentemente está à mostra.

O sintagma nominal paradoxal “sonora face”, ou seja, o âmbito fônico/essencial/abstrato do poema - assim como o âmbito abstrato do ser humano -, que contém toda a “faceirice” da poeta é necessária ser “entendida” para a apreciação da sua poesia, quando vislumbrada pelo “mundo de cegos” dos machistas, e dos acadêmicos da fôrma,- que tanto Manuel Bandeira e os modernistas criticaram - e dos quais Gilka provocou com sua poesia erótica de expressão feminina - com que ficou notoriamente conhecida. E porque a mesma tem a consciência de que seu fazer poético é uma forma de subversão feminina, compara seus poemas a retratos: “Não olhes os meus retratos, / nem me suponhas em mim.” Ou seja, ela dá a máxima aos ignorantes de que, aqueles que a julgam apenas por seus poemas, sem nem ao menos a conhecer, estão tomando apenas um retrato, por todas as suas ânsias, interesses particulares, por toda sua singularidade de ser mulher, e antes de tudo, por toda sua complexidade humana.

¹ Apontamentos de aula de Poesia Brasileira II, ministrada pela Professora Anélia Pietrani na Faculdade de Letras da UFRJ no primeiro semestre de 2018.

É neste sentido, que este poema pode ser considerado metalinguístico, pois reflete acerca do que seria um poema, que muitas vezes pode ou é confundido como um retrato. Seria o poema um tratar de algo em si? Seria um tratar do que não vemos? Seria um poema também um retrato, algo que enquadra? Por definição de Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Online, um retrato é a “Imagem de uma pessoa, reproduzida por pintura, desenho, escultura, fotografia etc.”, mas também pode significar “Obra de arte que utiliza um desses tipos de reprodução de imagem.” ou ainda “Descrição, em prosa ou em verso, das feições ou do caráter de uma pessoa.”. Indubitavelmente, a arte, e portanto, a poesia pode aproximar-se de todos esses significados. Porque é matéria da poesia tentar representar mais do que está aparente. Isto é, tanto a poesia como outros meios de arte em si, por mais que sejam dotados de imensa qualidade técnica, jamais lograrão, a essência do todo, ou mesmo da parte; quiçá o sublime ou a essência de algo ou uma pessoa. Mas não significa que se deva recusar o papel da poesia. O que a poeta está a dizer é simplesmente que não se deve crer com tanta veemência nos poemas aparentemente fechados em si, não alimentar tanto a ilusão de que a poesia pode representar tudo com perfeição, quanto negar a afirmação de que tudo que está preso ao imagético é confiável - superestimando a visão -, mas também corre por fora do visível - mais uma vez lembremos da “sonora face”.

A métrica em redondilha maior não permite muitas crases, sinalefas, ou elisões, tornando-se um poema deveras “travado” sonoramente, como a ideia de enquadramento que ressoa um retrato. Soma-se a isso a estética de sua estrutura: 6 estrofes de 3 versos cada, com exceção do último, que contém 2; todas as estrofes são heptassílabos, com exceção da última da quinta, que é octossílabo, devido ao hiato duplo da palavra, adivinhe só, “poesia” (po-e-si-a). Rocha Lima diz acerca do hiato que “deve evitar-se o hiato, quer intraverbal, quer interverbal. (...) predominando o hiatismo, sairá o verso frouxo e descolorado.” (Gramática Normativa da Língua Portuguesa. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 480) Ou seja, além de não ser uniforme sonoramente, não o é estruturalmente, impedindo a concretização de certo enquadramento perfeito, ou o enquadramento estilístico adequado do poema. Tal configuração é proposital. Sabe-se que Gilka era uma poeta radical, que como mulher livre em sua poética, não poupava a ousadia em seus versos. Assim, o próprio poema “O retrato fiel” não seria um retrato fiel, propositalmente, pelo fato de não querer agradar a crítica ao se enquadrar à academia. Tão radical quanto os modernistas, sua poesia é independente.

Em “O segundo motivo da rosa”, segunda parte de cinco motivos dos quais faz parte, Cecília dá diversos acabamentos para o tratamento para com esta flor cânone da poesia. Ela dialoga com o objeto tão amado pelos poetas: a rosa. Elemento tão revisitado, a poeta dá-lhe uma espécie de novos ares, que inevitavelmente conversa com o fazer poético e o reflete. Em especial, neste poema, pode-se ver com mais clareza a atividade da sua produção poética: uma verdadeira interação ocorre entre o poeta-observador e a flor em meio a uma atmosfera de sonho e realidade melancólica, o que de longe mostra uma troca subjetiva diferente com o objeto de extremo romantismo de outrora.

O poema exprime nada mais que a aparente inutilidade da poesia para com o universo em detrimento dos seres humanos. Desde o primeiro verso até o último o eu lírico se dirige à rosa como uma forma do mundo que não se comunica na linguagem do homem, mas sim da sua própria maneira. Como destaca Pietrani (2018) “o eu poético, autorreflexivo, feito uma rosa com suas volutas pétalas, enreda o drama coletivo da consciência humana.” A poesia, como forma estilística da linguagem, por tentar dizer o indizível, flutua entre o real e o irreal, entre a língua da rosa - ou seja, o universo - e a língua humana - imperfeita e estritamente objetiva. O esforço verbal por parte do eu é visível com a repetição de “não me escutas”:

Por mais que te celebre, não me escutas,
embora em forma e nácar te assemelhes
à concha soante, à musical orelha
que grava o mar nas íntimas volutas.

(...)

Sem terra nem estrelas brilhas, presa
a meu sonho, insensível à beleza
que és e não sabes, porque não me escutas...

É possível ouvir uma sorte de eco com uso do plural e de palavras repletas de consoantes fricativas alveolares surdas e sonoras, como se, além de a rosa não escutar os sons lapidados pelo nosso aparelho fonador, ainda, estes mesmos sons ressoassem e voltassem para nós mesmos, como uma recordação da indiferença do universo para conosco, como uma lembrança de que a poesia é estritamente humana, e por isso desoladora; porque como ao pôr o ouvido em uma “concha” escuta o ruído dum vácuo.

Assim, ocorre a transmutação de sentido da rosa nesse novo encaixe de poema que a transfigura do senso comum que até então tinha o histórico romântico e apaixonante,- como se a mesma rosa tivesse sido vista por inúmeros poetas, como se estivessem “defronte a espelhos” - para a rosa que não liga para nós,- que só se oferece “às vespas e às abelhas” - a rosa infinita e das formas perfeitas que dispõem também o “nácar” e a “concha” com as quais é comparada, em vista da nossa imperfeição e mortalidade, não importando o cuidado estético delicado com que o poeta transforma a sua imagem em verso - ironicamente a estrutura poética do poema é um soneto de versos decassílabos heróicos -, sendo “surda e silenciosa”, como “a pedra da consciência humana em forma de reflexão e expressão do grito.” (PIETRANI, 2018):

Deponho-te em cristal, defronte a espelhos,
sem eco de cisternas ou de grutas...

Ausências e cegueiras absolutas
ofereces às vespas e às abelhas,

e a quem te adora, ó surda e silenciosa,
e cega e bela e interminável rosa,
que em tempo e aroma e verso te transmutas!

Tal transmutação põe em voga o poder metapoético de refletir a composição de um poema. Este novo retrato metafísico da rosa serve como uma maneira de questionar o fazer poético e desmistificá-lo: na última estrofe, quando o eu deixa claro que estava imaginando uma rosa, confirma que a atividade poética é essencialmente idealizadora, de modo a suprir a aparente insignificância humana tentando abrir diálogo com o universo impassível. A rosa então se mostra “insensível à beleza”, como um poeta romântico nunca antes pensara que pudessem versificá-la assim.

| 43 |

Vemos nas duas poetisas, então, “respostas” de teor direto (Gilka Machado) e indireto (Cecília Meireles), com propostas diferentes. Enquanto Gilka apresenta uma poesia radicalmente contestadora, isto é, que aborda o problema da expectativa para a expressão feminina de frente, com temas que lhe concerne, e de alta persuasão com o interlocutor envolto do machismo institucional e social, Cecília mesmo com uma “suavidade” de palavras - por qual é tão conhecida -, o que seria uma característica feminina de expressão, aborda um tema existencialista e metapoético, “driblando” a conotação semântica da rosa, e assim, questionando, mesmo não diretamente o seu interlocutor - que é outro -, a temática amorosa/da beleza do qual está tão presente com a rosa na literatura, e portanto, de um ideal repertório poético feminino.

REFERÊNCIAS

MACHADO, Gilka. O retrato fiel. In *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 1992.

MEIRELES, Cecília. Segundo motivo da rosa. In: *Poesia completa: edição do centenário*. Organização de Antonio Carlos Secchin. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Os motivos da poesia de Cecília Meireles. In *Conhecimento Prático - Literatura*, São Paulo, p. 30-37, mar 2018.

SADLER, Darlene J. O *locus eroticus* na poesia de Gilka Machado. In *Revista Brasileira*. Fase VIII, Ano II, nº. 75, p. 237-244, abril-maio-junho 2013.

Não é sobre sexo

Carolina Torres

cabe o mundo no meu ventre
oq bate aqui é ú
tero y
bombeia sangue até a mente

Xana Evita Sylvia Plath

Xana e o meu baseado

Jessica Candida

“Caralho, garota, você não me ajuda com porra nenhuma, acorda tarde e ainda sai atrasada pra escola, sua filha duma puta.” Minha mãe gritava, e não era nem meio dia e meia, eu já tava na oitava série, assistia aula quando queria, e quando tava atrasada como hoje pegava o beco do lambelasca, mas antes eu tenho que passar por uma vila, puta merda, odeio essa vila, a galera vive ali não sei como as criança não estuda é tudo suja, e tipo, aqui na favela tem uma escola em cada esquina, galera do movimento do morro do lado chama isso aqui de “terra prometida”, lá tem uma escola ou outra, aqui tem papo de 6/7, como essas cria fica largada assim?

Eu fumo o meu, ta ligado?, mais ninguém sabe, muito menos minha prima, ela é perfeita, minha mãe diz que eu tenho que ser igual ela, minha prima tem beleza e eu tenho espinha e um baseado. Felipe, eu compro o meu com o Felipe, Felipe mora na frente fria e trabalha por ali também, os cara grande não me dão confiança, eles só quer as novinha tipo minha prima, e mina tipo minha prima já ta no ensino médio pegando os cara da faculdade. Eu não, eu tenho espinha e um baseado.

Felipe tem 25 anos, e a mãe dele tem 43, engravidou cedo, Felipe é pouca merda no movimento, mais é o suficiente pra decepcionar a Xana, Felipe é só aviãozinho, nem fuma que nem eu, mas a Xana chora, sei disso pq sempre encontro ela na vila evangelizando aquela galera, ela é obreira da universal, vive me falando de Jesus e os caralho, até apago meu bagulho, preciso ter respeito, ela diz “vc não tem amigas, não sente falta disso?” “sabe como é as garota, né tia? Felipe é meu amigo, e a perna dele melhorou?” “Ta usando moleta, mas não sai do ponto. Vamos no grupo jovem domingo, você vai fazer novas amizades, e Jesus vai saciar todos os seus desejos e você vai ver que não...” Xana era boa, mais não salva nem o filho que é traficante classe 1 imagina eu que só tenho espinha e um baseado? “Xana, to corridona, depois a gente vê ai esse papo de grupo jovem”.

Primeiro tempo é de espanhol, não consigo entender o que a profe escreve no quadro, mas reparo na marca da calça, mercado, nunca ouvi falar, mas achei bonito, pra alguém que tem dois filhos ela ta inteiraça, Xana acha que não tenho amiga, e ela ta certa, tá geral nos seus bonde, suas patota e eu to aqui longe porque a professora mandou eu parar de fogo no rabo com os moleque da sala. Eu me pergunto tanto o que eu to fazendo aqui, podia ta trabalhando, se meu pai pagasse o maximus eu seria muito mais inteligente, a mensalidade lá é de boa e aqui tem o Élio, caralho, eu odeio essa aula e nunca aprendo nada. Na aula dele eu sento do lado da Lala, a gente estuda junta desde o jardim, Lala é inteligente pra caralho, mas toda vez que ela pede ajuda do Élio ele

sempre me toca de um jeito novo, uma vez fez cosquinha na minha cintura, outra vez apoiou as mãos na minha coxa, eu não sei se isso é certo, hoje ele ta com as mãos nos meus ombros como quem faz massagem, a Lala me diz que é porque na quinta série me pegaram com o maluco da oitava perto do quartinho da bagunça, a gente se amassou maneiro, mas a escola inteira acabou vendo, inclusive o Élio, não posso reclamar né.

Hora da saída, meu rolo ta dentro do top, acho que da pra ir na quadra fumar um enquanto isso, MALUCO do nada começar a dar tiro, é muito tiro, parece que é aqui na quadra, a gente sai na rua, sabe como é favela... o caveirão ta aqui, a galera sobe a rua em grupo, de repente eu vejo a Xana mexendo os lábios no beco da Raul e gritando, “meu filho ta morto, JESUS”.

A construção do mito de “Evita”

Rosa Maria da Silva Faria

Evita despertou sentimentos difusos na sociedade argentina. Para Beatriz Sarlo, ela era a garantia do regime peronista e seu encanto alimentava-se de sua origem popular, juventude, determinação, teimosia e disposição para doar-se sem limites a Perón e ao peronismo. Mas que qualidades pessoais se somaram às conjunturas social e política da Argentina que a permitiram destacar-se? Segundo Sarlo,

seu caráter excepcional não se mantém só pela beleza, nem só pela inteligência, nem pelas ideias, nem pela capacidade política, nem sequer pela origem social, nem por sua história de interiorana humilhada que vai à forra quando chega ao topo. Existe algo de tudo isso: Eva seria então uma soma em que cada elemento é relativamente comum, mas esses elementos, todos juntos, formam uma combinação desconhecida, perfeitamente apta a construir uma personagem para um cenário também novo, como era a política de massas pós-guerra. (SARLO, 2005, p.23)

Evita deixou marcas ao possibilitar que uma menina pobre, filha ilegítima, conseguisse chegar às mais altas camadas da sociedade argentina com exímia capacidade de “adaptarse y sobrepasar contratiempos con su estilo único y astucia la catapultaron al estrellato marcando la memoria del pueblo argentino y la comunidad internacional” (RINALDI, 2015, p.1). Seu corpo representa sua identidade pessoal e coletiva, pois ela cria sua imagem e “genera una ilusión del rol de la mujer y toma postura sin intermediarios a la hora de representar (se) y representarlos” (RINALDI, 2015, p.5). Ao construir seu espaço de mulher no cenário político, cria, em vida, seu próprio mito.

Para Juan José Sebreli, era impossível que Evita não estivesse conectada ao povo argentino porque “su retrato estaba en millones de afiches en las paredes y en los escaparates” (SEBRELI, 2009, p.8), mas, para representar o governo peronista, foi preciso apagar sua imagem de atriz, proibindo “difundir sus viejas películas, en un intento de borrar su pasado” (SEBRELI, 2009, p.8). A cultura industrial de massa, mediante os meios de comunicação, permite que fatos e pessoas transformem-se em mitos e, ao mesclá-los à política, conectam-se às convicções de um grupo, passam a expressar as ideias dele e “el resultado no puede ser sino el fanatismo y el rechazo, con frecuencia violento, de aquel que ponga en duda su cerrado e invulnerable universo” (SEBRELI, 2009, p.19).

Afinal, que valores definem um mito? Juan José Sebreli toma o conceito de “carisma”, de Marx Weber, e define aqueles considerados mitos como seres carismáticos, pois “los seres carismáticos no son juzgados desde la ética o la estética, sólo importa la valoración de sus **adeptos**” (SEBRELI, 2009, p.24. Grifo meu.). Não se legitima por códigos ou regras, nem se baseia em um dom ou talento que o distinga de uma personalidade não carismática; é o que se crê que seja, o que a manipulação de diversos poderes faz dele, o que seus adoradores veem ou querem ver, uma vez que os personagens míticos e/ou carismáticos têm distintos significados e representações para a diversidade de veneradores. No mundo moderno, os personagens carismáticos – políticos ou pessoas oriundas da cultura popular – não são de todo espontâneos, tampouco seus dotes são sempre inatos, porque “el héroe es creado y creador, producto y productor, reflejo y reflejante, punto de llegada y punto de partida, padece la historia y a la vez la elige” (SEBRELI, 2009, p.26).

Eva fracassou no campo da indústria artística e cultural por não corresponder aos requisitos de beleza dos anos 40, mas o que resultou insuficiente ao mundo artístico e cultural, foi de grande valia para o campo da política, que investiu em potencializar suas qualidades políticas, fazendo com que “suas qualidades, insuficientes num cenário (o artístico), tornavam-se excepcionais em outro cenário (o político)” (SARLO, 2005, p.24).

Milhões de argentinos reconheceram-se nela, porque a viram agir e sentiram os efeitos, reais e simbólicos, de seus atos. Foi uma mulher frágil que, a partir dos anos 50, começou a mostrar os sinais da doença. Mas foi, ao mesmo tempo, a garantia do regime, sua representação e força. Seu corpo material é indissolúvel do corpo político. Sobre a bela forma desse corpo repousa uma dimensão cultural do regime peronista e o princípio geminado de identificação: Perón e Evita. (SARLO, 2005, p.90)

Eva reivindicava seu passado de pobreza sob a condição de tê-lo abandonado, então sua ostentação de riquezas não é questionada por seus adoradores que a veem como uma vingadora, representativa daqueles que não puderam fazer o mesmo. Ela foi um elo entre a política e a cultura de massas, ao mesmo tempo em que se dava o crescimento da rádio, do cinema e das revistas ilustradas e de ascensão da televisão, portanto seu rosto torna-se conhecido através da ampla divulgação de sua imagem, pois “sus retratos estaban en afiches, tarjetas postales, estampillas, almanaques y películas de propaganda. Empapelaban las paredes de todas las ciudades y pueblos, colgaban de toda oficina pública y adornaban los escaparates de los comercios” (SEBRELI, 2009, p.38).

Ao tornar-se a primeira-dama Eva Duarte de Perón, sua imagem começou a ser comparada às de outras mulheres que estiveram neste patamar social e, ao contar com sua parceria, Perón inaugura seu protagonismo feminino na política, já que as mulheres ocupavam um plano secundário no círculo do poder. “Nunca nenhuma esposa de mandatário ou político havia se

tornado uma peça central na construção e consolidação do poder” (SARLO, 2005, p. 68). Seu rosto era conhecido pelo público, estava habituada a circular pelo mundo masculino, dominante na esfera política. “Na cena política original desse regime, Eva ocupava o segundo lugar. Mas, seu segundo lugar tinha certas particularidades que o tornavam único. O lugar de primeira-dama incluía todos os lugares que Perón não podia ocupar” (SARLO, 2005, p. 89). Sua imagem era de suma importância, por isso, suas roupas eram um negócio de Estado para um governo que apostou nas formas modernas de propaganda para difundir sua ideologia, escolhendo a rádio e a praça como espaços para propagar não só o ideal justicialista como também a figura de Eva.

A habilidade no uso do corpo como ferramenta para seduzir seus admiradores, fez de Eva uma mulher poderosa. Teresa Rinaldi argumenta que ela contraria a tendência e as expectativas impostas por sua origem ilegítima, manipulando os símbolos e valores ideológicos de sua condição social a seu favor, passando de um lugar de pouco reconhecimento (como o de artista) ao de primeira dama (mais visível socialmente), ao contestar as expectativas impostas pela conservadora sociedade argentina da época, relacionando-se com as massas. Evita toma sua origem como força motriz para transformar esse padrão social e de gênero. “Su título de embajadora de los descamisados o trepadora son dos caras de esa misma moneda: una Eva dispuesta a obtener poder y mantenerlo” (RINALDI, 2015, p.15). Como menciona Teresa Rinaldi,

Observar el cuerpo de Eva como símbolo y conducto luego de la formación del mito y en ello su operancia con respecto al poder, concibe abordar la complejidad y alcance de la presencia de Eva Perón a nivel nacional e internacional. Tanto en las versiones cinematográficas como literarias se presenta a una Eva donde su cuerpo es el portador de estos signos culturales argentinos de su época: el de la pobreza, el de la mujer relegada, el de la mujer reivindicada, la enferma, la famosa, la heroína y la ya sin vida. Los diferentes discursos interpretativos, conforman entonces un sistema de interpretación de la gestualidad y los alcances y permanencias de ese “cuerpo” en sociedad. Ella encarna por medio de su mito en vida y luego desaparecida el poder de la mujer presente en forma física e intangible, siendo tal vez esta última la más difícil de describir y borrar de la memoria social y cultural” (RINALDI, 2015, p. 16).

Eva atinge seu apogeu mítico na noite em que comunica ao povo sua renúncia em acompanhar Perón na chapa presidencial para as eleições de novembro de 1951, ainda que não revele que o câncer em breve a consumirá e que já não terá mais muito tempo de vida. Nessa ocasião, depara-se com a difícil decisão de abrir mão da grande oportunidade de realizar seu maior desejo político, assumir institucionalmente o lugar que já ocupava na prática. “Pateticamente, seu próprio corpo colocava-a diante do limite de suas forças, porque a doença já o havia capturado sem retrocesso previsível” (SARLO, 2005, p.104). A morte deu a Evita o caráter de sublimidade após a agonia

da enfermidade; seu cadáver foi embalsamado e exposto à veneração coletiva até o golpe militar em 1955, sendo, posteriormente, sequestrado pelos militares e escondido por dezoito anos. “O destino do cadáver tinha sido antecipado pela magnitude das glórias fúnebres, que o haviam transformado em objeto de culto político personalizado” (SARLO, 2005, p. 109).

Para Juan José Sebreli, o golpe de 1955 quis acabar com as lembranças de Evita, proibindo que se pronunciasse seu nome em público e destruindo as estátuas e retratos. A chamada “revolução libertadora”, tão repressora como as ditaduras militares, acreditava que, destruindo os símbolos que recordassem Evita, levariam ao esquecimento do mito, porém “desconocían que todo mito se engrandece con la prohibición, deviniendo tabú” (SEBRELI, 2009, p.205). Nos anos setenta, seu corpo serviu de negociação política e nos anos oitenta, o peronismo recorreu a seus discursos gravados para comover os eleitores, mas não teve o êxito que esperava. Porém, se o mundo da política a deixava de lado, a imagem de Eva reaparecia em outros lugares, como na cultura e na arte (óperas, filmes, peças teatrais, contos, biografias, cartões postais, pinturas, desenhos etc). Ao tratar sobre a intenção de imortalizar Evita e construir sua imagem de mito para manter o poder do regime por meio da memória das massas, Beatriz Sarlo afirma que “o mito produz identidade porque organiza as imagens capazes de evocar instintivamente todos os sentimentos” (SARLO, 2005, p. 176).

Eva Duarte Perón, que representou a bandeira política de lutas sociais das massas populares da Argentina e foi objeto de disputas e desejos sociais e políticos, esteve, também, presente na literatura argentina que “viene desde hace años tratando de atrapar a esa mujer, rodeándola, escribiéndola y reescribiéndola en un juego de contatos y escamoteos con la historia” (AMAR SÁNCHEZ, 2002, p. 43). Após sua morte, a diversidade de narrativas históricas, as biografias e os registros, seja de base documental seja de memória oral, contribuíram para a construção da figura mítica de Evita. Como observam Leticia Malloy e André Tessaro Pelinser, sua faceta mítica dá-se via perspectivas histórico-sociais, políticas e pelos livros. Entre tantos, encontram-se *La Razón de mi vida* e *Mi mensaje*, ambos de autoria de Evita, que, ao mesmo tempo que exalta seu afortunado destino, diminui sua importância para exaltar a grandiosidade de Perón. Assim, “Eva Perón constrói uma imagem dotada tanto de força quanto de fragilidade, de altivez e brandura, esboçando a complexa polaridade que concorre para sua mitificação não só após a morte, mais ainda em vida” (MALLOY; PELINSER, 2016, p. 90).

Rodolfo Walsh, escritor argentino desaparecido na última ditadura militar, escreveu em 1965 o conto *Esa mujer*, que se sustenta na ausência de um corpo desaparecido e na omissão de um nome, Eva Duarte Perón. Em outras palavras, tanto o corpo quanto o nome são ocultados em razão do perigo que envolve seu valor político. O enredo de *Esa mujer* é um diálogo entre um jornalista e um militar que negociam a troca de informações sobre a subtração do cadáver da ex-primeira dama argentina: o jornalista em busca da verdade dissimulada e o coronel, denominado “alemán”, “disputan en torno a esse hueco, a ese vacío del cuerpo y del nombre sobre el que se

teje la historia” (AMAR SÁNCHEZ, 2002, p. 45). O conto narra o que, à época, calou-se e põe em evidência um conflito ainda sem solução. Segredos e investigações omitidos sustentam a obra: o coronel quer documentos que estão em posse do jornalista e, este último, quer a informação do paradeiro do corpo, porém a empreitada está fadada ao fracasso porque,

o autor de *Esa mujer* parece estar ciente da porosidade da composição mítica e, por isso, conduz a narrativa para um final aberto. Não há resposta quanto ao enigma do paradeiro do cadáver. Resta apenas a vaga promessa do coronel de que tudo, um dia, será revelado. O que o conto desvela, em verdade, é a desconfortável situação do coronel – e do poder de fato do qual fazia parte – encurralado entre o mito que invade o apartamento, a cidade, a noite, e um séquito que, simbolicamente, à porta do apartamento, não está disposto a esquecer Eva Perón. (MALLOY & PELINSER, 2016, p. 95).

O crime descrito é político, logo, difícil de se ter acesso à verdade ou de se fazer justiça. Por isso, a estratégia investigação/ficção apresenta-se apropriada para tratar de algo proibido. A opção por omissão de elementos, dominante na obra, conta com os conhecimentos do leitor sobre os fatos históricos. O uso do demonstrativo *esa*, em lugar de substituir um nome já mencionado, ao contrário, destaca e evidencia o silêncio, o grande vazio em torno do nome e do corpo de Eva. “Lo omitido abre siempre diversas alternativas de lectura. En Walsh, lo no dicho siempre tiene que ver con la muerte, la ausencia o la injusticia” (AMAR SÁNCHEZ, 2002, p. 49-50). *Esa mujer* busca preservar a memória e evitar o esquecimento da morte do mito Evita que, segundo Letícia Malloy e André Tessaro Pelinser, atua em estreita ligação com o imaginário social, considerando que esse imaginário é “uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens” (MALLOY; PELINSER, 2016, p. 93). Com base nessa perspectiva, é possível afirmar que,

Evita es un ejemplo indiscutible de cómo una persona puede transformarse en mito, y es también un ejemplo del poder que ha tenido y sigue teniendo su mitología. En ese mundo, Evita fue una de las primeras *famosas* y, por muchos años, la única latinoamericana en ese circuito; apareció en la tapa de la revista *Times* en julio de 1947, en ocasión de su viaje oficial a una Europa desgarrada por la guerra, con una comitiva que incluía, entre otros, una mucama, un fotógrafo, un peluquero, una persona que le escribía los discursos y dos edecanes, y durante su recorrido la persiguieron constantemente los *paparazzi*. (NAVARRO, 2002, p. 19-20).

Cabe ressaltar que as biografias, que pretendem desconstruir a imagem de Eva como mito de um período histórico, têm como elemento de unidade o silenciamento de sua atuação política durante o primeiro mandato de Perón. Há um objetivo explícito de revelar a verdadeira Evita e contar sua verdadeira história, segundo Marysa Navarro (2002, p. 37. Grifo meu.), como se o que foi divulgado pela imprensa peronista e as publicações que não a criticavam, à época, fossem uma grande farsa e somente os antiperonistas “tuvieran acceso a la “verdad”, o fueran capaces de descubrirla” (NAVARRO, 2002, p. 37). Havia uma grande preocupação em destacar aspectos de sua vida privada, sua personalidade, seu caráter e suas emoções, relegando e/ou menosprezando o papel que desempenhou na política argentina, silenciando-a, despolitizando-a e ocultando o fato de ela ter fundado um partido político, o Partido Peronista Femenino, que “trabajó para que las mujeres argentinas se empadronaran y votaran por Perón em 1951” (NAVARRO, 2002, p. 37). “Ese retrato psicologizado pero despolitizado de Evita se estaba difundiendo en momentos en que el gobierno del general Pedro Eugenio Aramburu parecía tener una idea bastante precisa del significado político y emocional que ella tenía para los peronistas.” (NAVARRO, 2002, p. 37).

Teresa Rinaldi defende que a literatura e o cinema oferecem distintos olhares para expressar a imagem de Eva. Na ficção *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, Evita alcança um status de beleza criado por ela mesma para seduzir as massas, escondendo, em silêncio, sua doença e, desse modo, perpetuando o mito sobre seu corpo como representação de poder ao não mostrar seu sofrimento. O padecimento do corpo contrapõe-se ao corpo glamoroso que ela divulgou por toda sua vida. Em *La pasión según Eva* de Abel Posse, ela cumpre as funções de primeira dama e está associada aos “descamisados” tanto em Posse como em Martínez, “ella es plenamente consciente de su poder, como lo era Perón a nivel político y utiliza siempre sus armas seductoras para perpetuar sus alcances en los diversos círculos. Sin embargo, siempre tenemos a esta Eva preocupada por no ser lo ‘suficientemente’ buena” (RINALDI, 2015, p.7).

Nina Gerrasi-Navarro vai mais além ao afirmar que rever o passado é indispensável para enfrentar o futuro, olhar para trás permite resgatar marcas, momentos, fatos determinantes que compõem o legado cultural de uma sociedade. Essa iniciativa de recuperação, ou, de certa forma, de redefinição, permitiu que, na década de noventa, entrasse em cena, na indústria cinematográfica, Eva Perón. Entre as produções de mais destaque, aponta: *Evita* de Alan Parker (1996), *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo (1996) e os documentários *Evita: la tumba sin paz* de Tristán Bauer (1996) e *Evita, una bandera* de Eduardo Walger (1995). “Todos se sienten con derecho de reproducir, de apropiarse de figuras legendarias. En el caso de Eva Perón, la producción cinematográfica ha tenido un rol fundamental en rescatar, refirmar y desarticular su lugar político e histórico” (GERASSI-NAVARRO, 2002, p. 66).

No cinema, diversificaram-se os olhares e representações sobre sua figura. Alan Parker, em *Evita*, mostra-a como uma mulher superficial e egocêntrica, contudo menos manipulativa que em outras produções. Parker usa um “estilo operístico en lugar de diálogos haciendo que la puesta en

escena sea cuestionable si este es el tipo de género apropiado para el estudio de una figura controversial como la de Eva” (RINALDI, 2015, p.10). Juan Carlos Desanzo, por sua vez, em *Eva Perón*, mostra uma perspectiva mais complexa e engajada politicamente, em oposição a Parker, que a representa como “femme fatale”. “Mientras que ambas versiones están en posiciones casi opuestas con respecto a la estética, la mirada política y la contundencia del contenido, ambos trabajos, de un modo o de otro logran representar esa Eva mítica seguida por las masas” (RINALDI, 2015, p.11). Já Paula de Luque, exhibe uma Eva que se mostra mais interessada em Juan Perón que na política, porém, de acordo com Rinaldi (2015), o que importa é que a diversidade de olhares propostos pelos filmes de Parker, Desanzo e de Luque tem por objetivo narrar a complexidade dessa mulher. “El mito de su personaje público como el de su persona, fueron en sí mismos el combustible que perpetuó su permanencia en la memoria nacional e internacional” (RINALDI, 2015, p.12).

Tanto as produções cinematográficas de ficção como os documentários sobre a vida de Eva pretendem reconstruir parte de sua história, revelar algo ainda desconhecido e posicionar-se dentro de parâmetros históricos. No caso dos documentários, contam com entrevistas ou discursos ainda não conhecidos. Já as obras ficcionais, oferecem uma perspectiva mais íntima de sua personalidade, que, provavelmente, permite-nos ter um olhar mais humano do mito Evita. Além disso, de acordo com Nina Gerrasi-Navarro, a característica fundamental dessas produções cinematográficas é apropriar-se de uma figura pública partindo de sua vida privada. “Estas imágenes previamente immortalizadas en el imaginario del público se repiten constantemente cargándose de distintos significados dependiendo del subtexto ideológico que recorre la película” (GERASSI-NAVARRO, 2002, p.67). Segundo Roland Barthes (1982, p.109), conforme citado por Gerrasi- Navarro (2002, p. 68) “el mito no es un objeto, ni un concepto o idea; es un modo de significación dado por el discurso”.

El mito es una construcción cuyo significado le está dado por una narración; a su vez, esa narración refleja el inconsciente de una cultura, un modo de entender la realidad, de entender el pasado. El mito parte de la realidad, pero no permanece anclada en ella. El mito es un valor, nos recuerda Barthes, no es una garantía de verdad. El mito parte de la historia entregándose a la narración que termina por darle forma y significado. Es en ese proceso de desplazamiento, o de vaciamiento de la historia, que los mitos nos sirven para entender una cultura, y en el caso de Evita, entender como una cultura particular visualiza a un icono popular femenino. (GERRASI-NAVARRO, 2002, p. 68).

De acordo com Nina Gerrasi-Navarro, no musical *Evita*, Alan Parker reafirma o mito da peronista como uma mulher vingativa, ressentida, ansiosa pela fama e que usou todos que cruzaram seu caminho para alcançar seu objetivo, ascender socialmente. Ao apresentá-la

humilhada, vingativa, egocêntrica e vaidosa, Parker humaniza-a e, desse modo, despolitiza-a, ou seja, “el planteo implícito de la película es decifrar los motivos que la llevaron hasta la cúspide del poder, pero no en tanto figura política sino en cuanto persona. Deja de ser vista como figura política para ser considerada sólo como mujer” (GERASSI-NAVARRO, 2002, p. 69). Ao contrário, em *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo, ao estruturar o filme em torno da candidatura política de Evita à vice-presidência, resgata-se a figura política dela, ainda que o filme também apresente seu lado humano. Com Desanzo, prevalece a imagem de “una mujer de armas, dispuesta a enfrentarse con los militares para realizar su lucha política que parecía transcender la lucha del mismo Perón” (GERASSI-NAVARRO, 2002, p. 70). Nesta perspectiva, o objetivo dessas versões cinematográficas, fictícias ou documentais, é expor o mito de Evita, uma mulher com baixa escolaridade que conseguiu converter-se em uma figura de representação política estratégica para o movimento peronista.

Por trás das imagens de Eva apresentadas anteriormente - a Evita sedutora e a Evita política - na busca por estabelecer uma identificação com o público, para Nina Gerrasi-Navarro, os documentários oferecem uma ilusão de verdade, ou, ao menos, de história. O documentário amplia a possibilidade de vozes sob o pretexto de revelação imparcial dos fatos, porém, de acordo com Ann Kaplan, (1977, p. 11, apud GERRASI-NAVARRO, 2002, p.91) “todo filme inclusive el documental, es una forma de ficción”, em outras palavras, o documentário, assim como a ficção, interpreta, ordena, manipula e oferece um ponto de vista. Conforme Nina Gerrasi-Navarro o documentário *Evita: la tumba sin paz* de Tristán Bauer, tem como objetivo principal desvelar a história secreta do cadáver de Evita, mas acaba perdendo a objetividade no manejo dos testemunhos e opiniões divergentes durante as entrevistas. Em *Evita, una bandera* de Eduardo Walger, em oposição, não há o interesse de revelar a mulher por trás do mito, mas de explicar como se originou o mito de Evita.

Os filmes ficcionais, assim como os documentários que fazem referência a um cenário histórico, são uma representação da realidade e não a realidade histórica em si. A arte cinematográfica cria uma identificação de ideias e sentimentos, seduzindo o pensamento coletivo. As obras cinematográficas tratadas aqui, ao invés de partir da história para compreender o mito, partem do mito, construído a partir dessa história, e voltam à história para ratificá-lo. Desse modo, “los mitos tienen el poder de evocar el pasado y organizar el mundo por medio de coordenadas simplistas totalizadoras, y lógicamente este proceso elimina la complejidad de los actos humanos y del mundo que se construye” (GERRASI-NAVARRO, 2002, p. 100).

Referências

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. Evita: cuerpo político / imagen pública. In: NAVARRO, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 43-64.
- AVELLANEDA, Andrés. Evita: cuerpo y cadáver de la literatura. In: NAVARRO, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 101-141.
- DUARTE PERÓN, Maria Eva. *Mi mensaje*. Buenos Aires: Ediciones Fabro, 2011.
- GERASSI-NAVARRO, Nina. Las três Evas: de la historia en cinemascopo. In: NAVARRO, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 65-100.
- MALLOY, Letícia; PELINSER, André Tessaro. Eva Perón: a mulher e o mito no conto “Esa mujer” de Rodolfo Walsh. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v.41, n.72, p. 89-96, set./dez. 2016.
- NAVARRO, Marysa. La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su nombre verdadero es Evita. In: _____. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 11-42.
- PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Bureau Editor S.A., 2004.
- RINALDI, Teresa. Eva Perón: el poder del deseo. *Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía*, vol. 10, nº 10, p. 1-19, 2015.
- SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte; UFMG, 2005.
- SEBRELI, Juan José. *Comediantes y mártires*. 3. ed. Buenos Aires: Debate, 2009.
- WALSH, Rodolfo. Esa mujer. In: _____. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.

A foto de biquíni de Sylvia Plath: é hora de parar de sexualizar uma autora séria para vender livros

Cathleen Allyn Conway [Traduzida por Giulia Benincasa]

A capa da edição inglesa da coleção de cartas é apenas a mais recente a mostrar a aclamada poeta como uma loira radiante em um biquíni ousado. Mas apresentar escritoras como meros símbolos sexuais inferioriza suas conquistas literárias.

Na capa da edição americana das cartas de Sylvia Plath, um volume que saiu essa semana e contém cartas inéditas da autora entre seus oito e vinte e quatro anos, está uma foto tirada em 1955. Ela está andando por algum lugar em Cambridge, empacotada em um casaco e sorrindo, pensativa. Já a edição inglesa foi para uma representação de Plath bem diferente: uma foto colorida, ela na praia de biquíni, loira e radiante - uma antítese visual da ambiciosa e intelectual poeta.

Essa não é a primeira vez que a imagem de Plath foi usada para fazê-la parecer trivial ou superficial. Em 2013, Faber, a editora responsável pela capa inglesa com as fotos de biquíni, lançou uma edição de aniversário ridícula de *The Bell Jar*, cuja capa mostrava uma mulher checando a maquiagem. Seja qual for o simbolismo por detrás da foto, é inegável que ela estava carregada de um design comum das capas de “*chick lit*”; a história de uma tentativa de suicídio seguida de uma hospitalização é algo diminuído pelo foco no batom e o esmalte combinando. Em *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, uma coleção de sua prosa, também foi usada uma das fotos de biquíni, assim como a Telegraph recentemente as usou para ilustrar uma história sobre suas cartas de amor. No volume dedicado à Plath, na coleção da Faber *Poet to Poet*, onde um poeta seleciona trabalhos de outro que admire, Ted Hughes, seu distante marido, escolhe uma foto de Plath seminua; e a biografia *Mad Girl's Love Song*, escrita por Andrew Wilson, mostra na capa uma Sylvia loira, de perfil e com o colo à mostra, a foto foi cortada para sugerir ser uma ninfa nua.

Estas são as imagens que as editoras acreditam que melhor representam Sylvia Plath, uma poeta e romancista mundialmente reconhecida, um ícone, uma vítima de abuso doméstico, uma mãe solteira, uma pessoa com doenças mentais e que se suicidou. Por que seu trabalho, tão cheio de

simbolismos e mitos, que documenta as frustrantes consequências de uma feminilidade transgressora, é comercializado com tão pouca consciência e respeito?

Ao responder essa pergunta, é difícil evitar ser cínica com os britânicos, cuja escola literária passa a mão na cabeça de Hughes. Logo após sua morte, aqueles que eram do time Ted esforçaram-se para construir a imagem de Plath como uma mulher louca e mimada. *Bitter Fame*, a única biografia autorizada de Plath - que possuía tanta interferência da irmã de Hughes, Olwyn, que a autora Anne Stevenson se referiu à ela como “um trabalho de autoria dupla” - inclui dois apêndices expondo muito a autora, para diminuir ou negar qualquer tipo de elogio que sobrara.

Isso não é apenas uma suspeita histórica. Em seu livro *Sylvia Plath and the Mythology of Woman readers*, Janet Badia escreve sobre “tropas que procuravam depreciar a imagem de Plath entre seus fãs, sobretudo as meninas jovens, as colocando como consumidoras sem senso crítico”. Isto, ela afirma, “tem ditado a forma que Plath é recebida pelas escolas literárias e os veículos de massa”. A curadoria de sua imagem desempenha um papel. Talvez a lógica seja que as fotos de uma Sylvia sorridente contrabalanceiam a escuridão em seu trabalho, conduzindo tragédia extra à sua doença e morte, mas esse tipo de correlação não é feita em autores homens. Considere um colega seu confessionalista: Robert Lowell tinha transtorno maníaco-depressivo e foi hospitalizado no McLean, em Massachusetts, onde Plath também se tratou em 1953 e que a inspirou a escrever o imortal *Bell Jar*. Em todas as capas de livro, vemos Lowell posando com ar estudioso, escrevendo, lendo e incrivelmente capaz de manter-se vestido. Enquanto isso, Anne Sexton, contemporânea de Lowell e Plath que também se suicidou, tem uma foto vestindo roupas de banho usada como capa de sua seleção de poemas.

Apresentar escritoras mulheres como frívolas e/ou sexualizadas diminui seus créditos, taxa seus trabalhos como ‘leves’, sem necessidade de serem levados à sério. Os poemas de Plath eram viscerais e nada graciosos; seu livro era sobre loucura. A imagem que melhor representa uma escritora dessa força e talento não é, como ela mesma escreveu em seu poema *The Applicant*, a de uma “boneca viva” em biografias, coleções e impressa em jornais “onde quer que você olhe”, para sempre marcada em nossas mentes como uma loira bronzeada de 22 anos em seu biquíni.

Plath só foi loira durante três meses. Ela documentou a fase em seu conto “Platinum Summer”, outro *roman à clef* no qual sua protagonista diz ser “uma mulher pela mudança... não uma estante de biblioteca ambulante”. Mas ela descobre que o “tipo loiro-platinado global” é desarmônico com seu verdadeiro eu e acaba voltando para sua cor natural, castanho. Em uma carta para sua mãe, datada do dia 27 de setembro de 1954, Plath admite que “meu eu moreno é mais estudioso, encantador e sincero”. Ela estava satisfeita em voltar para sua cor natural, preferindo parecer “modesta e discreta”.

Sabemos que a “Sylvia morena” era como Plath gostaria de se apresentar. Então, já que a nova *Coleção de Cartas* ostenta ser “integral, sem revisão” e apresenta a autora “com suas próprias

palavras”, o que deveria estar sendo vendido, na verdade, é uma autora que gostava de seu eu modesto e estudioso, uma foto de biquíni enfraquece qualquer reivindicação de autenticidade.

Texto original:

CONWAY, Cathleen Allyn. *Sylvia Plath's bikini shot: it's time to stop sexualising a serious author to sell books*. *The Guardian*, 28 set. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2017/sep/28/sylvia-plath-bikini-shot-its-time-to-stop-sexualising-a-serious-author-to-sell-books>>. Acesso em: 04 nov. 2018.

Sylvia Plath Ficava Bem de Biquíni – Lide com Isso

Emily Van Duyne [Traduzida por Giulia Benincasa]

Tumulto causado pela imagem da poeta na praia mostra que não estamos prontos para deixar mulheres escritoras serem pessoas

Existe uma história, frequentemente repetida na maioria das biografias sobre Sylvia Plath, acerca do seu retorno à faculdade após sua tentativa de suicídio seguida de hospitalização. Era o início do semestre na primavera de 1954 e Plath estava conhecendo, pela primeira vez, a jovem que havia ocupado seu dormitório durante a sua doença - Nancy Hunter, mais tarde Nancy Hunter Steiner, quem viria a se tornar sua amiga mais próxima e escreveria uma breve coleção de memórias sobre a amizade das duas, *A Closer Look At Ariel*.

Hunter tinha passado esse tempo no dormitório de Sylvia sentindo-se assombrada pela sua antiga ocupante. Plath tinha alcançado um status legendário na faculdade, graças ao seu brilhantismo como aluna e à sua tentativa de suicídio. De acordo com Steiner, "...conforme os meses passavam, eu me familiarizava com os detalhes da lenda de Plath através das especulações fervorosas que surgiam com qualquer menção de seu nome." Na sua ausência, Hunter formou uma imagem sobre ela como "garota gênia... simples, entediante ou que não seguia a moda, que rejeitava qualquer frivolidade na busca da excelência acadêmica e literária". Mas, conhecendo a misteriosa figura pela primeira vez, no almoço no campus da faculdade, Hunter foi pega de surpresa com a aparência de Plath e deixou escapar "Nunca disseram que você era linda!"

Essa breve imagem dos anos de faculdade de Plath já contém a fusão dos mitos, rumores, falta de informação e reviravoltas que marcaram seus legados literários e pessoais desde a publicação de *Ariel* em 1965. Está tudo lá, desde a súbita e misteriosa desapareição ("especulações fervorosas com qualquer menção de seu nome"), as projeções sem restrições sobre a mulher desaparecida ("simples, entediante ou que não seguia a moda") até as reações de espanto com o conhecimento da real Plath (Surpresa! Ela é linda!). Plath está sempre sub ou superestimando seus leitores – Janet Malcolm escreveu em *The Silent Woman* que Plath a "desaponta" nas fotografias. Ela está esperando por uma bruxa ruiva que "devora homens como se fossem ar", e tudo que ela ganha é essa péssima dona de casa, segurando seus bebês, cabelo trançado. Jessica Ferri, escrevendo sobre

tocar aquelas mesmas tranças quando trabalhou com coleções especiais na Lilly Library, em Indiana, mostra-se espantada: "Havia tanto cabelo!"

Na minha própria vida fui perguntada mais de uma vez "Quem é aquela ali, na capa?" enquanto segurava minha cópia marcada de *Unabridged Journals* de Plath - que exibia seu nome muito claramente. Quando eu replicava "Esta é Sylvia Plath", a resposta era quase sempre a mesma - *não pode ser*. Eles estão esperando por uma bruxa, uma garota gótica, um mito. A imagem de Plath, sorrindo em sua beca de formatura, causa uma certa dificuldade de compreensão e, finalmente, desapontamento. Essa é a mesma dificuldade que nós, como uma cultura, sofremos coletivamente por Sylvia Plath e, de fato, por qualquer mulher enaltecida por seu intelecto que também tenha a ousadia de habitar um corpo: *É ela? Ela não é um pouco bonita demais? Ela não é bonita o suficiente?*

Essa reação à imagem de Plath é um padrão que se repete toda vez que há um novo "evento" de publicação. Na última edição inglesa de seu livro *Collected Letters*, a capa mostra uma Sylvia Plath com seus vinte-e-poucos anos sorrindo para a câmera usando um biquíni branco. Eu fiquei ciente da capa, e também do ultraje que a mesma trazia, em um post de uma conhecida poeta norte-americana em seu Facebook, no qual ela e, nos comentários, outros poetas conhecidos, expressavam-se profundamente raivosos e exaustivamente frustrados diante do inerente sexismo que a escolha aparentemente simbolizava. Semana passada, li o texto de Cathleen Allyn Conway que tratava exatamente dessa questão, no qual ela critica não só a capa do livro de cartas mas também as de outra meia-dúzia.

Enquanto escrevo isto, todos esses livros, às vezes em edições múltiplas, me encaram entre os suportes na minha escrivaninha, me lembrando que as políticas que envolvem Plath sempre acabam sendo políticas de redução e essencialismo. Conway percebe que a mesma foto de biquíni apareceu na capa de uma recente edição de *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, uma coleção da prosa de Plath; ela julga que essa capa, bem como a capa de *The Bell Jar*, que fora mundialmente criticada, sugerem uma "*chic lit*". Presumivelmente, ela preferiria capas como aquela de uma versão mais antiga de *Johnny Panic*, cujas cores psicodélicas sublinham a ideia de "doença mental", reforçando a concepção popular da Plath feiticeira. Entretanto, enquanto Conway escreve "a lógica é que as imagens de uma Plath sorridente contrabalanceiam a escuridão em seu trabalho, conduzindo tragédia extra à sua doença e morte," ela dispensa essa noção porque "esse tipo de correlação não é feita em autores homens". Essa afirmação falha em explicar outras razões para incluir fotografias de Plath que não sejam mórbidas: elas pintam uma imagem maior e mais próxima da mulher que viveu, para além de destacar sua morte trágica.

Em suas introduções para a resumida edição de diários, a coletânea de poemas e *Johnny Panic*, Ted Hughes, o distante marido de Plath, afirma que ela possuía um "verdadeiro eu" que apenas ele conhecia; sua poesia e prosa foram uma tentativa de mostrar esse "verdadeiro eu" em palavras. *Ariel*, disse ele, "é exatamente como ela é, só que permanente". Uma afirmação fortíssima que

criaria e apoiaria duas facetas absurdas do mito Sylvia Plath: que os eu-líricos nos poemas de *Ariel* eram a verdadeira Plath e que o livro por si só era uma coisa fechada - um mausoléu onde você poderia entrar à vontade, encontrar a mulher morta a cada volta, ensaiar uma versão sombria de Plath a depender do pensamento cultural em vigor. Conway, legitimamente, critica Hughes e sua irmã, Olwyn, em seu texto, mostrando que eles tentaram, logo após o seu suicídio, construir a imagem de uma Plath histérica e lunática. Não há dúvida sobre isso. Infelizmente, Conway é apanhada pela armadilha que Hughes construiu em suas publicações sobre Plath, em suas colocações acerca da forma de apresentar a escritora e seu “verdadeiro eu”. Para ela, Plath tinha uma figura que estava profundamente conectada a seu interior, e essa não era uma mulher loira de biquíni branco. Ela cita uma carta escrita em 1954 de Plath para sua mãe, Aurelia, que diz: “meu eu moreno é mais estudioso, encantador e sincero,” então ela sintetiza essa noção com a afirmação “Sabemos que a Sylvia morena era como Plath gostaria de se apresentar.”

E aqui se encontra o verdadeiro problema: Nós não sabemos o quanto disso tudo é a verdade. Uma linha em uma carta para uma mãe (que, inclusive, em outros textos diz ter ficado chocada e angustiada quando Plath pintou os cabelos de loiro) preocupada nos Estados Unidos não é capaz de provar nada. Além disso, essa idéia perigosa trazida por Hughes de afirmar que Plath (ou qualquer um de nós) possui apenas um único e definitivo “eu” é algo que visualizamos apenas em escritoras. Nós adoramos os cantos de Whitman, onde ele se celebra através de várias noções, tais como “Eu sou vasto, em mim há multidões”. Não temos problemas em conciliar o fato dele ser, ao mesmo tempo, *queer* e um hétero fanfarrão que teve seis filhos ilegítimos, entretanto temos dificuldades de encarar as fotos de Sylvia Plath usando biquíni - como se ela não pudesse ser a gênica que era e, ao mesmo tempo, uma mulher que estava contente com seu corpo, sentindo-se sexy, feliz por sorrir para a câmera.

Conway nota que Robert Lowell, contemporâneo de Plath, é sempre imaginado sentado concentrado em uma biblioteca, com uma parede de livros ao fundo, como se essa fosse a única forma que podemos conceber um autor ou levá-lo à sério. Mas entender Plath é também entendê-la como uma mulher de seu tempo, ou seja, alguém a quem só era oferecida uma única narrativa: casamento e família. Para tanto, mulheres precisavam ser experts, senão escravas, de um mundo extremamente material, como escreveu primorosamente Elizabeth Winder em *Pain, Parties, Work*. Negar o interesse de Plath pela beleza é negar as condições de sua vida.

É também negar a parte de sua personalidade que não era sombria, mórbida ou ditada pela sua doença ou casamento. Ela amava o esmalte e batom vermelhos da Revlon e sempre procurava trazer um pouco de vermelho para suas roupas - sapatilhas vermelhas, lenços vermelhos, a famosa faixa que Hughes tirou de seus cabelos na primeira noite que se conheceram e levou para casa como souvenir. Esses eram os resultados do mundo que ela ocupava, mas eram também uma extensão das suas paixões pela estética, moda e artes - a atual exposição sobre Plath no Smithsonian contém os vários quadros que ela pintou na faculdade. Esther Greenwood, a

protagonista de *Bell Jar*, vai para o telhado de seu hotel no centro de Manhattan e joga as lindas roupas que ela trouxe para usar durante seu trabalho de verão como editora em uma revista de moda. Peça por peça, sobre a cidade adormecida. Ela não faz isso porque quer se tornar algum tipo de ascética ou porque agora ela compreende seu verdadeiro eu, mas sim porque vive em um mundo em que não há espaço para ser ou uma coisa ou outra, ser espaço para ser mais. Ao invés de escolher a si mesma, ela começa um aterrorizante processo de desistir de tudo, o que acaba em uma tentativa de suicídio.

Eu gosto de pensar que hoje há espaço para mulheres serem múltiplas, mas as reações às imagens de Plath de biquíni - que, a propósito, é um retrato de férias tirado por um namorado, não uma sessão de fotos calculada e manipulada - mostram o oposto. Essa imagem de Plath não é, como diz Conway, “uma antítese visual da poeta ambiciosa e intelectual. Foram tiradas, na verdade, no verão em que ela namorou Gordon Lameyer e Richard Sassoon, que a amaram tanto pela sua aparência quanto pela sua inteligência extraordinária e quem ela amava pelos mesmos motivos, em retorno. A discussão entre corpo e mente foi iniciada para Plath quando esta ainda era uma jovem mulher. Em nenhum momento, ela viu essas coisas como excludentes; ela comumente descrevia seu amor por Hughes como tendo a força que tinha porque ele desejava o corpo, a intelectualidade e a arte que ela possuía em conjunto em si.

Na verdade, para mim, é espantoso ter que escrever essa frase: nós podemos levar uma escritora de biquíni à sério. Eu tenho três no meu armário; o que comprei mais recentemente é um estilo vintage vermelho. Eu o comprei porque amo vermelho. Eu amo vermelho, em parte, porque amo Sylvia Plath. Eu uso o batom vermelho da Revlon nas aulas que dou, em festas, em encontros intimidadores com homens bons. E quando o uso, eu a invoco, só um pouquinho - para inspiração. Para dar sorte. Para me lembrar da permissão que ela me deu e me dá para ser forte. Para tentar e surpreender quem quer que seja. Para dizer as coisas que ninguém quer dizer ou ouvir. Para ser bonita e inteligente e sexy e para nunca, nunca, cair na cilada de acreditar que essas características não podem coexistir.

Texto original:

DUYNE, Emily Van. *Sylvia Plath Looked Good in a Bikini - Deal With It*: Electric Lit, 9 out. 2017. Disponível em <<https://electricliterature.com/sylvia-plath-looked-good-in-a-bikini-deal-with-it-5c240074bcd3>>. Acesso em: 04 nov. 2018.

Entrevistas

Entrevista com Anélia Pietrani

Por Amanda Dib

Anélia Pietrani é professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ. Concluiu mestrado em 1998 defendendo a tese intitulada "O enigma mulher no universo masculino machadiano", título do livro publicado em 2000. Terminou o doutorado em 2005 na UFF com tese sobre Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. Atualmente, no pós-doutorado na Indiana University, continua os estudos em Sylvia Plath. Anélia é coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM-FL/UFRJ) e integrante do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, vinculado ao setor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ. Foi uma das organizadoras do evento internacional Escritas do Corpo Feminino, sediado na Faculdade de Letras em abril de 2018.

| 65 |

Primeiramente, a Revista Odara gostaria de agradecer a disponibilidade para a entrevista, mesmo fora do país e participando de Congressos. Como estudantes de graduação da Faculdade de Letras, acompanhamos de perto os cursos, eventos e núcleos advindos de suas pesquisas. Sendo o tema desta edição a produção de autoria feminina, sua participação é fundamental.

Anélia, atualmente você está nos EUA concluindo o pós-doutorado em Sylvia Plath e, desde 1998, demonstra interesse em estudos de gênero. Gostaríamos de saber como foi sua trajetória como pesquisadora: o que te atraiu a essas pesquisas e que obstáculos enfrentou?

Na UFF, tive a grande oportunidade de ser orientada pela professora Lucia Helena, que me apresentou à leitura da obra de críticas literárias feministas como Teresa de Lauretis e Rita Felski, assim como também à leitura da filósofa e cientista política Hannah Arendt. Arendt, embora não se referisse tão diretamente às questões de gênero em sua obra, me abria os olhos para pensar sobre direitos humanos, sobre moralidades, sobre autoritarismos e totalitarismos, e, por esse caminho, podia dialogar com a crítica feminista. Estávamos nos anos 90, década áurea dos estudos culturais, e eu só pensava que tinha que defender o lugar da literatura, sua especificidade e seu papel na construção de uma sociedade de pensamento mais crítico e humanista, numa sinonímia

perfeita, como parece dizer Hannah Arendt. Também pensava que eu precisava ficar atenta ao material poético de cada fiozinho tecido na escrita, de modo que estudos culturais e literários não se posicionassem em campos opostos, mas estivessem em permanente diálogo. Eu amava cada palavra, o som de cada uma, a cor de cada uma, o movimento de cada uma, o silêncio de cada uma, e achava que, de alguma forma, a literatura – mostrando seu mal e seu bem, mostrando o mal e o bem da humanidade – nos salvaria. Estudar a problemática em torno das questões de gênero, da figura da mulher e das mulheres, da sua construção na história e na literatura foi a saída que encontrei para ser “eu” menina da roça, mulher, leitora e professora. Não sei se me salvei, se salvo alguém, mas me dou um desconto e penso que a danação também tem lá sua forma de salvação.

Agora, como é o papel de ser orientadora de pesquisas envolvendo questões de gênero? Pode nos falar um pouco sobre o Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM)?

Quando cheguei à UFRJ em 2009 como professora, tomei conhecimento do NIELM, núcleo criado em 1993 pela saudosa Angélica Soares e pelas queridas professoras Elódia Xavier, Helena Parente Cunha, Lucia Helena, Luiza Lobo e Rosa Gens. Convidada por Rosa a integrar o grupo, logo me engajei nas atividades. Promovíamos palestras com autoras, cursos de extensão, grupos de leitura, de que também participavam nossos orientandos. Nossos cursos oferecidos na graduação e pós-graduação voltavam-se para as temáticas de gênero e priorizavam a literatura de autoria feminina. Fortalecemos o convênio com a Universidade de Paris 8, onde eu e Elódia estivemos em 2013 oferecendo curso sobre literatura brasileira de autoria feminina. Integramos o GT da Anpoll “A mulher na literatura” e mantemos intercâmbio com várias universidades brasileiras, através de participação em congressos e em bancas. Desde então, alunas e alunos passaram a me procurar com interesse nas pesquisas sobre autoria feminina. Agora que estou distante fisicamente, sinto falta de nossos encontros para leitura e para as descobertas em conjunto. O trabalho de pesquisa é tão solitário. Integrar um grupo de pesquisa e de afeto é uma forma de estarmos juntas – às vezes, só o papel de “não soltar a mão de ninguém” basta, mesmo a gente sendo um grupo pequeno. Eu quero receber afeto e quero dar a mão.

Neste ano, você foi uma das organizadoras do *Escritas do Corpo Feminino*, evento internacional que trouxe grandes nomes da literatura como Conceição Evaristo, Dina

Salústio e Lúcia Jorge à UFRJ. Como você vê o interesse intelectual em torno do corpo feminino? E como foi a organização de um evento com este tema?

O evento foi idealizado pelo grupo de pesquisa de Teresa Salgado, que convidou a mim e a Cinda Gonda para comporem a comissão de organização. Foi simplesmente fantástico. O congresso assumiu uma amplitude incrível e foi revelador da necessidade urgente – sim, a necessidade de falar sobre as mulheres, sobre o corpo da mulher, em vários campos de estudo: literatura, filosofia, sociologia, música, história, cinema, religião, nutrição, educação física, para citar apenas alguns de que me lembro agora. Além das mesas-redondas, mais de 150 comunicações foram apresentadas nesses diferentes campos de estudo sobre o tema do evento em interface com a literatura de língua portuguesa. Precisamos falar, precisamos ouvir, precisamos ser ouvidas.

Em seus cursos de poesia brasileira na UFRJ, você valoriza e prioriza uma ementa majoritariamente feminina. Para você, qual a importância da mudança em ementas masculinas? Como conseguir dar visibilidade não só a escritoras, mas a pesquisadoras e intelectuais e modificar os protagonismos na academia?

| 67 |

A única forma de lhes dar visibilidade é lendo-as, estudando-as e escrevendo sobre elas. Podemos ficar discutindo horas e horas as razões que as levaram a ficar fora do cânone. Não adianta. O jeito é conhecer sua obra e levá-las ao conhecimento do público, mostrando-lhes sua força literária. Precisamos publicar ensaios e artigos, defender dissertações e teses, apresentar comunicações, trabalhar com as escritoras. No fim da apresentação, podemos nos dirigir à plateia e dizer apenas com o olhar ou dizer, se assim desejarmos, com todas estas palavras: “Meu caro ouvinte, que tempo você perdeu sem ter lido *Lésbia*, de Maria Benedita Borman, publicado em 1890!” Claro que, principalmente em meus cursos de graduação, não vou deixar de ler com meus alunos os meus eternos ocultos amantes Castro Alves, Euclides da Cunha e Manuel Bandeira. Claro também que tem um monte de homem bacana que eu leio e ainda quero ler. Mas hoje procuro priorizar o que as pesquisadoras e intelectuais mulheres escreveram: Hannah Arendt, Martha Nussbaum e Angela Davis são obrigatórias em minha ementa. Além delas, gosto também de ler os textos não ficcionais das poetisas. É um pouco o que tenho feito aqui, neste momento, em minha pesquisa de pós-doutorado, ao me debruçar sobre os textos críticos de Sylvia Plath, Audre Lorde, Adrienne Rich. Gosto de acompanhar o pensamento poético de cada uma delas e pensar como essa consciência poética se manifesta também em sua poesia. Os textos de Ana Cristina Cesar e Conceição Evaristo também são emblemáticos nesse sentido. O pensamento da

própria mulher sobre a mulher precisa ser respeitado por quem deseja falar sobre as mulheres na história e na literatura. Os homens têm que saber ouvir.

A autoria da mulher muitas vezes é atravessada por leituras e classificações muito pautadas em estereótipos de gênero. Como desvincular os estudos da produção literária escrita por mulheres de uma tradição masculina?

Vejam os casos Cecília Meireles, por exemplo. Sua recepção crítica é quase unânime em afirmar que sua poesia é delicada, sublime, cheia de flor, rosa principalmente. Conclui-se que sua poesia é bem feminina, certo? Sei lá. Drummond escreveu um livro cheio de flor (rosa, orquídea), mas alguém pensou em dizer que *A rosa do povo* é um livro feminino? Desconheço. E, afinal de contas, o que significa “feminino”? Cecília Meireles é sim delicada, não sei se mais ou menos feminina, por isso. Mas ela consegue ser brutal e violenta em sua “forma de delicadeza”. A “Balada das dez bailarinas do cassino” é o melhor exemplo disso. Na imagem final do poema, ela faz um jogo de espelhos entre a imagem das crianças na ciranda vistas pelas mães e a imagem das dançarinas no cassino com mães que só existem no espelho imaginário do leitor. A imagem é delicadíssima, inclusive a sonoridade dos dois versos finais, mas a voz poética fala em perda, solidão, usurpação da infância, prostituição. E aí, penso eu, Cecília é feminina e feminista, na forma muito própria que ela criou para seu feminino e feminismo. O crítico literário (e preciso me referir especialmente ao crítico homem, já que também existe um cânone crítico masculino) precisa sair desse lugar que “diz” que a mulher “deve” escrever assim e passar para o lugar que “olha” a mulher que “pode” escrever assim ou assado. As críticas mulheres e feministas têm sido mais atentas com relação a isso. Espero que os homens também passem a ser. Eu mesma, como uma mulher branca, tenho dificuldade de ler e tenho um certo medo (confesso) de escrever sobre o que escrevem as mulheres negras. Tenho procurado ficar mais atenta e sensível a elas. Elas sabem muito mais do que eu. Ao ler um texto, é preciso ouvir. Eu espero que os críticos homens também se disponham a ouvir mais.

Pensando em nomes como Angélica Freitas - que deu título a esta edição da Revista Odara -, como a escrita contemporânea tenta romper com esses estereótipos e ser uma forma de transformação?

É difícil fechar essa questão com apenas uma resposta. Cada escritora encontra sua forma (forma artística, insisto) de romper com esses estereótipos. O humor e a ironia de Angélica Freitas

são perfeitos exemplos. Se uma certa figura de mulher foi pautada pela limpeza, pela ordem e pelos bons costumes, cá surge a poesia de Angélica cheia de bom humor se contrapondo ao bom tom e erguendo o punho fechado em um murro. O importante é que, se cada uma encontra a sua forma de transformação, todas encontram sua fala de resistência.

Em contexto atual de urgência para valorizar a voz e o empoderamento feminino, qual é o papel da literatura escrita por mulheres e da pesquisa em volta dela?

Corro o risco de ser repetitiva, mas vou dizer de novo: o papel da literatura escrita pelas mulheres e da pesquisa sobre elas é resistência. Lemos as mulheres para existirmos juntas (poetas, ficcionistas, críticas, ensaístas) e resistirmos. Eu quero existir e resistir com elas.

Em seu artigo "Fazer e dizer a literatura e a mulher" você diz que estudar "(...) as tramas do feminino na análise do texto literário de autoria feminina" é um ato político. Quais serão os próximos passos - ou atos políticos - dentro do seu núcleo de pesquisa e organização junto ao Departamento de Vernáculos da UFRJ? Pensam em outro evento como foi o *Escritas do Corpo Feminino*?

Estou ansiosa para retomar meus cursos na graduação e na pós-graduação e os encontros com meu grupo de pesquisa. Continuo falando virtualmente com meus orientandos, mas preciso estar com eles fisicamente. Dar aula é uma cachaça. Quero mostrar a eles o material que estou coletando. Quero saber o que eles acham. Quero ouvi-los. Quero escrever também a partir da fala de meus alunos. Tenho conversado também com outros colegas de outros departamentos da FL e quero levá-los para minhas aulas de literatura brasileira: que outras mulheres, que outras línguas, que outras linguagens falam a voz do gênero em suas literaturas? Precisamos conhecer mais a nossa própria faculdade e fixar parcerias e diálogos. Penso em retomar projetos com outras faculdades da UFRJ, principalmente com a Faculdade de Educação, onde já desenvolvi projetos com a Professora Anabelle Loivos, mas desta vez estamos organizando juntas um projeto sobre estudos de gênero e educação. Penso também em retomar o projeto que desenvolvi com o professor Jorge Marques no Colégio Pedro II em 2017: “A literatura brasileira contemporânea de autoria feminina e o seu leitor de Ensino Médio” (PIBIC-EM). Se o momento do Brasil é triste e querem nos amordaçar, é urgente juntar todas as forças em nossos atos políticos. Formamos pesquisadores e professores, é bom lembrar. Quantos eventos podem surgir dessas parcerias?

Espero que muitos. E, claro, vamos fazer o segundo *Escritas do Corpo Feminino*. Registrem isso aí na *Revista Odara* e podem falar com a Teresa Salgado que já, já estou voltando animadíssima!

Entrevista com Estela Rosa

Por Amanda Dib

Estela Rosa é curadora, colaboradora e editora na Mulheres que Escrevem. Também é poeta, tradutora e pesquisadora. Formou-se em Letras Português Espanhol na UFRJ.

Estela, gostaríamos que você falasse um pouco sobre a *Mulheres que Escrevem*: o que é e como surgiu?

Mulheres que Escrevem surgiu com a Taís Bravo e a Natasha Ísis, que fazem parte da equipe junto comigo e a Seane Melo. Surgiu em um questionamento da própria Taís de como estavam se dando essas conexões entre as mulheres que escreviam. Ela percebia que sempre tinha uma questão latente das mulheres que produziam e como elas faziam para criar esses diálogos. Daí surgiu a newsletter e a Taís resolveu fazer um ciclo de encontros fechados. Foi a primeira vez que tive contato com ela de fato. Entrei para a equipe, começamos os encontros e a ter um círculo de publicação constante no Medium. As coisas foram crescendo. Quando a Seane entrou, começamos a fazer podcast, que tem super bombado, o pessoal está curtindo muito, que é um podcast próprio das *Mulheres que Escrevem*: lemos textos das nossas publicações ou que vem de fora; debatemos livro etc. Tem funcionado legal. Bom, basicamente a *Mulheres que Escrevem* veio para trazer mais visibilidade à literatura escrita por mulheres, principalmente às contemporâneas. Muitas vezes publicamos mulheres que não têm livros publicados e que começaram a escrever há pouco tempo. É muito importante ter esse espaço de diálogo entre a produção das mulheres. Nos posicionamos abertamente sobre como achamos importante não só trazer à tona escritoras que foram esquecidas e apagadas, mas também abrir espaço para as mulheres que estão dispostas a escrever.

Você e a poeta Ana Carolina de Assis deram um curso chamado "Toda mulher que escreve é uma sobrevivente". Pode falar um pouco sobre esse título?

Esse título veio de uma frase tirada de um ensaio de Adrienne Rich. O ensaio aborda a trajetória de Anne Sexton e sua morte. Eu e a Ana, que é uma presença constante na *Mulheres que Escrevem*, achamos importante falar sobre isso. Começamos a prestar atenção nessa constância de várias escritoras que se suicidaram, então queríamos trazer essa dificuldade do

corpo, da casa, e de como isso virava de fato um tormento. Para tentar trazer uma visão mais positiva, pensamos em como estamos transformando isso através das poetisas com quem dialogamos hoje em dia, que seguem vivas e esperamos que continue assim, que elas morram bem velhinhas (risos). Enfim, queríamos expor essa dificuldade e mostrar que escrever é um ato de sobrevivência e de resistência. E, acima de tudo, trazer à tona essas mulheres e problematizar o lugar de escrita das mulheres.

Além de publicar mulheres, vocês se preocupam em driblar outras lógicas do mercado editorial? Como, por exemplo, dar mais independência financeira ao autor, etc.

Gostamos muito de trabalhar com zine. A Taís fazia toda quinta-feira uma zine no Stories do Instagram da *Mulheres que Escrevem*. E estamos sempre em contato com editoras independentes. Sugerimos sempre para as pessoas frequentarem feiras, para consumirem conteúdo independente, já que, se não for nós mesmas consumindo, isso vai desaparecer. Também somos super militantes da internet como meio de escrita. A internet democratizou esse espaço e permitiu que mais mulheres escrevessem por conta dessa facilidade. Claro que em um país como o nosso, muitas pessoas não têm acesso à internet, ao computador. Mas as plataformas gratuitas como o Medium, e o próprio Facebook, abrem espaço para auto publicação e para esses diálogos acontecerem sem precisarem serem intermediados por grandes editoras, que vão escolher quem vai ser lido. E normalmente quem elas escolhem para serem lidos não são as mulheres, não são os negros, não são os LGBTs. Então essa democratização (da internet) possibilita que haja mais diálogos. Pensando nesse aspecto, as zines são incríveis. É uma produção feita pelas suas próprias mãos, seus próprios textos. É preciso lançar os escritos pro mundo, ir na coragem.

Você, sendo leitora assídua de mulheres e poeta, qual foi o papel da autoria feminina em sua vida? Que diferenças isso trouxe? Qual a importância de se ler mulheres?

Diferente de muitas pessoas com quem dialogo, só fui entender que eu poderia escrever quando estava na faculdade, ou seja, quando tinha já dezoito, dezenove anos. Quando parei para pensar na literatura produzida por mulheres, entendi que, desde a minha infância, eu lia muitas mulheres. Sempre falo daquele livro *Lúcia já vou indo*, da Maria Heloisa Penteadó. Foi um livro que me marcou muito - as mulheres ficam relegadas ao espaço infante-juvenil, né? – e durante minha adolescência, li Clarice Lispector e Adélia Prado. Elas duas me possibilitaram acessar esse lugar. É claro que vamos nos identificar com muita coisa produzida por homens brancos. Lemos e gostamos também, mas quando lemos outras mulheres escrevendo, as referências e as experiências batem muito fundo. É quase como se alguém estivesse dando voz a algo que você

sente há muito tempo e que não foi dito. Então ter contato com escritoras mulheres me abriu espaço para entender que a minha narrativa importa, que tudo bem ter um outro viés, por mais que insistam em dizer pra gente que não. Foi muito importante entrar em contato com poetas da minha geração, como a Angélica Freitas. Entender que podemos sim fazer humor, podemos sim escrever daquela maneira, que é possível sim. E ela está sempre entre nós, uma pessoa extremamente acessível. Então, a importância que há nesse diálogo fácil que acontece e de poder chegar nesse lugar que você se sente confortável quando lê uma mulher e dá um respiro. Eu sempre falo da Adélia Prado, essa mulher escrevendo de dentro de casa. Acho isso fantástico, vê-la escrevendo sobre as miudezas, sobre as menores coisas que a afetavam. Enfim, é muito importante esse diálogo. Temos que nos filiar mesmo às outras poetas.

E além de incentivo e representatividade, você acha que a leitura de mulheres interferiu na sua escrita, na sua linguagem? Se sim, como?

Sim, com certeza! Eu cito, tenho vários poemas com seus nomes, da Adélia inclusive, e versos roubados, epígrafes de livros... Tenho um projeto em que escrevo cartas para as poetas com quem me relaciono. Então pego a escrita daquela mulher e dou uma "clonada" para escrever uma carta para ela. Acho que modificou tudo. Acessei um outro registro, é como enxergo. Ter contato com a produção de outras mulheres me permitiu acessar outros registros e outras possibilidades de escrita. Tem uma teórica poeta americana, pela qual sou apaixonada, a Anne Boyer, que fala que a escrita das mulheres é anfíbia e é isso. Você entra em contato com tantas formas de escrever: cartas, diário, poesia e tudo ali entrelaçado sem saber em que gênero estamos, justamente porque transitamos entre tantas linguagens sem precisar nos opor a elas. Conseguimos passear ali. Estamos participando de uma Residência no PACC-UFRJ e falamos sobre isso, de como não é um problema citar uma outra mulher em nosso texto, como não estamos de fato concorrendo, ou quando estamos, estamos influenciadas por outro registro. Então estávamos falando da Adília Lopes citando a Esther Greenwood, da Sylvia Plath; da Angélica Freitas citando a Gertrude Stein no banheiro e um poema da Marília Garcia, cujo título é Svetlana. Acho que modifica completamente o registro e não nos incomoda dizer que mudou. Chegamos lá e apertamos o carimbo: este texto foi alterado por Angélica Freitas.

Quais são os obstáculos mais difíceis para uma mulher que escreve?

Cara, gente chata (risos). Gente chata, crítica chata, crítica com chaves de leitura boba, que fica presa em textos e teorias passadas que não dialogam tanto com o contemporâneo, até porque já não dialogavam antes. É uma pena que a crítica não vá atrás das diferenças das quais as mulheres estão indo. Mergulhamos tão fundo em tudo o que fazemos.... Na verdade, teria um lado

positivo e outro negativo. Estamos sempre muito envolvidas em tudo o que fazemos. E, claro, a recepção é um ponto difícil porque as mulheres se cobram muito quando vão escrever resenhas. As resenhas que saem com facilidade são os homens que fazem. Na maioria das vezes, fazem resenhas sobre eles mesmos e quando fazem sobre mulheres sabemos o resultado. Polêmica, sempre (risos). Enfim, o obstáculo é galera chata, júri chato e a tentativa reducionista de que o que as mulheres fazem é panfletário; é escrever dentro de casa; de que não é universal. Não vou citar nomes, mas vemos livros inteiros, imensos, enormes, que retratam vinte e quatro horas do dia de um homem. Isso não é universal. Mas, quando você se conecta com outras mulheres, esses obstáculos vão se escondendo de alguma maneira. Você entende que não precisa prestar tantas homenagens assim aos caras que te criticam de maneira agressiva e, às vezes, nem de maneira agressiva, mas fofa: “Tadinha, vou criticar essa mulher aqui”; você entende que pode criar diálogos com outras mulheres que não vão ser condescendentes com isso. E se acharem ruim elas vão falar: “Acho que você pode melhorar isso aqui”. Isso nos tira do lugar do obstáculo. Mas é sempre ruim chegar em um lugar e ouvir um homem ler um poema misógino, racista; que você tenha que ouvir um homem falando sobre aquelas experiências e reduzindo a mulher a sua beleza. É chato demais! Hoje em dia nem consigo mais ficar com raiva, só olho e penso: “De novo, hein, lá vem vocês de novo...”. Enfim, acho que o maior obstáculo é galera chata mesmo.

Qual é a maior conquista da *Mulheres que Escrevem*?

Ter parado para contabilizar, quando estávamos fazendo zines, de que passaram cento e vinte e três mulheres pela *Mulheres que Escrevem*, e não só escritoras, mas também designers, ilustradoras, revisoras, tradutoras, pesquisadoras... Conseguimos fazer esse aglomerado. Contabilizar isso mostrou que não somos poucas, nós somos muitas. Pessoalmente falando, o mais positivo, além do afeto criado e construído, foi aprender a ouvir. Entrei em contato com pessoas muito diferentes de mim; conheci a vivência e a pluralidade de mulheres dentro de um mundo em que todas trabalhavam juntas por uma causa comum, atravessando discursos, vivências e puxando a orelha umas das outras. Tiveram os afetos, conexões, diálogos e as discussões. O tanto de vezes que ouvi pessoas dizendo o quão importante era o que estávamos fazendo... É grande o que estamos fazendo. A maior conquista é essa.

Como você vê o maior número de divulgação e publicação de mulheres escrevendo?

Batemos o pé o suficiente para terem de nos ouvir. É o que eu sempre falo: eu não vou ficar berrando no ouvido de um cara que ele tem que ler o que eu faço. Eu vou fazer, fazer, fazer tanto, que vai chegar uma hora que não vão mais poder ignorar. De alguma maneira é isso que acontece:

não dá mais para ignorar. É muita mulher e estávamos bravas. Agora convivendo entre nós, conseguimos aliviar um pouco. A Angela Davis fala que quando uma mulher negra se move, ela move uma estrutura inteira. É isso. Uma se move, e a estrutura inteira se move.

E como você incentivaria as mulheres que têm dificuldade em mostrar o que escreve?

A minha dica é sempre ler. Leia. Leia antes de mostrar, leia as entrevistas das mulheres que estão escrevendo e que admiramos. Porque é muito impressionante quando você vê uma entrevista e de repente percebe que a própria Angélica Freitas tinha tensão em colocar seus escritos no mundo; a grande maioria das mulheres passa pelos mesmos dilemas e questões. A identificação nos ajuda a sair desse lugar e a entender o que é possível. E escrever muito, mostrar para pessoas próximas primeiro, entender, modificar e trabalhar no texto. Entender o texto como algo que precisa ser mexido mesmo. Tudo isso nos ajuda a ter mais coragem de colocar para fora, não só pela exibição, mas pelo trabalho conquistado. Quando você escreve uma coisa de um tiro e não pensa muito sobre aquilo, fica a sensação de “Ai, será?”. Quando você trabalha naquilo, se você acredita no que está fazendo, você exhibe o que produz. E exibir o seu trabalho é poder ser reconhecida por ele.

| 75 |

Diante do atual cenário, quais são os próximos passos da *Mulheres que Escrevem*?

Resistir. Não tem outro passo não (risos). Resistir e continuar fazendo. O que eu sempre falo com as minhas amigas, escritoras e outros poetas é: vamos sair pra dançar, vamos conversar, bater papo, ser feliz. A maior ameaça que eles podem fazer é tirar nosso gosto de fazer as coisas e nos deixar com medo. Não, temos uma longa estrada construída e vamos continuar. Talvez seja mais difícil, talvez sim, mas podemos olhar para trás e ver a quantidade de mulheres que passou por momentos difíceis antes de nós. Talvez tenhamos que enfrentar momentos de dificuldade e não estamos sozinhas. Sai pra dançar e depois vai escrever; fica de ressaca, tá tudo bem (risos) e vamos aproveitar. Não conquistamos tudo isso para ficarmos quietas. Acho que tudo isso se resume a resistir; resistir dançando, escrevendo e vivendo. Não vai dar para nos parar agora não.

Normas de Publicação

1) Você tem um texto que cabe na nossa revista?

Aceitamos **contos, crônicas, resenhas, poemas, artigos acadêmicos, ilustrações, fotografias, charges, quadrinhos e colagens!**

Mas veja bem, seus textos devem seguir os padrões abaixo:

- Contos, crônicas e resenhas devem ter no máximo 5 páginas;
- Poemas devem ser apenas dois por autor(a);
- Artigos acadêmicos devem ter no máximo 10 páginas.

2) Todos os textos devem ser enviados para o nosso e-mail, revistaodara@gmail.com, com o título “Submissão de texto”.

3) Mande o seu texto num arquivo docx e junto com ele nos envie:

- 1 foto sua;
- 1 pequena biografia (até 280 caracteres, com espaços).

Nós, Odaras, agradecemos!

odara.labeledicao.com