



MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NA POESIA DE AUTORIA FEMININA: DIÁLOGOS COM A OBRA DE ARRIETE VILELA¹

MEMORY AND FORGETFULNESS
IN THE POETRY OF FEMALE AUTHORIZING:
DIALOGUES WITH ARRIETE VILELA'S WORK

Elaine Cristina Rapôso dos Santos²

Resumo: A obra da poeta alagoana Arriete Vilela é marcada por um exercício de escrita que reivindica a construção de um espaço em que o eu-lírico feminino se reconhece como herdeira de uma tradição de mulheres silenciadas. Questões relacionadas à memória e ao esquecimento dão a tônica do modo como a sua obra poética é construída e, por isso, aparecem como categorias norteadoras desta discussão, a partir da perspectiva de Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento*.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; Autoria feminina; Memória e esquecimento; Arriete Vilela; Gênero.

¹ Este artigo é parte integrante da pesquisa de Doutorado intitulada "A poesia de Arriete Vilela: diálogos entre *Mnemosine* e *Lete*", defendida em 16 de março de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Izabel Brandão e com o financiamento do CNPq.

² Instituto Federal de Alagoas – IFAL. E-mail: elaineraposo.ifal@gmail.com.

Abstract: *The work of the Brazilian poet born in Alagoas Arriete Vilela is marked by an exercise in writing that calls for the construction of a space in which the female poetic persona recognizes itself as heir to a tradition of silenced women. Issues related to memory and oblivion emphasize the way her poetic work is constructed and, therefore, appear as guiding categories of this discussion, from the perspective of Paul Ricoeur, in "Memory, history, oblivion."*

Keywords: *Contemporary poetry; Woman writer; Memory and Forgetfulness; Arriete Vilela; Gender.*

Arriete Vilela é um nome já consolidado no contexto da literatura alagoana e o reconhecimento que sua obra tem recebido, principalmente no que diz respeito à leitura da crítica especializada, é fruto de um trabalho marcado, dentre outras características, por uma artesanania que tenta colocar em evidência a própria palavra poética. Na base dessa construção, destaca-se uma escrita que se pauta pela exatidão³, enquanto valor trazido para o texto literário, por meio da construção de uma poesia sem excessos, que, assim como a alma a se desnudar, "vai despindo-se/ das miudezas,/ dos fitilhos/ das sinhaninhas.// Sem adornos,/ podes enfim/ conhecê-la" (VILELA, 1992, p. 9).

Retirar os excessos para despir a poesia dos adornos é um exercício constante na poesia de Arriete Vilela, ao qual se tem acesso por meio de uma das suas principais características, a metalinguagem. Pensada, principalmente, a partir da perspectiva de Roland Barthes (2007), ela se configura como uma prática que evidencia uma escrita marcada pela reflexão acerca do próprio fazer literário, das suas recusas e possibilidades. Dessa forma, o trabalho com a palavra torna-se cada vez mais evidente, cada vez mais acurado, conduzido por mãos que tecem delicada renda poética.

A leveza⁴ e a delicadeza dessas artesanias da palavra⁵, para retomar o nome de uma coletânea da qual a autora participa, são confrontadas, muitas vezes, com a abordagem de questões sociais que aparecem como temas recorrentes em sua obra, tanto em verso quanto em prosa. Nesta leitura, ganha destaque o tratamento literário que a poeta dá à temática da condição feminina, a partir do desvelamento de estruturas familiares rígidas, pautadas em valores

³ A noção de exatidão é trazida, aqui, a partir da perspectiva de Italo Calvino (2004), em *Seis propostas para o próximo milênio*.

⁴ Assim como a exatidão, a leveza é um valor literário que utilizamos neste trabalho a partir da perspectiva de Italo Calvino (2004).

⁵ A edição de *Artesanias da Palavra*, publicada em 2001, é uma coletânea que reúne importantes nomes da literatura alagoana contemporânea. Além dos poemas da mencionada escritora, que abre a coletânea, a obra é composta também por textos de Gonzaga Leão, José Geraldo W. Marques, Otávio Cabral e Sidney Wanderley.

patriarcais que, ainda hoje, caracterizam não só a sociedade alagoana, mas também a brasileira.

A inserção no mundo da escrita é um dos caminhos trilhados pelo eu-lírico dos poemas apresentados a seguir, na tentativa de burlar a rigidez das estruturas nas quais as mulheres arrieteanas inserem-se. Nesse contexto, ganha destaque o modo como se constrói a relação entre memória e esquecimento, como uma possibilidade de refletir sobre a autoria feminina a partir de uma construção metalinguística. Diversas são as possibilidades por meio das quais a questão do esquecimento, em sua relação com a memória, pode ser abordada. Do ponto de vista histórico, é possível pensar o esquecimento que se configura como um risco para a memória, em especial a coletiva, conforme a perspectiva apresentada por Paul Ricoeur (2007). Esse tipo particular de esquecimento configura-se como uma ameaça para a memória, porque as estratégias que participam da sua composição realizam-se por meio de dinâmicas de controle que desapossam os sujeitos do direito de narrar a si mesmos.

Pensado nessa perspectiva, o esquecimento precisa ser considerado como um elemento intencional que se constrói a partir do próprio discurso, no sentido de que a primeira base sobre a qual ele se assenta está relacionada às estratégias narrativas que passam a compor o discurso oficial da história e incidem de forma decisiva sobre a memória coletiva dos grupos que este silencia. As dinâmicas que aliam esquecimento e silenciamento no plano de composição da narrativa histórica terminam por invisibilizar grupos cuja fala não autorizada pelos discursos oficiais é relegada aos devãos da memória. Surgem, assim, mecanismos de controle e exclusão que encontram seu ponto de partida nas estruturas que impõem o silenciamento a determinados grupos sociais cuja memória, do ponto de vista coletivo, é manipulada pelas estratégias que sustentam o esquecimento.

O esquecimento aparece, no plano histórico, como uma ameaça à memória coletiva dos grupos sobre os quais a injunção de lembrar é determinada pela mediação dos discursos oficiais, nos quais as minorias não se reconhecem, porque não se veem contempladas por eles. A posse do discurso pode ser usada, então, contra ou a favor do esquecimento e se torna, assim, palco de lutas por poder que se manifestam, de um lado, por meio da promoção da invisibilidade de alguns sujeitos; de outro lado, por meio da tentativa de burlar os mecanismos de controle e exclusão para retomar o direito de narrar a própria experiência.

Nessa perspectiva, o primeiro embate é provocado pela necessidade de ter a posse do discurso, conforme demonstra Michel Foucault (2009, p.10):

[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

Pensado como aquilo pelo que se luta, o discurso aparece para a crítica feminista como um instrumento de poder do qual ela tenta se apoderar, na tentativa de dar visibilidade e voz aos passados silenciados e esquecidos pelos discursos que se desenvolvem no plano da historiografia oficial. O mesmo discurso também se configura como objeto de desejo para as mulheres escritoras que veem nele uma possibilidade de, literariamente, apossar-se do direito de dizer a pluralidade de experiências e memórias que compõem a condição feminina. Por esses dois vieses, tentar apoderar-se do discurso contra os mecanismos de dominação e exclusão que tentam silenciar as mulheres escritoras, seja no exercício da crítica ou da criação literária, é uma das formas pelas quais essas mulheres buscam apropriar-se do seu próprio passado, ou resgatar do esquecimento a memória das mulheres que lhe precederam.

A construção dos sentidos na poesia arrieteana aponta para essa perspectiva. Metalinguisticamente, sua literatura fala de si mesma, ao passo em que também fala da memória, num duplo movimento: enquanto um olho volta-se para a análise do mundo, o outro se volta para a própria linguagem (Cf. BARTHES, 2007). Em Arriete Vilela, esse exercício realiza-se por meio da elaboração de poemas cujo olhar volta-se tanto para o próprio texto quanto para o passado.

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

Poema 60⁶

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

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

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

Essas mulheres não sabem
que hoje peregrino solitária
por entre palavras vãs que não resgatam
devidamente
o seu patrimônio de afetos.
(VILELA, 2010, p. 74)

Publicado, inicialmente, no livro *Palavras em travessia* (VILELA, 2009), o poema trazido para esta leitura apresenta um eu-lírico feminino que se coloca como herdeira e porta-voz de uma longa tradição de mulheres que a precederam e a geraram. Essa perspectiva pode ser compreendida nos termos de um dever de memória que, de acordo com Paul Ricoeur (2007, p. 100), “[...] se formula como uma tarefa” e se desenvolve como um dever de justiça.

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

o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não a si. [...] Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos

⁶ Todos os poemas analisados neste artigo foram retirados da *Obra Poética Reunida* (VILELA, 2010). Após a citação de cada um deles, optei por indicar a obra em que eles foram publicados inicialmente, a fim de situar melhor as/os leitoras/es deste trabalho.

acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram.

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

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

Essa tarefa, como disse anteriormente, desenvolve-se a partir da complexidade dos sentimentos de dívida e herança que marcam a relação que se estabelece, no presente, com os grupos silenciados no passado. Estes ocupam um lugar de destaque, porque o primeiro dever de memória que se impõe aparece como um dever de justiça, desenvolvido por meio da imposição de lembrar/ da obrigação de não esquecer. Dessa forma, os sentimentos de dívida e herança são partes constituintes do modo como nos relacionamos com o passado, com a tradição da qual fazemos parte.

O eu-lírico feminino põe em evidência o ato de inserir-se nessa tradição, na primeira estrofe do poema, a partir da tentativa de resgate de uma mulher que a antecedeu em sua história: a inexistente bisavó. O processo de tentar chegar a ela inicia-se com a imagem de passos que, a princípio, anunciam a possibilidade do resgate, por meio da dança ritualizada sob a lua.⁷ Essa dança, no entanto, longe de configurar-se como um momento de comunhão, um momento coletivo, é caracterizada pelos “passos solitários” que só permitem o contato com a bisavó

⁷ Dentre as várias possibilidades de pensar o sentido que a lua pode adquirir nesse contexto, destacamos o seu significado arquetípico, segundo a leitura de Beauvoir (1970, p. 191).

por meio da ausência, da referência ao colo inexistente, à busca de afeto que se transmuta em lembrança.

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

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

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

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

[...] provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e

fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. Eis quais foram, grosso modo, as fases desse desenvolvimento: primeiramente uma consciência artesanal da fabricação literária [...].

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

É, principalmente, por meio da construção de metáforas, como a do laço, discutida anteriormente, que essa consciência literária se revela e se torna acessível para as leitoras e para os leitores de Arriete Vilela; é, também, por meio da análise delas, que se torna possível perceber o modo como memória e esquecimento aparecem na sua poesia.

O poema fecha, assim, o seu círculo. Ao se referir à circularidade, Roberto Lima (1997, p. 13) destaca que “[...] há no poema lírico uma manifestação singular do tempo, mimetizada pela própria linguagem que parece desconhecer a linearidade do tempo histórico”. Para o autor, a circularidade que caracteriza o poema lírico manifesta-se na sua própria linguagem e pode ser entendida como um traço recorrente na composição do tecido literário. Sua fala encontra ressonância na poesia de Arriete Vilela, uma vez que, como esta leitura indica, o poema que se volta para a abordagem do passado distancia-se da perspectiva linear do tempo histórico e se constrói por meio de movimentos de avanço e retomada nos quais o fim abre, sempre, possibilidades para um novo começo. Esse também é o movimento que se estabelece no poema que segue, publicado, inicialmente, em *Palavras em travessia* (VILELA, 2009):

Poema 70

Traço escadas/ escalas que se movimentam
ora em direção à lua – sonhos, fantasias –,
ora para o verde lodo da cacimba – dores, memória –,

como se no olhar houvesse a ponta
afiada/afinada do lápis,
que me vai registrando como um ser
retorcido/retecido
pela linguagem.

Traço escadas/ escalas para me sentir, eu mesma,
degrau nos próprios desvãos,
pois sou história sem história,
simbólica carne de palavras.
(VILELA, 2010, p. 86)

A aproximação sonora e semântica são os fatores que, no primeiro verso do poema, permitem que o eu-lírico feminino aproxime as palavras “escadas” e “escalas” para introduzir um trabalho que o coloca em contato com o futuro e com o passado. A mão traça as escalas/ escadas que o conduzem, então, “em direção à lua – sonhos, fantasias”, ou levam seu olhar para o fundo da cacimba, na direção do “verde lodo da cacimba”, das “dores” e da “memória”. Esse gesto estabelece um duplo movimento por meio do qual o olhar se volta para cima, para a “lua”, e, ao mesmo tempo, para baixo, para dentro de si.

“O verde lodo da cacimba” é a metáfora que prepara a leitora e o leitor para o contato com os conteúdos da “memória” e as “dores” que marcam o retorno a eles. A imagem da cacimba aparece de forma recorrente, na poesia de Arriete Vilela, como um espaço associado à memória da infância, como se pode perceber na leitura de seus poemas e, em especial, no livro de contos *Grande baú, a infância* (VILELA, 2003).

Olhar e escrever são postos, no poema, como exercícios que se voltam para a compreensão de si como um ser que se constrói por meio da linguagem. Essa ideia, presente na segunda estrofe do poema, é introduzida pelos versos que aproximam essas duas ações, a partir da referência ao lápis: “como se no olhar houvesse a ponta/afiada/afinada do lápis”. A aproximação que se estabelece entre os dois adjetivos, a partir da consideração da sonoridade das palavras afiada e afinada, pode ser entendida como um elemento que aponta para a construção do poema pela ação da mão e do olhar.

Para elucidar o modo como esse tema é considerado nesta leitura do poema em análise, é necessário evidenciar as relações que se estabelecem entre o olhar e o conhecimento. Nessa perspectiva, conforme apresentado por Marilena Chauí (1988, p. 33), “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”. Pensar essa duplicidade que caracteriza o olhar é pertinente para a continuidade desta discussão, porque, como é apresentado no poema em análise, olhar e escrever são gestos que se correspondem a ponto de elementos que pertencem ao campo semântico da escrita serem associados ao campo semântico do olhar.

Esse traço introduz, no poema, a metalinguagem que caracteriza a poesia arrieteana, conforme discussão iniciada anteriormente, por meio de um olhar que se coloca de forma dupla, fazendo do texto um “objeto olhado e olhante”, conforme a perspectiva de Roland Barthes (2007). Por esse viés, os adjetivos que caracterizam a ponta do lápis/ olhar que escreve novos sentidos para o mundo, colocam-nos em contato com uma poesia que se quer “afinada” e, ao mesmo tempo, “afiada”, precisa na sua forma de registrar um ser que se reconhece “retorcido/retecido pela linguagem”.

O processo de construção poética da obra arrieteana desenvolve-se, principalmente, no sentido de apontar a literatura como uma possibilidade de reescrita da vida das mulheres que habitam seus poemas. Dessa forma, a linguagem, na ponta do lápis, retorce e retece os conteúdos que são apreendidos pela memória, conferindo-lhes um novo lugar na realidade. Esse é um processo constante, por meio do qual se realiza a tentativa de reconstrução do vivido, a partir da reelaboração dos conteúdos que provocaram dor. A poesia adquire, nesse contexto, um significado muito importante para o modo como a autora apresenta, em seus textos, a relação com o passado, uma vez que se configura como uma via por meio da qual as dores são sublimadas.

A terceira estrofe do poema reafirma essa possibilidade de leitura, ao passo em que retoma, para ressignificá-la, a ideia apresentada na primeira estrofe. Assim, as “escalas/escadas” que conduziam tanto à fantasia quanto ao passado, marcado pelas dores, às margens da cacimba, agora, direcionam-se para o presente. Nele, a mulher que fala no poema pode se sentir “degrau nos próprios desvãos”, reconhecendo-se como “simbólica carne de palavras”.

As imagens criadas nos poemas estudados permitem, dentre outras possibilidades de leitura, perceber, no eu-lírico, a presença de mulheres em constante retorno ao passado, na tentativa de perscrutar os conteúdos da sua memória, principalmente aqueles que provocaram dor. Destaca-se, então, a tentativa de ressignificá-los e se reinscrever na tessitura do texto poético. No entanto, tal busca, muitas vezes, é impossibilitada, porque o passado, por meio da atuação do recalque⁸, não se deixa apreender em sua totalidade. Evidenciam-se, assim, os limites da memória, confrontada com o esquecimento.

⁸ A noção psicanalítica de recalque, conforme apresentada por Freud (1974), é fundamental para a compreensão do modo como o esquecimento atua, nesse contexto, pois o eu-lírico empreende uma constante tentativa de retorno ao passado. Este não é estático. Alguns conteúdos, principalmente aqueles que provocam dor e, em sua maioria, estão relacionados à

Nesse jogo que se estabelece entre o desejo de lembrar e a impossibilidade que o esquecimento, pela via do recalque, impõe, deparamo-nos com mulheres conscientes de que a tentativa de transpor os conteúdos da memória para o plano da linguagem é uma tarefa difícil. A imaginação interfere nesse processo, na tentativa de preencher as lacunas presentes na memória, conforme se pode ver no poema abaixo, publicado, inicialmente, em *Palavras em travessia* (VILELA, 2009):

Poema 80

Garimpo palavras
para distinguir o real
da invenção e da memória.

Não é fácil.

Por isso, legítimo-me em cada olho d'água,
em cada broto de planta,
em cada pisco de estrela,
em cada desdobro de onda,
em cada faíscação amorosa de olhos.

Alegre,
migro para a flor noturna
e levo comigo apenas o candeeiro
com a chama da infância
e dos amores suaves.

Contraditória, porém,
e lacunosa – embora cumulada de desejos minados –,
emaranho-me aos aros de ferro
com que cada palavra garimpada
desvela os próprios significados,
suas armadilhas,
seus espantos e ferocidades.

Garimpo palavras
no deserto em flor, sob as estrelas,
e em fios de sisal, sobre o abismo.
(VILELA, 2010, p. 100)

O poema inicia-se com uma busca que permeará toda a sua construção: “garimpo palavras/ para distinguir o real/ da invenção e da memória”. A estrofe

infância e aos amores vividos, não se encontram acessíveis ao plano consciente, devido à atuação desse mecanismo psíquico.

curta, composta apenas dos três versos citados, centra-se numa metáfora que traz para o texto o componente de labor que caracteriza a poesia de Arriete Vilela. Nela, o eu-lírico apresenta-se como garimpeira que, em sua bateia, busca o ouro com o qual sustenta a sua poesia: busca palavras.

O trabalho desenvolve-se, pois, no sentido de separar o material do qual se servirá para a construção do texto daquilo que não será usado. Para isso, instaura-se uma tentativa de distinguir, por meio do garimpo das palavras, “[...] o real/ da invenção e da memória”. Esses são componentes que interferem diretamente no modo como o real é apreendido, já que, no texto literário, a ressignificação da realidade acontece por meio de uma ação conjunta que reúne o trabalho de invenção e os conteúdos da memória, em sua constante luta contra o esquecimento.

Como o eu-lírico afirma, na segunda estrofe do poema, essa tarefa “não é fácil”, pois esbarra nos obstáculos impostos pelo esquecimento. Diante da dificuldade de empreender o seu intento, o trabalho com as palavras realiza-se, sobretudo, a partir de fragmentos/ lampejos de memória, que são apresentados na terceira estrofe do poema: “por isso, legitimo-me em cada olho d’água,/ em cada broto de planta,/ em cada pisco de estrela,/ em cada desdobro de onda/ em cada faíscação amorosa de olhos”. Impossibilitada de acessar um real que não esteja impregnado da invenção e da memória, o eu-lírico legitima-se a partir dos fragmentos que a memória lhe oferece.

As imagens que compõem essa estrofe são construídas de modo a fazer com que cada elemento apresentado encontre correspondência e reverbere em outro. Assim, há uma relação entre o “olho d’água”, no primeiro verso, e o “desdobro da onda”, no quarto verso; o mesmo acontece com a imagem do “pisco de estrela”, no terceiro verso, que encontra eco na “faíscação amorosa de olhos”, presente no quinto verso da estrofe. Nesse contexto, apenas a imagem do “broto de planta” não encontra correspondência nos demais versos e, por isso, permanece isolada, como a indicar que é preciso tempo para que o broto medre.

A flor, na qual a imagem do broto reverbera, só aparece na quarta estrofe do poema e é retomada na última, pelas imagens da “flor noturna” e do “deserto em flor”, respectivamente. É importante observar, então, que a retomada do broto, por meio da referência às flores, sinaliza, poeticamente, o modo como a poesia, que lança suas raízes sobre a memória, desenvolve-se e resiste: planta que vinga, mesmo na aridez do deserto.

O conjunto dessas imagens aponta para a leveza e a fugacidade que marcam os fragmentos de memória que compõem o poema. Assim, a estrofe seguinte é construída a partir do estado de espírito que o contato com eles proporciona. Se não é fácil realizar o trabalho apresentado na primeira estrofe, o eu-lírico empenha-se num novo tipo de garimpo e o desejo de lembrar incide sobre o resgate/ a invenção de fragmentos de memória que podem gerar prazer: “alegre/ migro para a flor noturna/ e levo comigo apenas o candeeiro/ com a chama da infância/ e dos amores suaves”.

No seu garimpo, o eu-lírico migra “para a flor noturna” e, ao fazer essa passagem, escolhe o que levará consigo: “[...] o candeeiro/ com a chama da infância/ e dos amores suaves”. A metáfora do candeeiro é significativa, porque permite pensar a memória em sua possibilidade de lançar novas luzes sobre a compreensão do presente. Assim, o eu-lírico escolhe que tipo de luz quer lançar sobre ele. A estrofe inicia-se com uma referência à alegria, como escolha que marca a mudança que se apresenta nos versos seguintes.

A fala de Gaston Bachelard (2009, p. 2) pode ser trazida para essa discussão a partir do momento em que ele apresenta os componentes da invenção e da memória atuando, solidariamente, nesse movimento, a partir do qual o ser se lança para o seu passado, na tentativa de resgatar os conteúdos felizes e “reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou imaginar quando as reencontro em meus devaneios”.

No caso do poema em análise, é possível perceber, por meio desse referencial, que a luz pela qual o real e o presente são matizados, antes de se configurar como uma recusa da invenção e da memória, surge a partir delas e é nesse sentido que se pode justificar a escolha exclusiva da chama da infância e dos amores suaves para iluminar a busca empreendida pelo eu-lírico. A escolha desses elementos realiza-se como uma tentativa de se proteger dos conteúdos do passado que provocam dor. É importante destacar, nesse contexto, que o amor e a infância, na poesia de Arriete Vilela, estão sempre associados a um passado que provoca dor e, por isso, é submetido a um constante trabalho de reconstrução.

O percurso que se delinea por intermédio do retorno às imagens da infância e dos amores suaves, como resultado de um garimpo no qual o texto se compõe apenas de elementos leves, é interrompido na quinta estrofe do poema. O desejo de lembrar, na quarta estrofe, configura-se, acima de tudo, não como um esforço de lembrança, mas como um trabalho de invenção. Por meio deste,

os conteúdos do passado que provocam dor são revestidos de valores afetivos positivos.

Na quinta estrofe, por sua vez, a retomada da imagem do garimpo revela que, na bateia, muitas vezes, entram elementos que não eram desejados e a leveza anterior é contrariada pelos aros de ferro com que as palavras revelam não só seus significados, mas também suas armadilhas, seus espantos e suas ferocidades. Nesse contexto, a imagem da bateia, que está associada ao garimpo, pode ser entendida como uma metáfora que permite compreender o modo como se desenvolve o mecanismo do recalque. Quando o “filtro” da bateia, assim como o do recalque, falha, os espantos e as ferocidades do passado voltam à cena.

Como consequência desse retorno, se antes o eu-lírico referia-se a si mesma a partir da alegria que marcou sua migração para a flor noturna; agora, resta-lhe reconhecer-se “contraditória, porém,/ e lacunosa – embora cumulada de desejos minados”. A busca pelos amores suaves frustra-se diante dos desejos minados. As palavras, então, tornam-se aros de ferro nos quais ela se emaranha por se deparar com a palavra que revela seus próprios significados. A tentativa de garimpar palavras para construir uma memória a partir dos recortes que trazem à tona imagens felizes é contrariada pelo retorno, ao plano consciente, do passado que provoca dor.

É nesse sentido que conteúdos indesejados, como os “desejos minados”, imiscuem-se no poema para trazer à tona a palavra poética que se faz armadilha e se revela carregada de espantos e ferocidades. A entrada desses elementos na constituição do texto evidencia que, assim como não há controle sobre o que será garimpado, os conteúdos do passado que se tornam acessíveis ao plano consciente não estão sujeitos à determinação da vontade do sujeito: o inconsciente tem suas próprias regras.

Na última estrofe, a metáfora do garimpo é, mais uma vez, retomada: “garimpo palavras/ no deserto em flor, sob as estrelas/ e em fios de sisal, sobre o abismo”. Ao trazê-la, novamente, à cena, a poeta demonstra que a tentativa de distinguir o real da invenção e da memória é uma tarefa difícil. Isso acontece porque a compreensão do passado, diante das barreiras impostas pelo recalque, é modificada pelos componentes da imaginação, conforme o poema demonstrou.

Diante disso, a poesia que se volta para o passado apresenta sempre a visão parcial do eu-lírico, uma vez que a base da sua construção é a memória dele, a partir da representação dos conteúdos que estão acessíveis no plano consciente. Esse aspecto atribuirá a essa poesia um caráter lacunoso que pode ser

depreendido, dentre outras possibilidades, pela análise da sua estrutura entrecortada e do caráter polissêmico que é a principal marca da sua singularidade. Por trás da verdade expressa pelo eu-lírico, há inúmeras outras verdades silenciadas pelas frestas do esquecimento, bem como pelo caráter seletivo com o qual a memória atua. Esse jogo entre revelar e ocultar, por meio das atuações da memória e do esquecimento, é construído a partir de arranjos possíveis por meio dos quais a memória seleciona, o esquecimento oculta e a imaginação matiza.

Nesse sentido, as mulheres que compõem a poesia de Arriete Vilela são mulheres de memória e esquecimento. É, pois, dos labirintos do esquecimento que elas tentam resgatar as suas memórias na tentativa de, acima de tudo, entenderem a si mesmas. O desejo de entender-se movimenta o eu-lírico dos poemas arrieteanos para um retorno ao passado do qual se guardam os mais variados quadros.

A poeta compõe, assim, um texto lacunoso, muitas vezes fragmentado, marcado pelas veredas que o esquecimento abre nos caminhos da memória. As lacunas aparecem, então, como consequência do jogo que se estabelece entre as ações de lembrar e esquecer. Os poemas são construídos, inicialmente, a partir de dois mecanismos que se complementam e estão relacionados à memória. O primeiro deles pode ser entendido quando se percebe que a memória guarda as lembranças de forma compartimentada. Isso nos conduz à percepção do outro mecanismo que marca o funcionamento da memória: em sua relação com o passado, ela abole a linearidade. No espaço onde o esquecimento cria rupturas não pode mesmo haver linearidade.

Mais uma vez, o valor aparece como caráter distintivo para designar o que é esquecido ou lembrado. Muitas vezes, esse valor está associado de forma positiva ao tempo. Nessas ocasiões, a perspectiva por meio da qual o eu-lírico retorna ao passado dá a ele um valor que está associado ao próprio tempo decorrido, já que esse eu-lírico é marcado por muitas saudades. Essa atribuição de novos valores ao passado e seu caráter fragmentário dão uma nova dimensão à abordagem dessa questão já que, por influência dessas características, pode-se afirmar que o passado não é estático, pois o retorno a ele é marcado pela necessidade de transformar a memória em discurso, ou melhor, de conjugar memória e esquecimento por meio da poesia.

Por meio das estratégias de esquecimento, conforme já mencionadas aqui, na perspectiva de Paul Ricoeur (2007), é possível perceber que cada discurso

voltado para a rememoração de um fato passado atualiza esse fato, uma vez que o esquecimento emerge desse discurso e o obriga a se reconstruir, a lembrança torna-se nova a cada vez que é recontada. Como dito anteriormente, esse é um dos fatores que coloca em discussão e sob suspeita o ideal clássico grego de fidelidade da memória ao passado. Surge, assim, uma constante tensão entre as estratégias do esquecimento e as tentativas de preservar a memória.

Essa tensão dá a tônica da construção da poesia de Arriete Vilela, uma vez que, para manter viva a sua memória, as mulheres que povoam seus poemas constroem um discurso que se levanta contra o esquecimento, embora também seja fruto dele. Na perspectiva de Paul Ricoeur (2007), esse processo de transformar a marca temporal em linguagem é característico da memória declarativa. Essa memória constrói-se a partir de componentes reflexivos e não se desvincula das estratégias de esquecimento que o autor apresenta como integrantes do processo de transformar a memória em linguagem escrita ou falada.

Para dar continuidade a essa argumentação, convém perceber que o esquecimento é um dos fatores que interfere nessa transformação da memória em linguagem. Além disso, o próprio processo de revisitar o passado altera a composição dos quadros da memória. Pode-se considerar, diante disso, que as dificuldades de rememorar o passado também são atribuídas ao tempo transcorrido, uma vez que ele reacomoda as lembranças e lhe dá novos matizes.

O caráter lacunoso que caracteriza o texto da memória, na poesia de Arriete Vilela, pode ser percebido no poema que segue:

Poema 33

Lua nova,
diadema pra minha
menina.

Conto coisas
de uma infância: noite alta,
rua comprida, latido de cão.

Bananeiras rindo ao vento frio.

Pontezinha de madeira,
riacho sereno.

Uma mãe aflita e uma menina sonolenta.

Bananeiras,
lobisomem,
lua-cheia,
meia-noite.

Meu peito,
ainda hoje,
doendo de medo.
(VILELA, 2010, p. 451)

Publicado inicialmente em *A rede do anjo* (VILELA, 1992), esse texto destaca-se, no contexto da poesia de Arriete Vilela, por levar ao extremo a fragmentação que caracteriza o texto da memória. As estrofes desse poema apresentam-se de forma irregular, assim como a métrica dos versos que as compõem. Essa característica pode ser considerada uma porta de entrada válida para considerar a relação entre memória e esquecimento na sua composição. A linearidade e a regularidade foram abolidas de sua estrutura, uma vez que esses componentes não estão presentes no modo como os conteúdos da infância são preservados pelo aparelho psíquico.

Importa destacar, nesse contexto, de acordo com a apresentação que Sigmund Freud (1996) faz em *O Inconsciente*, que a consciência consegue nos fornecer apenas uma percepção lacunar dos nossos processos psíquicos. Isso acontece, porque os conteúdos recalçados no inconsciente, devido ao modo como atua o mecanismo de recalque, não se deixam apreender em sua totalidade e apenas alguns de seus fragmentos conseguem romper-lhe o cerco. De acordo com Luiz Alfredo Garcia-Roza (2009, p.171-172),

o que nos chama a atenção nesses fenômenos lacunares não é apenas a descontinuidade que eles produzem no discurso consciente, mas sobretudo um sentimento de ultrapassagem que os acompanha. [...] Os fenômenos lacunares são, portanto, indicadores de uma outra ordem, irreduzível à ordem consciente e que se insinua nas lacunas e nos silêncios desta última. Essa outra ordem é a do inconsciente [...].

A descontinuidade e a ordem do inconsciente que “se insinua nas lacunas” são os elementos para os quais chamo a atenção a fim de dar continuidade à análise do poema citado. É importante destacar que a fragmentação é uma constante na elaboração desse poema, que se constrói a partir de uma tentativa de retorno à infância provocada pela visão da lua, na primeira estrofe. Ela nos coloca em contato com uma metáfora que introduz o movimento de entrada na infância, como se o passado ressurgisse a partir da contemplação dela. É

significativo, nesse momento, o fato de que a lua nova tem a sua forma associada a um adorno que será ofertado para a criança a qual o eu-lírico se refere: “Lua nova/ diadema pra minha/ menina”. A metáfora que transforma a lua num adorno para a menina introduz a infância no contexto do poema, como se o presente funcionasse como uma chave que possibilita ou facilita o contato com a criança que a leitora e o leitor conhecerão na estrofe seguinte.

É sempre a partir de recortes, em versos breves, que essa infância é abordada no poema. Destaca-se, então, uma linguagem entrecortada por lacunas que evidenciam a sua descontinuidade. A lua nova, presente na primeira estrofe, é também o elemento que permite evocar a lembrança de um passado ao qual só se tem acesso de forma fragmentada. Assim, a segunda estrofe anuncia que o eu-lírico se propõe a tarefa de resgatar do esquecimento essa infância longínqua: “conto coisas/ de uma infância: noite alta,/ rua comprida, latido de cão”. A descontinuidade que caracteriza a ordem do inconsciente se interpõe na construção do poema a partir de dois artifícios que essa segunda estrofe evidencia: os elementos que compõem o cenário ao qual o eu-lírico faz referência são apresentados numa sequência nominal (“noite alta/ rua comprida/ latido de cão”); essa descontinuidade é reforçada pelo fato de que não há verbos ligando os nomes que anunciam o percurso poeticamente narrado.

A falta de verbos confere, além disso, um tom descritivo ao poema, por isso o eu-lírico diz que conta “coisas de uma infância”, os acontecimentos perderam-se no tempo e nos desvãos do esquecimento, não há ação praticada, por isso todo o poema estrutura-se numa série de versos marcados pela presença quase exclusiva de nomes. Os versos três e quatro seguem esse padrão e nos fazem acreditar que, embora insólito, esse passeio é agradável para a menina que observa a paisagem: “bananeiras rindo ao vento// pontezinha de madeira/ riacho sereno”.

Os elementos utilizados para descrever a natureza não-humana apontam para a visão de um cenário agradável, dão a ideia de um passeio prazeroso. Para corroborar essa possibilidade de leitura, é importante destacar que, na terceira estrofe do poema, personificadas, as bananeiras riem ao vento; na quarta estrofe, por sua vez, o uso do diminutivo em “pontezinha de madeira”, no primeiro verso, confere-lhe um tom carinhoso. A junção desses elementos ao adjetivo “sereno”, que caracteriza o riacho, permite construir um quadro no qual é possível imaginar uma menina num agradável passeio.

A quinta estrofe, composta apenas pelo verso “uma mãe aflita e uma menina sonolenta”, contudo, por meio dos adjetivos empregados, apontam uma nova forma de ver a cena, que é construída sob outra perspectiva na estrofe seguinte. Todo o cenário descrito anteriormente é rerepresentado a partir de novos elementos que introduzem um sentimento de medo, na sexta estrofe: “bananeiras/ lobisomem/ lua cheia/ meia-noite”. A lembrança da mãe aflita e da menina sonolenta conduz o eu-lírico à outra possibilidade de rever aquela cena, de reconstruí-la. Nesse momento, o passado perde o filtro da imaginação e é representado por meio dos matizes que marcaram o modo como ele foi, possivelmente, vivido: uma criança com sono percorre a rua, amedrontada, na companhia de uma mãe aflita.

O poema se encerra, na sétima estrofe, com duas revelações: na primeira, o eu-lírico evidencia que o medo vivido naquela noite permanece como uma dor que foi levada para o presente; por fim, o eu-lírico nos revela que ela mesma é a menina do poema. Esse fato redimensiona a primeira estrofe, uma vez que o gesto de ofertar a lua nova para a menina que ela foi, no passado, agora, passa a ser entendido como um recurso por meio do qual a imaginação tentará se aliar à memória para reconstruir uma história que provoca dor. Como dito anteriormente, a oferta desse presente é a porta que permite o contato com o passado, uma porta que parecia segura, devido à tentativa de reconstruí-lo por meio do recurso à imaginação com seu poder criador. No entanto, essa tentativa é frustrada, porque o poema revela que os traumas da infância não são esquecidos no plano do inconsciente e estão sujeitos a reaparições.

A linguagem por meio da qual eles se revelam cumpre, ambigualmente, a tarefa de ocultá-los: da dor passada, temos apenas fragmentos com os quais não conseguimos compor a totalidade da cena. A falta de verbos de ação impede-nos de saber por que o medo vivido naquela noite dói no peito ainda hoje. O texto no qual o recalque impôs lacunas, por meio do esquecimento, permanece enigmático e nos confronta com perguntas que continuam sem resposta.

Como pôde ser visto no decorrer das leituras realizadas, o processo de reelaboração do passado é um trabalho constante na poesia arrieteana e, muitas vezes, traz à tona a impossibilidade de esquecer as experiências traumáticas. Estas passam, então, a ser ressignificadas no processo de reconstrução do vivido. O próprio fazer poético é destacado, nesse processo, como possibilidade por meio da qual o passado pode ganhar novos contornos e significados. Mais do que a memória, entra em cena, nessas ocasiões, o esquecimento.

A escrita da poesia torna-se, então, uma das alternativas por meio da qual se realiza a possibilidade de reelaboração do vivido, que se efetiva não pelo resgate das memórias do passado, mas pelas tentativas de apagá-las. Esse constante movimento de retorno ao passado confronta a leitora e o leitor com um eu-lírico sempre em luta com conteúdos traumáticos, na tentativa de reconstruir o vivido para, com isso, reconstruir-se. Desses retornos, surgem fragmentos de lembranças que ajudam a elaborar um intrincado tecido poético no qual a memória alinhava retalhos do passado, na tentativa de dar-lhes novas formas e significados. A ação de tecer surge, então, como uma metáfora por meio da qual todo esse trabalho de memória e/ ou esquecimento ganha forma literária, no conjunto da poesia estudada.

Criar um tecido poético, a partir dos fragmentos de memória, é uma atividade que se realiza ao passo em que o eu-lírico entra, novamente, em contato com um passado marcado por dores e traumas. O texto/ tecido elabora-se, então, a partir das relações estabelecidas entre a memória e o esquecimento, num contato que coloca o distanciamento da dor como o horizonte buscado pelo eu-lírico. Distanciar-se de tais conteúdos é ação mediada pelo processo de recalçamento. Quando essa mediação falha, tais conteúdos retornam ao plano consciente e marcam de forma indelével as relações construídas no presente. Nesse contexto, a poesia aparece como uma possível via para que eles sejam reelaborados.

Feito o percurso desta análise que se delineou a partir da leitura dos poemas de Arriete Vilela, é possível perceber que o esquecimento, assim como a memória, é considerado elemento fundante da poesia dessa escritora. O papel do esquecimento ganha destaque quando se percebe que, mais do que um tema, ele é elemento constituinte da lírica arrieteana, cuja dicção é fruto de um movimento de retorno ao passado que conjuga, muitas vezes, o esforço de lembrar e o desejo de esquecer.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 3.ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

-
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 18. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*. ESB Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LIMA, Roberto Sarmiento. *O círculo e a palavra: constantes do poema lírico*. Maceió: Edufal, 1997.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- VILELA, Arriete. *A rede do anjo*. Maceió: A. Vilela, 1992.
- _____ et al. *Artesanias da palavra*. Maceió: Grafmarques, 2001.
- _____. *Grande baú, a infância*. Maceió: EDUFAL, 2003.
- _____. *Palavras em travessia*. Maceió: Grafmarques, 2009.
- _____. *Obra Poética Reunida*. Maceió: Poligraf, 2010

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 01/05/2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 04/06/2018.