



Memória e esquecimento na poesia de Arriete Vilela

Elaine Cristina Rapôso dos Santos*

Diversas são as possibilidades de abordagem da questão do esquecimento, em sua relação com a memória. Do ponto de vista histórico, pode-se, inicialmente, pensar o esquecimento 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 um elemento intencional que se constrói a partir do próprio discurso, no sentido de que a primeira base sobre a qual ele se assenta está relacionada às estratégias narrativas que passam a compor o discurso oficial da história e incidem de forma decisiva sobre a memória coletiva dos grupos que este silencia. As dinâmicas que aliam esquecimento e silenciamento no plano de composição da narrativa histórica terminam por invisibilizar grupos cuja fala não autorizada pelos discursos oficiais é relegada aos desvãos da memória. Surgem, assim, mecanismos de controle e exclusão que encontram seu ponto de partida nas estruturas que impõem o si-

* Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e professora da Educação Básica Técnica e Tecnológica do Instituto Federal de Alagoas.

lenciamento 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, 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:

[...] 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 (2009, 10).

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, seja no da criação literária, é uma das formas pelas quais essas mulheres tentam apoderar-se do seu próprio passado, ou resgatar do esquecimento a memória das mulheres que as precederam.

Outra possibilidade de abordagem surge quando se pensa o esquecimento a partir das lacunas que ele interpõe nos textos da memória. Nesse sentido, a luta manifesta pela memória contra o esquecimento é, no fundo, uma luta contra a ação do tempo. É também por meio dele que as lembranças caem no esquecimento de onde podem ser resgatadas pela evocação do passado, a atuação da *anamnésis*. A escrita atua, então, no sentido de resgatar fragmentos da memória da rapacidade do tempo, uma vez que recorrer à memória para resgatar as lembranças denota uma constante luta contra o esquecimento e a ação do tempo: “a busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à ‘rapacidade’ do tempo [...], ao ‘sepultamento’ no esquecimento” (Ricoeur: 2007, 48).

Transposto para o plano literário, esse ato de memória constrói um texto lacunoso, do qual emergem alguns fragmentos de lembrança que não se deixaram sepultar pelo esquecimento. Convém ressaltar que esse sepultamento, no plano individual ou coletivo, nunca é definitivo, pois os conteúdos esquecidos sempre podem voltar ao plano da história, por meio do resgate, como acontece com

o trabalho desenvolvido pela crítica feminista, num plano coletivo, bem como dos esforços que se voltam para a tentativa de lembrar os conteúdos esquecidos no plano da memória individual.

Esse jogo entre memória e esquecimento constitui-se para o ser humano, mulheres e homens, como uma das bases do seu dinamismo existencial. Uma das formas de entender essa dinâmica passa pela compreensão de que o esquecimento tem um papel fundamental para a manutenção do equilíbrio da estrutura psíquica. No nível consciente, o esquecimento nunca se realiza como um completo sepultamento, uma vez que sua manutenção depende de um constante investimento de energia que garante o funcionamento do recalque como base do aparelho psíquico, conforme apresentado por Sigmund Freud.

Nessa perspectiva, o passado aparece, também, como recusa, uma vez que ele não se deixa apreender em sua totalidade, e é essa impossibilidade de apreensão do passado em sua totalidade que dá, à poesia pautada no trabalho de revisitar a memória, um caráter lacunoso. O que não se apreende do passado é a sua parte que está sob a atuação do esquecimento. A tentativa de reviver o passado não é possível, mas a tarefa de escrevê-lo poeticamente dá-nos alguns indícios de como se constitui o texto da memória, a partir da consideração de dois aspectos: a presença das lacunas deixadas pelo esquecimento e o modo como algumas passagens são destacadas, em detrimento de outras.

O esquecimento aparece, assim, como indicativo de que a memória de quem cumpre a tarefa de voltar ao passado para recontá-lo não é confiável. Há elementos que a levam a atuar de forma seletiva e que devem ser considerados na abordagem da poesia escrita a partir da luta que essas duas categorias empreendem de forma dinâmica e constante. A tentativa de retorno ao passado coloca sempre em

evidência aqueles fragmentos de lembrança que não caíram nos desvãos da memória, nas frestas abertas pelo esquecimento. Isso se deve, para entender o fenômeno mnemônico a partir de Gaston Bachelard (2009), ao fato de que os arquivos da memória funcionam a partir da atribuição de valor positivo ao que é percebido / vivido. A esses quadros que receberam maior carga de valor, a imaginação volta junto com a memória e os tonaliza.

Embora o passado não se deixe apreender em sua totalidade, o retorno a ele se configura, para o eu lírico, como possibilidade de reelaboração de seu conteúdo, conforme se pode ler no poema de Arriete Vilela transcrito¹ abaixo:

Poema 31

Bastam-me dez passos
à margem do que sou,
e reconstroem-se-me as veredas:
reinvento, então, a imperiosa
flor do teu prazer:
dominadora flor,
orvalhada sob a chama
de todos os querer.

Bastam-me dez passos
para dentro da minha eternidade

¹ Todos os poemas de Arriete Vilela citados neste ensaio foram transcritos de sua *Obra poética reunida*, publicada em 2010. A partir desta citação, eles serão indicados apenas pelo número de página.

provisória,
e ressurgem-me os vazios:
 humílima, afago a longa barba
 de Deus e sofro por ter, às vezes,
 os gestos blasfemos da não-poesia.

Bastam-me dez passos
por sobre as dores da infância,
e reacendem-se as bondades,
os anjos reais, as palavras
singulares, os sonhos plurais:
 sou, então, fio de prata a resgatar
 uma menina na moldura e
 uma avó na ternura.

Bastam-se dez passos
de descuido,
à toa,
em perdidos suspiros de paixão,
e recaio na voracidade de mim mesma:
 cobro-me, então, a inalcançável plenitude
 da linguagem silenciosa...

(pp. 42-3)

Publicado, originalmente, no livro *Palavras em travessia* (2009), o poema é construído em torno de um paralelismo que inicia as estrofes e as coloca em uma constante relação de complementaridade. O verso inicial de cada estrofe é composto por uma metonímia (“bastam-me dez passos”) que evidencia os diversos

movimentos de aproximação ou distanciamento que marcam, ao longo do texto, a postura do eu lírico em relação ao passado. Tais movimentos sinalizam o jogo de recusa e possibilidades por meio do qual se pode vislumbrar a relação do eu lírico consigo mesmo e com suas memórias.

Na primeira estrofe, o verso que a inicia introduz um movimento que coloca em evidência uma tentativa de distanciamento que se desenvolve no sentido de afastar-se do presente. Sua principal consequência é o estabelecimento de um contato com o passado para, mais do que simplesmente revisitá-lo, reinscrevê-lo: “bastam-me dez passos / à margem do que sou / e reconstroem-se-me as veredas”. Colocar-se à margem de si mesma, no presente, leva o eu lírico a reconstruir as “veredas” que lhe dão acesso ao passado.

A memória aparece, nessa estrofe, nessa metáfora. Tratar esse tema, por meio da imagem apresentada, permite pensar como se estabelece a relação entre o passado e o presente, bem como entre a memória e o esquecimento. As “veredas”, que precisam ser reconstruídas, aparecem, no texto, como sulcos que o esquecimento abriu nos caminhos da memória e se materializam no poema a partir do apelo lançado pelo eu lírico no presente, reiterando, segundo Henri Bergson, que “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde” (2006, 179).

Essa resposta traz à tona uma lembrança relacionada ao desejo. O modo como ela aparece no texto é significativo para pensar o esquecimento, uma vez que a lembrança à qual o eu lírico se refere aparece como uma reinvenção: as lacunas deixadas pelo esquecimento são, então, preenchidas pela imaginação. Assim, com a lembrança auxiliada pela imaginação, o desejo ressurge no nível consciente e é marcado por um processo de reinvenção, que se materializa no plano

da linguagem com a construção de uma metáfora que evidencia a complexidade desse sentimento.

Falar da lembrança em termos de uma reinvenção traz um elemento importante para a consideração das relações que se estabelecem entre presente e passado, uma vez que este é reelaborado pela atuação da memória. No poema, o desejo, retomado pelo trabalho de rememoração, não se revela de forma fiel à experiência vivida. As lacunas abertas pelo esquecimento, por meio da atuação do recalque, criam veredas que a memória percorre para alcançá-lo, reconstruí-lo, reinventá-lo. Nesse processo, ele se torna acessível ao consciente pela mediação da palavra poética, que cria metáforas para ressignificá-lo, a partir da imagem da “imperiosa flor do teu prazer”.

Sobre a flor que se associa ao prazer, recaem significados cujas relações de sentido são paradoxais: “dominadora flor, / orvalhada sob a chama / de todos os querereres”. É assim que se associam à sua construção significados que jogam com o peso e a leveza das palavras, pois a flor que é “dominadora”, por outro lado, aparece “orvalhada”. Por tratar-se de uma tentativa de dizer o prazer a partir da imagem da flor, enquanto metáfora que estrutura toda essa parte da estrofe, a poeta cria um choque semântico ao unir elementos que pertencem ao campo do desejo e da flor. Dessa junção, estabelece-se um paradoxo que expressa a ambiguidade do desejo e da linguagem que se volta poeticamente para ele: o prazer é flor “orvalhada sob a chama / de todos os querereres”. O desejo, então, é aquilo que, ao mesmo tempo, orvalha e inflama a flor.

Conforme já mencionado, o poema é composto de um paralelismo que inicia as suas estrofes e estabelece movimentos de aproximação ou distanciamento nos quais a memória do eu lírico se

(re)vela. Assim, a segunda estrofe também apresenta uma tentativa de distanciamento do presente: “bastam-me dez passos / para dentro da minha eternidade / provisória / e ressurgem-se os vazios”. O movimento que se estabelece na primeira parte dessa estrofe implica mais uma tentativa de distanciamento do presente, a partir de apelos lançados na direção do passado. Diferentemente do resultado obtido na primeira estrofe, nessa não se opera nenhuma reinvenção das lembranças. Ao voltar-se para dentro da sua “eternidade provisória”, o eu lírico depara-se, apenas, com o ressurgimento dos vazios, com os conteúdos apagados pelo processo de recalque.

Na primeira estrofe, o apelo lançado ao passado encontra eco na reinvenção do desejo, a lembrança é reinventada pela palavra poética, que cria metáforas para protegê-la, enquanto finge revelá-la. Do desejo vivido, apreendemos apenas as metáforas que reinventam conteúdos da memória aos quais não se tem acesso de forma direta. Já na segunda estrofe, a tentativa de retorno lança um apelo que fica sem resposta: ressurgem os vazios.

Tanto a reinvenção dos conteúdos do passado quanto o ressurgimento dos vazios podem ser entendidos a partir da consideração de que o recalque, enquanto mecanismo de defesa² que institui o inconsciente, impede que os conteúdos capazes de provocar dor/desprazer tornem-se acessíveis ao consciente. Eles permanecem, então, esquecidos, por isso a reelaboração de algumas lembranças é a principal base para a construção dessa poesia. Trazer a noção de

² “A noção de recalque conserva fundamentalmente, no texto de 1915 que lhe é consagrado, a aceção definida acima. ‘A sua essência consiste apenas no fato de afastar e manter a distância do consciente.’ Neste sentido, o recalque é às vezes considerado por Freud um ‘mecanismo de defesa’ em especial ou então um ‘destino da pulsão’ suscetível de ser utilizado como defesa” (Laplanche e Pontalis: 2000, 431; grifos do autor).

recalque, conforme apresentada por Sigmund Freud, para o contexto dessa discussão, permite compreender por que, muitas vezes, a tentativa de retorno ao passado é frustrada pela imposição do esquecimento. Nessas ocasiões, em que o passado revela-se apenas como recusa, restam, ao eu lírico, apenas “os gestos blasfemos da não-poesia”.

A terceira estrofe, por sua vez, é marcada por um movimento que reaproxima o eu lírico do tema da infância: “bastam-me dez passos / por sobre as dores da infância / e reacendem-se as bondades, / os anjos reais, as palavras / singulares, os sonhos plurais”. É importante ressaltar que essa reaproximação da infância só é possível pela sublimação³ das dores que ela provocou. Passar “por sobre as dores da infância” é a única possibilidade que permite a retomada dos seus conteúdos. Sublimados, eles voltam a, poeticamente, atuar sobre o presente, ao reacender “as bondades”, “os anjos”, “as palavras singulares” e “os sonhos”.

Feito esse percurso, o eu lírico pode, então, resgatar os conteúdos da memória que lhe são mais caros: a sua própria infância e a avó. Por se tratar de uma infância marcada pelas dores, seus

³ “Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. [...] O termo, introduzido por Freud em psicanálise, evoca ao mesmo tempo o termo ‘sublime’, especialmente usado no domínio das belas-artes para designar uma produção que sugira a grandeza, a elevação, e o termo ‘sublimação’, utilizado em química para designar o processo que faz passar um corpo diretamente do estado sólido ao estado gasoso. Freud, ao longo de toda a sua obra, recorre à noção de sublimação para tentar explicar, de um ponto de vista econômico e dinâmico, certos tipos de atividades alimentadas por um desejo que não visa, de forma manifesta, a um objetivo sexual: por exemplo a criação artística, a investigação intelectual e, em geral, atividades a que uma dada sociedade confere grande valor. É numa transformação das pulsões sexuais que Freud procura a causa última destes comportamentos” (Laplanche e Pontalis: 2000, 494).

conteúdos estão propensos ao esquecimento, por meio do recalque, conforme a perspectiva de Sigmund Freud. O acesso a eles dá-se, então, através de um trabalho de resgate que, no poema, é apresentado pela metáfora do “fio de prata”. Este traz à tona “uma menina na moldura e / uma avó na ternura”. A caracterização da “menina” e da “avó” é importante para compreender esse retorno, uma vez que essas imagens apontam, principalmente, o resgate não da infância real, mas da infância emoldurada pela atuação do tempo, da memória e da sublimação.

Todas as estrofes analisadas até aqui têm, em comum, o fato de que se desencadeiam, nelas, movimentos de afastamento do presente e de consequentes tentativas de retorno ao passado, mesmo quando ele se dá como recusa ou precisa ter seus conteúdos reinventados. A última estrofe, por sua vez, retoma o tema apresentado na primeira, o desejo, mas se constrói num sentido diferente do que foi exposto nas estrofes anteriores. Aqui, “os dez passos” que, antes, metonimicamente, apontaram o caminho de retorno ao passado, ganham um novo significado e passam a se referir ao presente. São, pois, “passos de descuido, / à toa / em perdidos suspiros de paixão, / e recaio na voracidade de mim mesma”.

“Os suspiros de paixão”, aos quais o eu lírico é levado por seus descuidados passos, retomam o desejo presente na primeira estrofe do poema, num movimento circular que caracteriza o poema, conforme já abordado por Octavio Paz (1972), para quem o retorno que essa circularidade implica é também recomeço, recriação, introdução de novos significados na tessitura do poema. No caso dessa (re)abordagem do desejo, a “dominadora flor”, que o caracteriza no início do poema, sai de cena. Em seu lugar, aparecem “perdidos suspiros de paixão”, que são alcançados por meio

do descuido de quem se permite caminhar sem reservas em busca de seu próprio prazer.

O resultado dessa caminhada é percebido nos versos: “e recaio na voracidade de mim mesma: / cobro-me, então, a inalcançável plenitude / da linguagem silenciosa...” Diante de um possível exercício de liberdade que se volta para a realização do desejo, o eu lírico é acometido pelo peso de uma estrutura machista que não delega essa liberdade às mulheres. Convém ressaltar que esse peso já foi apresentado de forma velada, na primeira estrofe, quando o “teu prazer” (referindo-se ao sujeito de quem o eu lírico fala) é caracterizado como uma “dominadora flor”. Aqui, entregar-se ao prazer é atitude que faz o eu lírico recair em sua própria voracidade e cobrar a si mesma “[...] a inalcançável plenitude / da linguagem silenciosa...”

O poema fecha, assim, o seu círculo. Ao se referir à circularidade, Roberto Lima destaca que “há no poema lírico uma manifestação singular do tempo, mimetizada pela própria linguagem que parece desconhecer a linearidade do tempo histórico” (1997, 13). 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, originalmente, no livro *Palavras em travessia* (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.

(p. 86)

A aproximação sonora e semântica, no primeiro verso do poema, permite que o eu lírico 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, conforme se pode perceber na leitura de seus poemas e, em especial, no livro de contos *Grande baú, a infância* (2003).

Olhar e escrever são, no poema, 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, pela 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 na leitura do poema em análise, é necessário evidenciar as relações que se estabelecem entre o olhar e o conhecimento. Segundo Marilena Chauí, “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (1988, 33). Pensar essa duplicidade que caracteriza o olhar é pertinente para a continuidade desta discussão, porque, como apresentado no poema, 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 do poema introduz, nesse texto, a metalinguagem que caracteriza a poesia arrieteana.

Marcadamente metalinguística, a obra arrieteana pensa a si mesma à medida que também pensa sobre o mundo, pela elaboração de um olhar que se coloca de forma dupla, fazendo do texto um “objeto olhado e olhante”, conforme a 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, no 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 que retoma, para ressignificar, a ideia apresentada na primeira estrofe. Assim, as “escalas/escadas” que conduziam tanto à fantasia quanto ao passado, marcado pelas dores, às margens da cacimba, agora, direcionam-se para o presente. Nele, a mulher que fala nesse poema pode se sentir “degrau nos próprios desvãos”, reconhecendo-se como “simbólica carne de palavras”.

As imagens criadas nos poemas estudados permitem, dentre outras possibilidades de leitura, perceber, no eu lírico, a presença de mulheres em constante retorno ao passado, na tentativa de perscrutarem os conteúdos da sua memória, principalmente aqueles que provocaram dor. Destaca-se, então, a tentativa de ressignificá-

-los e se reinscrever na tessitura do texto poético. No entanto, tal busca, muitas vezes, é impossibilitada, porque o passado, por meio da atuação do recalque, não se deixa apreender em sua totalidade. Evidenciam-se, assim, os limites da memória, confrontada com o esquecimento.

Nesse jogo que se estabelece entre o desejo de lembrar e a impossibilidade que o esquecimento, pela via do recalque, impõe, deparamo-nos com 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 em *Palavras em travessia* (2009):

Poema 80

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

Não é fácil.

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 faiscação amorosa de olhos.

Alegre,
migro para a flor noturna

e levo comigo apenas o candeeiro
com a chama da infância
e dos amores suaves.

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

Garimpo palavras
no deserto em flor, sob as estrelas,
e em fios de sisal, sobre o abismo.

(p. 100)

O poema inicia-se com uma busca que permeará toda a sua construção: “garimpo palavras / para distinguir o real / da invenção e da memória”. A estrofe curta, composta apenas dos três versos citados, centra-se numa metáfora que traz para o texto o componente de labor que 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 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 em uma ação conjunta entre 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 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 faiscação amorosa de olhos”. Impossibilitada de acessar um real que não esteja impregnado da invenção e da memória, o eu lírico legitima-se com os 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; o mesmo acontece com a imagem do “pisco de estrela”, no terceiro verso, que encontra eco na “faiscção amorosa de olhos”, presente no quinto verso da estrofe. Nesse contexto, apenas a imagem do “broto de planta” não encontra correspondência nos demais versos e, por isso, permanece isolada, como a indicar que é preciso tempo para que o broto medre.

A flor, na qual a imagem do broto reverbera, só aparece na quarta estrofe do poema e é retomada na última, pelas imagens da “flor noturna” e do “deserto em flor”, respectivamente. É importante observar, então, que a retomada do broto, por meio da referência às flores, sinaliza, poeticamente, o modo como a poesia, que lança suas

raízes sobre a memória, desenvolve-se e resiste: planta que vinga, mesmo na aridez do deserto.

O conjunto dessas imagens aponta para a leveza e a fugacidade que marcam os fragmentos de memória que compõem o poema. Assim, a estrofe seguinte é construída a partir do estado de espírito que o contato com eles proporciona. Se não é fácil realizar o trabalho apresentado na primeira estrofe, o eu lírico empenha-se num novo tipo de garimpo, enquanto 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 pode ser trazida para esta discussão ao apresentar 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” (2009, 2).

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. 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 delineia 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 do qual 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 com a 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 que a memória atua. Esse jogo entre revelar e ocultar das atuações da memória e do esquecimento é construído 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 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, é abolida a linearidade. No espaço onde o esquecimento cria rupturas, não pode mesmo haver linearidade.

Mais uma vez, o valor aparece como caráter distintivo para designar o que é esquecido ou lembrado. Muitas vezes, esse valor está associado de forma positiva ao tempo. Nessas ocasiões, a perspectiva por meio da qual o eu lírico retorna ao passado dá a ele um

valor que está associado ao próprio tempo decorrido, já que muitas vezes esse eu lírico é marcado por muitas saudades. Essa atribuição de novos valores ao passado e seu caráter fragmentário dá 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, já mencionadas aqui, segundo Ricoeur (2007), é possível perceber que cada discurso voltado para a rememoração de um fato passado atualiza-o, uma vez que o esquecimento emerge desse discurso e o obriga a se reconstruir, a lembrança torna-se nova a cada vez que é recontada. Como dito anteriormente, esse é um dos fatores que coloca em discussão e sob suspeita o ideal clássico grego de fidelidade da memória ao passado. Surge, assim, uma constante tensão entre as estratégias do esquecimento e as tentativas de preservar a memória.

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

Para dar continuidade a essa argumentação, convém perceber que o esquecimento é um dos fatores que interfere nessa trans-

formação da memória em linguagem. Além disso, o próprio processo de visitar o passado altera a composição dos quadros da memória. Pode-se considerar, diante disso, que as dificuldades de lembrar o passado também são atribuídas ao tempo transcorrido, uma vez que ele reacomoda as lembranças e lhes 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.

(p. 451)

Publicado originalmente em *A rede do anjo* (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 uma porta de entrada válida para considerar a relação entre memória e esquecimento na sua composição. A linearidade e a regularidade foram abolidas de sua estrutura, uma vez que esses componentes não estão presentes no modo como os conteúdos da infância são preservados pelo aparelho psíquico.

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

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 (2009, 171-2).

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 como uma tentativa de retorno à infância provocada pela visão da lua, na primeira estrofe, colocando-nos em contato com uma metáfora que introduz o movimento de entrada na infância, como se o passado ressurgisse a partir da contemplação. É significativo, nesse momento, o fato de que a lua nova tem sua forma associada a um adorno que será ofertado para a criança à qual o eu lírico se refere: “Lua nova / diadema pra minha / menina”. A metáfora que transforma a lua num adorno para a menina introduz a infância no contexto do poema, como se o presente funcionasse como uma chave que possibilita ou facilita o contato com a criança que a leitora e o leitor conhecerão na estrofe seguinte.

É sempre a partir de recortes, em versos breves, que essa infância é abordada no poema. Destaca-se, então, uma linguagem entrecortada por lacunas que evidenciam a sua descontinuidade. A lua nova, presente na primeira estrofe, é também o elemento que permite evocar a lembrança de um passado ao qual só se tem acesso de forma fragmentada. Assim, a segunda estrofe anuncia que o eu lírico se propõe a tarefa de resgatar do esquecimento essa infância longínqua: “conto coisa / de uma infância: noite alta, / rua comprida, latido de cão”. A descontinuidade que caracteriza a ordem do inconsciente se interpõe na construção do poema em 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, em que o eu lírico diz que conta “coisas de uma infância”, os acontecimentos perderam-se no tempo e nos desvãos do esquecimento, não há ação praticada, por isso todo o poema estrutura-se numa série de versos marcados pela presença quase exclusiva de nomes. Os versos três e quatro seguem esse padrão e nos fazem acreditar que, embora insólito, esse passeio é agradável para a menina que observa a paisagem: “bananeiras rindo ao vento // pontezinha de madeira / riacho sereno”.

Todos os elementos utilizados para descrever a natureza não humana apontam para a visão de um cenário agradável, dão-nos a ideia de um passeio prazeroso. Para corroborar essa possibilidade de leitura, é importante destacar que, na terceira estrofe do poema, personificadas, as bananeiras riem ao vento; na quarta estrofe, por sua vez, o uso do diminutivo em “pontezinha de madeira” 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.

Contudo, a quinta estrofe, composta apenas pelo verso “uma mãe aflita e uma menina sonolenta”, aponta, pelos adjetivos empregados, uma nova forma de ver a cena, que é construída sob uma nova perspectiva na estrofe seguinte. Todo o cenário descrito anteriormente é reapresentado por 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 a outra possibilidade de rever aquela cena, de reconstruí-la. Nesse momento, o passado perde o filtro da imaginação e é representado por meio dos matizes que marcaram o modo como ele foi de fato vivido: uma criança com sono percorre a rua, amedrontada, na companhia de uma mãe aflita.

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

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

Por um caminho diferente, a fragmentação também aparece como um componente do poema que segue:

Poema 34

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos da minha vida.

Ai, como foram tantos!
E tão tormentosos! E tão árduos!
Oh, tão!

Às vezes, penso revesti-los com a simbologia
da roca de tear,
para que eu teça novos enredos
e outras cantigas:
um modo de aveludar a realidade;
um modo de polir as arestas às paixões.

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos da minha vida.

Ai, como foram tantos!
E tão turbulentos! E tão!

Outras vezes, quero sangrá-los
e roer-lhes a natureza íntima,
para subvertê-los
e torná-los simples rascunhos
do passado tempo.

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos.

Quero fundi-los na memória
que se esquece.

(p. 148)

Ao contrário do poema analisado anteriormente, o poema acima, que integra o livro *Ávidas paixões, áridos amores* (2007), apresenta uma estrutura que se aproxima mais do padrão formal adotado por Arriete Vilela, no conjunto da sua obra: alguns versos mais longos, utilização de paralelismo, estrofes com número irregular de versos. Apesar dessas diferenças, os dois poemas têm um ponto em comum: eles partem da tentativa de reconstruir o passado pela imaginação.

Além disso, esse poema mantém um recurso recorrente na poesia de Arriete Vilela: a utilização de paralelismo como estrutura de reforço semântico na construção do texto. A estrutura paralelística nele empregada é composta de uma sequência de duas estrofes que inicia o poema; em seguida, ela se repete, como um refrão, depois da terceira estrofe; finalmente, com uma pequena alteração, ela fecha o poema. Essa estrutura é composta pelas estrofes um e dois, quatro e cinco, e sete, cumprindo a função de intercalar as estrofes três e seis.

Todo o poema é construído a partir de um olhar que se volta para o passado por meio da referência aos “equivocos amorosos” que marcaram a vida do eu lírico. Essa referência, por sua vez, é feita de um modo peculiar de retomada da dor, numa voz entrecortada por lamentos que fissuram a estrutura do texto. Tais lamentos ocupam lugar de destaque na tessitura do texto e deflagram um processo no qual se estabelecem dois movimentos: a tentativa frustrada de negá-los é seguida de um esforço que se volta para o desejo de ressignificá-los pela imaginação.

Para entender o modo como se realiza essa tentativa frustrada de negar os sofrimentos, é preciso, inicialmente, lembrar que o modo como funciona o aparelho psíquico tenta colocar o consciente a salvo do contato com os conteúdos que podem provocar dor ou desprazer, conforme esclarece Freud em *O inconsciente* (ESB, v. XIV) e em *Sobre a psicopatologia da vida privada* (ESB, v. VI), entre outras obras. Na topografia proposta pelo autor, o recalque atua como mecanismo de fronteira, entre o inconsciente e a estrutura pré-consciente – consciente. Sua função é evitar que conteúdos que possam provocar dor sejam mantidos no plano inconsciente. O funcionamento desse mecanismo gera um gasto de energia constante, porque tais conteúdos tentam ultrapassar tal barreira e se tornar conscientes, o que faz com que o recalque funcione como um mecanismo dinâmico e constante.

Nas tentativas de burlar essa estrutura, os conteúdos que geram desprazer podem, muitas vezes, desencadear sintomas, entendidos segundo Freud como formas de expressão dos conflitos psíquicos. Em outros casos, a tentativa de burlar o mecanismo de recalque aparece na linguagem, por meio da negação:

o conteúdo [recalcado] de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser *negado*. A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi [recalcado], já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do [recalcado]. Nisso vemos como a função intelectual se separa do processo afetivo. Com ajuda da negação é anulada apenas uma consequência do processo de [recalcamento], o fato de seu conteúdo ideativo não chegar à consciência (2011, 251-2; grifo do autor).

A negação aparece aí como uma possibilidade encontrada pelo conteúdo recalcado de uma ideia ou imagem abrir caminho até chegar à consciência sob a condição de ser negado. Nesse sentido, como o autor esclarece, por meio da negação, a consciência pode tomar conhecimento do que foi recalcado, sem que isso implique, contudo, a aceitação desse conteúdo.

No caso do poema lido, é possível perceber esse mecanismo nos versos iniciais que compõem cada estrutura paralelística: “não quero lamentar os tantos / equívocos amorosos da minha vida”. Estes são seguidos, em cada ocorrência, pela estrofe que complementa a estrutura e, a despeito do que deseja o eu lírico, irrompe no poema o discurso do lamento, provocando fissuras na estrutura sintática estabelecida nas outras estrofes. Os versos que introduzem tais lamentos são marcados por períodos verbais de estrutura simples: “Ai, como foram tantos!” Estes são seguidos por frases nominais: “E tão tormentosos! E tão árdus! / Oh, tão!” Nas frases verbais e nas nominais, predomina o uso da interjeição, que reitera o caráter de lamento que as caracteriza.

Diante do retorno dos equívocos amorosos, por meio da negação e do lamento, o eu lírico tenta reelaborá-los pelo trabalho da imaginação. Na terceira estrofe do poema, a metáfora utilizada para indicar esse processo tem como principal elemento a “simbologia da roca e do tear”. Com esses instrumentos, o eu lírico apresenta o desejo de revestir os equívocos amorosos para tecer “novos enredos e outras cantigas”. Nesse exercício de imaginação, o objetivo é atenuar o sofrimento e evitar novas dores. Por isso, seu trabalho configura-se como “um modo de aveludar a realidade; / um modo de polir as arestas às paixões”.

Nesse contexto, a roca, o tear e a própria ação de tecer ganham uma dimensão importante para a construção do texto e a

reconstrução da própria vida. O eu lírico utiliza-se dessa imagem, que é recorrente na poesia de Arriete Vilela, e ressignifica uma atividade que tradicionalmente era desempenhada pelas mulheres. A tecelã que habita os poemas arrieteanos utiliza as palavras para tecer a própria história, para contar a sua própria experiência, por meio de um processo no qual o passado, na impossibilidade de ser esquecido, pode ser reelaborado.

A estrutura paralelística repete-se, depois dessa estrofe, com uma modificação no modo como o lamento é expresso: “e tão turbulentos! Tão!” Quando a frustração por não conseguir esquecer os sofrimentos e fugir do lamento é retomada nessa repetição da estrutura paralelística, é importante observar que o tom expresso na estrofe seguinte sofre uma modificação significativa: a simbologia da roca e do tear, com a qual o eu lírico manifestou o desejo de retecer sua história de vida para atenuar-lhe o sofrimento, é substituída por imagens que enfatizam a dor que é provocada pelo retorno dessas lembranças e pela tentativa frustrada, anteriormente, de reelaborá-la. Os equívocos amorosos, então, não são mais revestidos por nenhuma simbologia. O desejo, agora, é “[...] sangrá-los / e roer-lhes a natureza íntima, / para subvertê-los / e torná-los simples rascunhos / do passado tempo”.

O poema constrói uma gradação que marca o modo como o eu lírico relaciona-se com esses conteúdos ao longo do poema. Num primeiro momento, essa relação é marcada pela tentativa de ressignificar esse passado marcado pela dor deixada pelos equívocos amorosos. Para isso, o eu lírico manifesta o desejo de tecer novos enredos e outras cantigas que possam “aveludar a realidade” e “polir as arestas às paixões”. Na impossibilidade de reelaborar esses conteúdos, o eu lírico assume uma nova postura pautada na violência com

a qual surge o desejo de “sangrá-los / e roer-lhes a natureza íntima” para que eles se tornem “simples rascunhos do passado tempo”.

O poema encerra-se com a culminância dessa gradação. Antes de comentá-la, é importante destacar que a última estrofe apresenta uma estrutura diferente da que foi analisada até agora. Ela começa com os dois versos que, anteriormente, compuseram a primeira parte da sequência paralelística que estruturou o poema. Aqui, esses versos são aglutinados aos outros dois que fazem parte da estrofe. Dessa forma, o processo de negação que introduziu, no poema, a entrada de um conteúdo do passado que escapou do recalque é ressignificado: “Não quero lamentar os tantos / equívocos amorosos. / Quero fundi-los na memória / que se esquece”.

Como se pode observar, nessa estrofe, o lamento que compunha a segunda parte da estrutura paralelística é substituída pelo desejo de esquecimento: “quero fundi-los na memória / que se esquece”. O modo como é manifesto esse desejo de esquecer aponta um elemento importante no contexto desse poema e de como o esquecimento é tratado na poesia arrieteana: “do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade” (Weinrich: 2001, 38).

Como se pode depreender a partir de Weinrich (2001), o esquecimento é pensado como um bálsamo que pode promover o alívio das dores e aparece, então, carregado de um valor positivo. Essa característica faz com que ele seja tratado como aquilo que se deseja e, não mais, como o que se teme. É importante destacar, na leitura do poema em análise, que os esforços do eu lírico desenvolvem-se no sentido de tentar esquecer as dores passadas. No entanto, essa tarefa, muitas vezes, mostra-se impossível, uma vez que o esqueci-

mento dá-se como recusa. O poema, portanto, é construído numa gradação em que se destaca, principalmente, a reiteração do lamento e a retomada das dores que ele almeja esquecer.

Nesse contexto, é importante enfatizar a relação que a poeta estabelece entre memória e esquecimento. Para isso, é preciso destacar que as duas categorias não são pensadas, nesse poema, como polos antagônicos. Em vez disso, memória e esquecimento são pensados de formas tão próximas, que a tarefa de esquecer passa a ser considerada uma dimensão da própria memória, “que se esquece”.

Como pôde ser visto no decorrer das leituras realizadas, 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 de o passado 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 para a possibilidade de reelaboração do vivido, que se efetiva por um movimento de aproximação e tentativa de resgate das memórias do passado.

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 de fragmentos de memória é uma atividade que se realiza no mesmo 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 com a 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. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 31-63.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.
- FREUD, Sigmund. “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana”. In: _____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. ESB, v. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. “O inconsciente”. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 191-233.
- _____. “A negação”. In: _____. *Obras completas*. V. XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LIMA, Roberto Sarmiento. *O círculo e a palavra: constantes do poema lírico*. Maceió: EDUFAL, 1997.

- PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: FCE, 1972.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- VILELA, Arriete. *A rede do anjo*. Maceió: A. Vilela, 1992.
- _____. *Grande baú, a infância*. Maceió: EDUFAL, 2003.
- _____. *Ávidas paixões, áridos amores*. Maceió: Grafmarques, 2007.
- _____. *Palavras em travessia*. Maceió: Grafmarques, 2009.
- _____. *Obra poética reunida*. Maceió: Poligraf, 2010.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

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 herdeiro de uma tradição de mulheres silenciadas. Questões relacionadas à memória e ao esquecimento dão a tônica do modo como sua obra poética é construída e, por isso, aparecem como categorias norteadoras desta discussão, a partir da perspectiva de Paul Ricoeur (2007) em *A memória, a história e o esquecimento*.

Palavras-chave: poesia contemporânea; autoria feminina; memória e esquecimento; Arriete Vilela; gênero.

Abstract

The work of the Alagoan poet Arriete Vilela is marked by an exercise in writing that requires the construction of a space in which the female poetic persona recognizes herself as heiress 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 Paul Ricoeur's perspective in *Memory, history, oblivion*.

Keywords: contemporary poetry; female authorship; memory and oblivion; Arriete Vilela; gender.