



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARY NASCIMENTO DA SILVA LEITÃO

CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA PRODUÇÃO RESIDUAL DE RAQUEL
NAVEIRA

FORTALEZA

2018

MARY NASCIMENTO DA SILVA LEITÃO

**CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA PRODUÇÃO RESIDUAL DE RAQUEL
NAVEIRA**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades, Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA

2018

MARY NASCIMENTO DA SILVA LEITÃO

**CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA PRODUÇÃO RESIDUAL DE RAQUEL
NAVEIRA**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades, Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Elizabeth Dias Martins

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Profa. Dra. Régia Agostinho da Silva
Universidade Estadual do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Cintya Kelly Barroso Oliveira
Secretaria de Educação do Estado do Ceará (SEDUC)

Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha mãe,

Cujo apoio incondicional possibilitou a escrita desta tese, por sua compreensão e seu carinho, por ser exemplo de mulher forte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por Sua presença em minha vida, em especial, durante o período de construção da tese.

À poeta Raquel Naveira, por seu apoio, sua disponibilidade em ajudar e indicar material de trabalho, e pelas constantes atualizações a respeito de novas publicações. A sua produção literária fez crescer a minha paixão pela poesia.

À minha família, por permanecer ao meu lado e ajudar no processo de conciliação de minhas atividades.

À minha mãe que, sendo mulher, melhor compreendeu a minha alma aflita que se dividia entre ser mãe, esposa, professora e pesquisadora.

Ao meu pai que esteve sempre me confortando e me motivando. Por ser exemplo de integridade e por mostrar, desde a minha infância, que nada se alcança sem esforço.

Ao meu esposo Neto, pelo companheirismo e pela dedicação imensa em assumir o cuidado com os filhos nos dias e madrugadas em que me fechava no mundo naveiriano.

Aos meus filhos Arthur e Heitor, por aliviarem minhas tensões com seus sorrisos e me acalmarem com seus abraços.

Ao meu irmão e à minha cunhada, que mesmo em outra cidade, estiveram sempre em contato, aguçando minha determinação na luta contra o esmorecimento.

Aos meus sobrinhos, João Carlos e Marcele, pela alegria transmitida a cada visita.

À minha orientadora, Elizabeth Dias Martins, pela paciência, dedicação e carinho com que tratou esta pesquisa. Foi uma parceria que esteve além dos muros da universidade. Agradeço pela sua amizade.

Ao professor Roberto Pontes, orientador primeiro deste doutorado, que iniciou comigo este percurso, contribuindo na definição do objeto de pesquisa e na construção do projeto inicial.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, pelo apoio ao longo destes anos, principalmente nos momentos finais e cruciais de produção textual.

Aos secretários do PPGLetras, Victor e Diego, que por tantas vezes me acolheram e me ajudaram a vencer os percalços burocráticos.

Ao grupo de professores do PPGLetras, pela transmissão do conhecimento científico e humano, pela motivação do eterno prazer de estudar Literatura. Sobretudo, à Professora Edilene Ribeiro (*in memoriam*), que fez parte da banca de seleção quando do meu ingresso para o doutorado e

indicou significativas leituras sobre o feminino. Pelo ensinamento transmitido em suas disciplinas, cujo valor transcende o mundo acadêmico.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), por ter financiado a pesquisa durante boa parte do doutorado.

À banca de qualificação que tanto contribuiu para a finalização do meu trabalho. Em especial, à professora Liduína Fernandes (*in memoriam*), cuja simplicidade e entusiasmo demonstrados ao ler os textos de Raquel Naveira ficarão para sempre em minha memória.

À banca de defesa, pela disponibilidade de dedicar parte do tempo à leitura e enumeração de sugestões para o aperfeiçoamento desta tese. Estou imensamente grata por isso.

Aos meus amigos que compõem comigo o quarteto fantástico, Cássia Alves, Yorrana da Silva e Romildo Biar, por partilhar alegrias, dúvidas, avanços, conquistas e angústias. Por ficarem comigo nas madrugadas. Por viajarem ao meu lado em prol da pesquisa. Agradeço cada abraço, cada livro emprestado, cada dica transmitida. Vocês são parte desta tese.

Ao meu amigo Wellington Rodrigues, também companheiro das madrugadas, pelo apoio, carinho e amizade que transcendem a academia.

À minha amiga Thais Loiola, pelo incentivo, motivação, carinho e amizade, por estar ao meu lado sempre, mesmo virtualmente.

Aos integrantes do Grupo de Estudos em Residualidade Literária e Cultural - GERLIC, pelas longas discussões ao longo desses semestres, que muito contribuíram para as análises dos textos naveirianos.

Aos meus alunos da Universidade Estadual do Ceará que contribuíram com minha realização pessoal na docência e que, mesmo sem saber, ajudaram-me a relaxar nos instantes mais tensos de escrita. Principalmente, aos da disciplina Literatura e Semiótica, de 2017.2, que sempre estiveram na torcida pela finalização desta tese.

Deixo, enfim, um abraço coletivo para todos os meus colegas que estão no processo de pesquisa. Desejo-lhes coragem e ofereço o meu apoio, sempre.

“Poeta é bicho esquisito,
Meio cachorro,
Meio mosquito,
E com mania de perseguição”
(NAVEIRA, 2015, p.40).

“Há muitas maneiras sérias de não dizer nada,
mas só a poesia é verdadeira” (BARROS, 2010,
p. 345).

RESUMO

A partir do estudo da obra poética de Raquel Naveira, observamos a recorrência de algumas temáticas que contribuem para a formação da identidade da poeta sul-mato-grossense. As memórias da terra natal, as influências religiosas, o resgate da mitologia clássica e a defesa da mulher são exemplos dos assuntos recorrentes em sua produção literária. Em meio aos temas investigados, constatamos a presença de dois eixos centrais atravessando toda a obra: o feminino e a hibridização cultural. Ambos norteiam uma identidade que se constrói tanto coletivamente, num âmbito sociocultural, quanto individualmente, considerando o processo de endoculturação. Neste caso, dedicamo-nos também ao aprofundamento da concepção de *ethos*, ou seja, a imagem construída pela própria poeta sobre si, considerando o aspecto insubmisso de seus escritos. Assim, destacamos como principais objetivos: a) apresentar panoramicamente a obra poética de Raquel Naveira, no intuito de divulgar a sua produção literária para diversos públicos leitores; b) analisar textos poéticos destacando os argumentos sociais que os norteiam; c) construir um perfil identitário de uma autora contemporânea. Trata-se de uma análise comparativa entre textos literários e históricos que tem como principal apoio a *Teoria da Residualidade*, cujo intuito é investigar os traços de mentalidades de outras épocas remanescentes nas produções literárias da atualidade. Dentre os teóricos que contribuíram com a presente pesquisa, podemos citar: Hilário Franco Júnior (imaginário), Raymond Williams (cultura), Peter Burke (hibridismo cultural), Michelle Perrot (feminino), Roberto Pontes (poesia insubmissa, residualidade) e Dominique Maiguenau (*ethos*). Consideramos todas as concepções apresentadas imprescindíveis à compreensão da obra da autora sul-mato-grossense. Seus textos poéticos, ilustrados nos entremeios teóricos, são fios que se unem na construção de uma identidade insubmissa.

Palavras-chave: Raquel Naveira. Identidade. Feminino. Hibridismo Cultural. Residualidade.

ABSTRACT

From the study of the poetic work of Raquel Naveira, one can observe the recurrence of some themes that contribute to the identity formation of the poet from Mato Grosso do Sul. Memories of the homeland, religious influences, the rescue of classical mythology, and the defense of women are examples of recurring issues in their literary production. Among the investigated themes, we found the presence of two central subjects that cross the whole work: the feminine and the cultural hybridization. The contents guide an identity that is built both collectively, in a sociocultural context, and individually, considering the process of endoculturation. In this case, we also dedicate ourselves to the deepening of the conception of *ethos*, that is, the image constructed by the poet himself, considering the insubmiss aspect of his writings. Thus, we highlight as main objectives: a) to present panoramically the poetic work of Raquel Naveira, in order to disseminate her literary production for different public readers; b) To analyze poetic texts highlighting the social arguments that guide them; c) to construct an identity profile of a contemporary author. It is a comparative analysis between literary and historical texts that has as main support the theory of residuality, whose purpose is to investigate the traces of mentalities of other epochs remaining in the current literary productions. Among the theorists who contributed to the present research, we can mention: Hilário Franco Júnior (imaginary), Raymond Williams (culture), Peter Burke (cultural hybridity), Michelle Perrot (feminine), Roberto Pontes (poetry insubmiss, residuality) and Dominique Maigueneau (*ethos*). We consider all the conceptions presented essential to the understanding of the work of the author from Mato Grosso do Sul. His poetic texts, illustrated in the theoretical interspersions, are threads that unite in the construction of an insubmissa identity.

Keywords: Raquel Naveira. Identity. Female. Cultural Hybridism. Residuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Alguns livros de Raquel Naveira.....	33
Figura 2 – Mapa do Rio Paraguai.....	48
Figura 3 – Minerva e o Centauro, de Botticelli.....	84
Figura 4 – Eva, de Lucas Cranach.....	98
Figura 5 – Helena Meireles, a violeira.....	128
Figura 6 – A tentação de Eva, de Gislebertus.....	151
Figura 7 – Maria Madalena, de Gregor Erhart.....	152
Figura 8 – A Virgem e O Menino no trono, de Giotto.....	158
Figura 9 – Deusa-Mãe Minoica	166
Figura 10 – Relógio da Rua 14	202
Figura 11 – Filme “A maçã”.....	219
Figura 12 – Narciso, de Michelangelo Caravaggio.....	233
Figura 13 – Fotografia da Guerra do Contestado.....	249

SUMÁRIO

1 PRIMEIROS FIOS	10
2 RAQUEL NAVEIRA, A FIANDEIRA	27
2.1 A poeta sul-mato-grossense.....	28
2.2 Uma produção literária residual.....	34
2.2.1 <i>Memórias da terra sul-mato-grossense</i>	36
2.2.2 <i>Da feminina sobre o feminino</i>	56
2.2.3 <i>Uma religiosidade cristã</i>	67
2.2.4 <i>Retorno aos clássicos: mitologia</i>	80
3 FIOS TEÓRICOS: PROPRIEDADES CULTURAIS E HISTÓRICAS	94
3.1 Concepções de imaginário.....	96
3.2 Uma história, várias culturas	108
3.3 Hibridação cultural: perspectivas temporais e espaciais.....	116
4 MÃOS QUE TECEM UMA HISTÓRIA FEMININA	136
4.1 Imagens de mulher na poesia naveiriana.....	139
4.1.1 <i>Imagens religiosas</i>	146
4.1.2 <i>Imagens históricas</i>	170
4.1.3 <i>Imagens literárias</i>	181
5 A IDENTIDADE DA POETA RAQUEL NAVEIRA	197
5.1 Reflexões sobre identidade.....	200
5.2 Raquel Naveira sob nossos olhos: a endoculturação como parte integrante da identidade.....	216
5.3 Raquel Naveira por ela mesma: a construção do <i>ethos</i>	224
5.4 A poesia insubmissa de Raquel Naveira.....	239
6 O INFINITO TEAR	257
REFERÊNCIAS	263
ANEXOS	273

1 PRIMEIROS FIOS

“Que a minha língua encoste
 Na língua portuguesa
 Hoje e sempre,
 Aqui e além,
 Que a minha poesia se erga,
 Gótica e galaica
 Como a torre de Belém”.
 (NAVEIRA, 2012, p.29)

A publicação de *Sangue Português*, em 2012, suscitou em nosso espírito um questionamento acerca das possíveis influências sofridas por Raquel Naveira no decorrer de sua produção literária. Seria a cultura lusitana tão forte e contagiante a ponto de fazer com que a poeta sentisse, de fato, sangue português correndo por suas veias? Ou seria “apenas” um olhar aprofundado acerca de uma cultura que marcou para sempre a história brasileira?

Literalmente, há heranças. Trata-se de raízes familiares motivadoras de memórias dos diversos elementos que compõem a cultura portuguesa. Contudo, numa análise mais aprofundada, observamos que vai muito além disso. O modo como a autora resgata, ao longo de toda a sua obra, elementos que fazem parte de diferentes imaginários – europeu, africano, asiático, americano, em especial o brasileiro – faz-nos inferir que há uma forte *hibridação cultural* que contribui para a formação da *identidade* da poeta. Referimo-nos aos *resíduos* provenientes não só de outros lugares, mas de outros tempos, que se mostram tão fortes e presentes na produção literária de Raquel Naveira quanto aqueles que são parte da cultura da região em que ela viveu. Até mesmo as várias imagens integrantes das características sul-mato-grossenses têm ao seu redor um apanhado de *resíduos* de outras civilizações e gerações que se *crystalizaram*, formando um *imaginário* que aos olhos de muitos são elementos puramente brasileiros.

Desse modo, estudaremos os resíduos, inseridos em diferentes imaginários, perceptíveis a partir das memórias descritas na obra naveiriana. Tudo isso, sem dúvida, em função da construção da identidade de uma poeta contemporânea, cuja produção vem, aos poucos, ganhando espaço no território nacional.

Foi por volta de 2004 que tivemos o primeiro contato com os textos da poeta. A singeleza dos seus versos, ao misturar sensibilidade e ciência, despertou-nos a atenção para sua produção literária. “Queria que me amasses/ como a Bela amou a Fera/ Apaixonou-se mesmo sendo ela/ uma alma decaída,/ amarrada/ num monstruoso corpo de lobo” foram os versos preambulares que nos levaram ao conhecimento mais aprofundado da obra da poeta. Na época,

integrante do grupo de performance poética Verso de Boca¹, depois de internalizar todo o poema “Longa Espera”, do qual retiramos o trecho citado, passamos a apreender outros textos da autora. E, desde então, Raquel passou a ser parte do repertório do grupo, cujas apresentações contribuíram para a divulgação de seus poemas. Tal fato comprova a repercussão da produção literária naveiriana, que ultrapassou os limites do território sul-mato-grossense e alcançou solo nordestino.

A criação literária de Raquel Naveira é ampla, totalizando, até o momento, trinta dois livros publicados², sendo a maioria destes, de poemas. Combinando religiosidade, feminilidade, mitologia, memória e imaginário lusitano, asiático e africano, seus textos vêm gradativamente conquistando a crítica literária, fato comprovável, também, pelos inúmeros prêmios já recebidos, conforme veremos ao longo deste trabalho. A grande diversidade de elementos culturais e temáticas abordadas instiga-nos cada vez mais a aprofundar os estudos acerca dos poemas da autora em questão. É em meio a essa obstinada vontade de decifrar cada tópico, cada aspecto, cada característica, que compreendemos quão híbrida é a sua criação. Não à toa, lemos o poema “A fiandeira”³ com olhos de quem enxerga nele uma autobiografia:

Sou fiandeira
Tecendo noite e dia
Uma esteira de pensamentos

Sou fiandeira
Aranha tirando de dentro
A liga que emaranha

Sou fiandeira
Bordando com palha e ouro
A bandeira da minha fé

Sou fiandeira,
Vivo à beira
De tudo aquilo que é frágil,
Que parece fiapo
Ou que está por um fio.

(NAVEIRA, 1989, p.75)

¹Verso de Boca é um grupo de performance poética criado em 1999 pelo poeta Roberto Pontes, que tem como um dos principais objetivos propagar a poesia aos diferentes públicos, buscando despertar no ouvinte o prazer e o gosto estético pelo contato com o texto poético de autores que têm destaque no cenário nacional.

²O quantitativo de livros foi atualizado pela última vez em julho de 2018.

³O poema “A fiandeira” pode ser visto e ouvido no Youtube na voz da própria poeta Raquel Naveira, através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=eH0V1JY1PhE>> Acesso em: 22/06/2018. O mesmo texto foi musicado e é faixa de abertura do CD *Fiandeiras do Pantanal*, lançado em 2002, em parceria com a cantora Tetê Espíndola, também sul-mato-grossense: <<https://www.youtube.com/watch?v=QwWJF9GhGYU>> Acesso em: 22/06/2018.

Relacionando metaforicamente a ação de fiar ao próprio ato poético, Raquel Naveira apresenta-se como aquela que tece noite e dia “uma esteira de pensamentos”. Compor uma imagem da fiandeira é retomar diferentes mitos que apresentam a mulher como senhora do destino humano. As fiandeiras foram as “primeiras figuras com caráter divino, elas alimentam em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte” (LIBOREL, 1998, p.370). As Parcas, em Roma e As Moiras, na Grécia, são exemplos de mulheres tecelãs do destino dos seres humanos.

Desse modo, encontramos no poema acima o ato poético igualado à ação divina de guiar a existência humana, o que só enaltece o próprio trabalho da poeta. O ato de fiar, tecer e unir partes na constituição de um todo confirma a presença da hibridização em sua obra. São fios que se unem e constroem uma imagem propagada pela própria autora, através da sua produção poética. Essa imagem será estudada dentro do processo de construção de identidade. Para isso, levaremos em conta a formação de seu *ethos* e também o processo de *endoculturação* pelo qual passa todo indivíduo. Tudo isso faz parte da edificação da identidade tecida, no caso de Raquel Naveira, com fios de feminilidade, lirismo, telurismo, memórias, dentre outros.

Já nos referimos algumas vezes ao termo *identidade*, deixando talvez transparecer a falsa ideia de que se trata de uma concepção clara e concebida pelos leitores de modo unilateral. Na realidade, o mundo ocidental caminha atualmente para um centro oposto a este pensamento. De acordo com Stuart Hall (2002), o sujeito tem se tornado cada vez mais fragmentado, composto por várias identidades, e muitas delas contraditórias, mal-resolvidas. Raquel Naveira, por exemplo, assume diferentes papéis sociais - como o de mãe, esposa, professora, pesquisadora, palestrante, amiga, mulher e escritora - que apontam para características bem diversificadas. Isso porque é natural ao indivíduo assumir determinado posicionamento social segundo a função desempenhada no momento. Todas as identidades de um sujeito enveredam para a constituição de um eu. Existe a consciência da impossibilidade de alcance da totalidade, todavia, o ser humano sempre procura buscá-la.

A identidade está bem mais distante de alcançar essa totalidade. Ela é um perfil, traços que compõem a possibilidade do todo. Seria também um conjunto de características singulares que tanto personalizam um indivíduo, diferenciando-o dos outros, quanto o inserem num contexto de identificação com o grupo social do qual faz parte. Por isso é que referida concepção é discutida pela Psicanálise, mas também é matéria dos estudos étnicos, nos quais as ideias de pertencimento e de nacionalidade são de grande importância para a identificação de um sujeito como ser social.

O conceito de identidade que trazemos nesta tese é baseado nas discussões de Stuart Hall (2002), quando diz que esta é instável e construída historicamente, formada e transformada conforme o contexto em que o sujeito se insere. Sendo essa vertente apenas um traço daquele “todo” ao qual chamamos de eu, mesmo assim, não podemos unificá-lo, limitá-lo como a um conjunto de traços que delinham uma face. Então, poderíamos com isso despertar uma dúvida sobre a metodologia deste trabalho, diante de tal instabilidade. Ora, as identidades dialogam em busca do alcance do eu. Mesmo que se trate de algo imaginário, em cada perfil encontramos o resgate das outras identidades que acabam por construir aquela que focamos. Elas não são independentes umas das outras. Um claro exemplo disso é o fato da poeta Raquel Naveira assumir em seus textos a luta feminina, cuja imagem da mãe, da esposa, da filha e da neta, por exemplo, são constantemente enaltecidas. De acordo com Hall:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2002, p.13).

Assim, para amenizar essa fluidez com a qual nos deparamos quando tratamos da identidade nos tempos modernos, trouxemos para o nosso trabalho a ideia de *ethos*, que contribuiu significativamente com esse processo de edificação do perfil de Raquel Naveira a partir de sua produção literária. Interessa-nos a identidade da poeta a partir do que ela escreve. Portanto, levou-se em consideração o que disse e como disse. Segundo Ruth Amossy:

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu auto-retrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma representação de si (AMOSSY, 2005, p. 9).

Tudo isso compõe o conceito de *ethos*. Em meio aos antigos, era a “construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório” (AMOSSY, 2005, p.10). Seu espaço original estava nos estudos retóricos, ligados à enunciação. Desde então, muitas foram as releituras e ressignificações dadas ao termo que ganhou importância principalmente no campo da Análise do Discurso. As contribuições de Émile Benveniste estiveram nos estudos realizados na linguística de enunciação, observando-se o posicionamento do locutor no discurso. Erving Goffman aprofunda a ideia de representação em meio às

perspectivas interacionistas. Oswald Ducrot, discutindo acerca da enunciação e do *ethos*, em seus estudos semânticos pragmáticos, considera que o próprio enunciado diz muito sobre os seus autores. E, temos ainda, o *ethos* na Análise do Discurso francesa, proposto por Dominique Maingueneau, cujos estudos nos interessam mais proximamente. É esta perspectiva que aprofundaremos no último capítulo, ao sistematizarmos as características da autora sul-mato-grossense a partir do que foi dito por ela em seus versos.

A concepção de *ethos* foi historicamente trabalhada como parte importante dos estudos acerca da argumentatividade inserida nos discursos que buscam convencer mesmo veladamente os seus interlocutores. Todavia, Dominique Maingueneau faz as suas considerações:

Fui levado a trabalhar a noção de *ethos* em direções que ultrapassam bastante o quadro da argumentação: em particular, estudando sua incidência em textos escritos e em textos que não apresentam nenhuma sequencialidade de tipo argumentativo, para retomar os termos de Adam, e que também não se inscrevam necessariamente em situações de argumentação (MAINGUENEAU, 2005, p. 69).

O teórico desenvolve suas ideias a partir do pensamento de que o *ethos* não é dito, ele se mostra. Ou seja, podemos identificar o *ethos* a partir da palavra proferida, segundo Maingueneau, tanto falada quanto escrita. Abordaremos no último capítulo todos os conceitos que envolvem essa noção, principalmente nos estudos do *ethos escritural* desenvolvidos pelo linguista francês.

Referida proposta não é um conteúdo à parte da concepção de identidade. Na realidade, é um motivador, contribui para a identificação mais clara do conteúdo em textos escritos. E o que também motivará o desenvolvimento desse aspecto é o ponto de vista sobre *endoculturação* (PONTES, 2006a)⁴. Esta será abordada numa perspectiva residual, considerando-se que cada indivíduo é formado por elementos culturais de outros períodos e de outras culturas, que vão se impregnando no sujeito muitas vezes de modo inconsciente. Trata-se do apreendido pelo ser humano ao longo de sua existência. O foco é a construção do indivíduo social.

Para ampliarmos a visão que temos sobre a poeta Raquel Naveira, indicamos alguns vídeos que apresentam entrevistas ou explicações conteudistas sobre a autora. Acreditamos que

⁴ *Endoculturação* diz respeito aos diversos elementos socioculturais apreendidos por cada indivíduo ao longo de sua existência. Segundo PONTES (2006a), “sabemos ser o pensamento dos indivíduos e também suas condutas, recebidos num processo de endoculturação de que nem se dão conta. No fim de tudo, os indivíduos pensam e se conduzem de acordo com determinado sistema de ideias e de valores, e ainda de um determinado padrão de comportamento coletivo que se impõe e eles nem percebem”.

tais apontamentos contribuirão com o objetivo inicial de nossa pesquisa que é explorar e propagar a poesia de Raquel Naveira para os diversos públicos e leitores. A sua imagem, bem como o pensamento dela sobre a poesia ou outros conteúdos literários, aproximam o leitor do perfil construído ao longo desta tese.

Voltando agora nossas atenções para a produção escrita de Raquel Naveira, podemos afirmar que ela se constrói principalmente sob dois cenários simbólicos: as *memórias históricas e culturais* e o *feminino*. No primeiro, estão inseridos elementos telúricos, mitologia, resgate de narrativas, personagens históricos, representações de culturas de países diferentes; no segundo, personagens literárias e históricas, e discussões acerca da situação da mulher de ontem e de hoje. Não há como desligar os dois cenários abordados. São unos e híbridos. Partindo dessa ideia e focalizando a poesia da referida autora, objetivamos primeiramente expor o conteúdo poético naveiriano, apresentando os diversos assuntos que permeiam sua obra de modo mais efusivo. Nada mais coerente do que apresentar uma poeta a partir de seus textos. Além disso, sendo Naveira uma autora moderna, temos o dever, enquanto seres históricos, de fazer perpetuar aquilo que julgamos válido para as sociedades posteriores. Nesse caso, para nós, a beleza de seus textos e a diversidade das temáticas abordadas são de grande valia.

Para a realização desse estudo, que entrecruza temas culturais e históricos interligados a lugares e tempos diversos, utilizamos como aparato metodológico a *teoria da residualidade*. É a partir dela que conseguimos, de modo sistêmico, fazer uma análise comparativa da literatura com outras áreas do conhecimento. Teremos o apoio da História, principalmente no que concerne às concepções de feminino e aos elementos de culturas de diferentes países. A *residualidade* tem a ver com o estudo daquilo que foi capaz de vencer o tempo e permanecer em épocas posteriores de modo vívido, intervindo de maneira significativa na atualidade de uma obra literária, por exemplo. Talvez, referido método não seja novidade para os leitores. E não o é. Afinal, defendemos a tese de não haver nada novo; tudo advém de um outro campo, de um outro lugar, de uma outra realidade. Queremos apontar, efetivamente, para a sistematização desse processo realizada por Roberto Pontes (1999), cujos conceitos operacionais constituintes da teoria proveem de autores e perspectivas diversos. São eles: *resíduo*, *mentalidade*, *hibridação cultural*, *imaginário* e *crystalização*. Alguns pesquisadores também incluem nos conceitos-base o de *endoculturação*. Entendamos melhor a teoria e seus conceitos.

Já em 1999 Roberto Pontes discorria acerca de um processo que mais tarde ganharia espaço na universidade da qual fazia parte e, mais do que isso, se expandiria pelos estados brasileiros, alcançando pesquisas na Europa: o da *residualidade*. É em *Poesia insubmissa*

afrobrasílusa (1999) que temos a presença do termo com vista a explicar a construção de uma identidade nacional formada a partir da fusão de diferentes culturas. Para bem ilustrar o modo como essa insubmissão se manifesta no texto literário, o autor analisa poemas de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto. Não pense o leitor que a escolha dos três autores mencionados foi à toa. Ao optar por um português, um brasileiro e um angolano, Roberto Pontes traça um caminho que nos leva à constatação de uma nova literatura: a *afrobrasílusa*. O neologismo tem o poder de aglutinar as respectivas culturas dos três poetas estudados. Nesse sentido, Pontes afirma: “formada a nação brasileira a partir da fusão de três etnias, a ameríndia, a africana e a lusitana, o cadinho em que se fundem passa a ser algo original em busca de *crystalizar-se* ao produzir cultura” (PONTES, 1999, p.163). Diz ainda que “a miscigenação também define seu caráter, traçando o perfil do que hoje chamamos *identidade*” (PONTES, 1999, p.163).

É justamente nesse ponto que a residualidade se manifesta. Os resíduos das três etnias contribuíram para a construção de uma identidade nacional. Portanto, a nossa cultura é híbrida e muito do que se apreende dela pode ser encontrado em imaginários de outros tempos.

No que diz respeito ao conceito de insubmisso, Roberto Pontes esclarece: “a *fala insubmissa* tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas também a intervenção sobre ela através do agir poético e político” (PONTES, 1999, p. 25-26). Referida ideia faz parte de uma tradição perceptível desde os tempos antigos.

Observemos, a partir do que foi exposto, dois pontos importantes para o desenvolvimento do presente trabalho: 1. A residualidade está vinculada ao estudo das culturas num âmbito geral. Quando utilizamos o conceito afrobrasíluso, não só no concernente à criação de uma nova terminologia, mas no que diz respeito ao entrecruzamento cultural das etnias nele subentendidas, queremos mostrar que a poesia de Raquel Naveira carrega de modo inerente essa convicção. 2. A *poesia insubmissa afrobrasílusa* é um claro exemplo do uso da residualidade como sustentáculo de análise. Ela é o ponto de partida para aprofundar categorias de diferentes áreas do conhecimento que norteiam e expandem os estudos literários.

O resíduo, diferentemente de outras classificações com as quais possa ser confundido – como a do *intertexto* ou a do *arcaico* -, é dotado de grande força e vigor que o faz aparentar ter surgido há bem pouco tempo.

O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Fica como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*. O *resíduo* não é um cadáver da cultura grega ou da cultura

medieval que deve ser reanimado nem venerado, num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante o Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo da *crystalização* (PONTES, 2006, p. 9).

Podendo ser encontrado nos diversos domínios do conhecimento e da vida humana, quase sempre está encoberto por outros elementos de natureza diferente, compondo, assim, algo híbrido. Em *Marxismo e Literatura*, Raymond Williams faz uma feliz distinção entre arcaico e residual, com a qual se coaduna a conceituação há pouco lida. Essa diferenciação tem sido muitas vezes citada pelos estudiosos da residualidade, desde que contribui para esclarecer possíveis equívocos que ainda possam restar sobre o conceito:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser revivido de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente (WILLIAMS, 1979, p.125).

O arcaico está morto no presente, o residual vive plenamente. Este nem sempre é perceptível a olho nu. É que, em se tratando de elemento cultural, passa por um processo a que chamamos *crystalização*, de modo que outros elementos vão se unindo a ele para formar outros modos de pensar e agir no mundo. Difícilmente esse resíduo se apresentará de maneira pura, tal e qual se comportou no passado. Quando predomina o passado, estamos diante do arcaico, que é um produto de museu, um fóssil a ser apreciado na atualidade.

Sobre a intertextualidade, também comumente aproximada e às vezes até confundida com a residualidade, podemos afirmar que, de fato, não são concepções distintas. A todo instante se encontram, se complementam, se interseccionam. Resgatando as palavras de Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, lembramos que:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como a anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos ... por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (BAKHTIN, 1979, p.191).

Segundo este teórico, para compreender um texto faz-se necessário relacioná-lo a outros. Infere-se, desse modo, que não existem textos originais. A residualidade comunga dessa mesma premissa e ainda vai além. Para ela, nada no âmbito da literatura e da cultura é original. Estão também inclusas aí, logicamente, as construções textuais. Os resíduos, para nós que trabalhamos com as manifestações literárias, são estudados a partir de um texto. Este, independente da época em que foi escrito, é repleto de elementos que apontam para outros tempos e outras culturas. A intertextualidade, de acordo com o trecho bakhtiniano, também está ligada a uma questão temporal: no momento em que existe um diálogo entre textos, ilumina-se o posterior e aponta-se para o anterior a partir do presente.

Entretanto, precisamos considerar que, enquanto o resíduo é aquilo que sobra, que remanesce da mentalidade, da cultura dos povos, o intertexto é uma relação, uma intersecção de textos. Quando nos referimos aos resquícios que advêm de outras culturas ou de outras fases, estamos nos reportando ao modo de pensar e agir de outras sociedades. Portanto, em primeira instância, a residualidade trabalha nessa perspectiva: partimos de um texto literário, que naturalmente aponta para o passado e vamos ao encontro de elementos de épocas anteriores que contribuíram para a formação das ideias contidas nesse texto em estudo. As ideias mencionadas, geralmente, são representadas por imagens. Então, a partir das imagens contidas numa produção literária, adentramos um mundo polifônico, ou híbrido, que constantemente nos remete a outras eras.

Quando voltamos a outros tempos, ou nos detemos noutras culturas, não necessariamente estamos resgatando um texto específico desse outro tempo, desse outro lugar. Pois, os que nos interessa, de fato, é a mentalidade. Para chegarmos a esta, a relação entre dois textos – um do passado com um do presente – não é o bastante. Faz-se necessária a leitura e identificação dessas mesmas ideias contidas num texto atual, em textos literários diversos de uma outra fase, com a qual realizamos esse processo comparativo. Caso seja este o caminho percorrido, é preciso que haja uma pesquisa bem mais aprofundada, para constatarmos que não se trata de um único texto que propaga ideias específicas.

Na falta de material especificamente literário para a efetivação desse processo comparativo – o que é bastante comum – nos valem de livros de história, de obras de arte, de relatos, enfim, de materiais que funcionem como registro do modo de pensar de outra era. Eles nos dão o conteúdo necessário para a identificação do resíduo.

Observemos, a partir do exposto, que também é possível passarmos pelo processo de identificação de intertextos para chegar à residualidade. Mas esta é mais abrangente, pois envolve questões históricas, sociais, antropológicas e outras. Aquela, não necessariamente.

Poderíamos pensar que a residualidade, ao referir-se a imagens do passado, sejam elas históricas, psicológicas ou sociais, relacionando-as a textos do presente, seria uma espécie de intertexto. Todavia, embora a residualidade utilize o imaginário para a especificação de figuras significativas de épocas distintas, é na mentalidade que ela encontra o sentido. Mentalidade no sentido de atitudes mentais arraigadas durante um longo processo numa dada sociedade. Ela está por trás das imagens, ou por baixo delas. Pode tanto as envolver, quanto funcionar como raiz das mesmas. É nesse ponto que está a principal diferença entre resíduo e intertexto.

Contudo, não podemos negar o valor da intertextualidade para um estudo residual. Quando encontramos na atualidade um texto literário que retoma uma narrativa bíblica, por exemplo, explicitamente identificamos a presença da intertextualidade. Contudo, podemos ir além. Se observarmos que esse intertexto está ali por um motivo específico, a saber, o de trazer à tona a mentalidade de uma era essencialmente cristã, então ele estará funcionando também como resíduo. E este resgate é de cunho ideológico, já que não é à toa que um intertexto é incluso em uma obra. Por vezes se busca reafirmar uma ideia, ou contrapô-la, enfatizando a mudança.

Assim é que se justifica a relação construída entre a literatura e a história, por exemplo. Como se pensar no produto, sem se observar o cálculo feito para se chegar a ele? Existe um processo, um caminho longo, que precisa ser apreciado. Não estamos nos referindo a um estudo sincrônico de uma história tradicional. Talvez, um estudo desse tipo, nos levasse a intertextos, a relações lógicas entre o literário e o histórico. Mas não é isso que tem relevância aqui. Importa-nos um estudo de elementos específicos e ao mesmo tempo coletivos que têm histórias não relatadas pelos compêndios escolares.

O resíduo deve ser analisado na perspectiva da mentalidade, não há outro modo. Esta “deixa transparecer uma constante preocupação de compreender melhor a passagem à modernidade” (ARIÈS, 1990, p. 220). Não se trata apenas da identificação de um traço antigo num contexto atual, mas da compreensão de um processo do qual constantemente fazemos parte. Não é uma relação de hierarquia entre passado e presente, mas uma sistematização em função do conhecimento dos indivíduos.

De acordo com o *Dicionário de termos históricos*, de Kalina Vanderlei Silva e Henrique Maciel Silva, mentalidade tem a ver com “as atitudes mentais de uma sociedade, os

valores, o sentimento, o imaginário, os medos, o que se considera verdade, ou seja, todas as atividades inconscientes de uma época” (SILVA & SILVA, 2009, p. 279). E é essa a ideia assumida pela residualidade ao querer desvelar atitudes que permanecem durante muito tempo no seio da sociedade, modificando-se lentamente.

Esse modo de olhar, referente à mentalidade, revolucionou o fazer histórico, já que a partir dele todo o território observável socialmente tornou-se passível de estudo. O historiador tem a liberdade de buscar “as chaves das estratégias comunitárias, dos sistemas de valor, das organizações coletivas, isto é, de todas as condutas que constituem uma cultura rural e urbana, popular ou elitista” (ARIÈS, 1990, p. 228).

Comungando dessa mesma ideia, podemos dizer que as modificações pelas quais passam os resíduos ao longo do tempo obedecem a um processo sobre o qual já falamos, o de cristalização. Por se tratar de uma palavra advinda de “cristal”, logo a associamos ao sentido de preciosidade, de melhoramento. Mas é preciso compreender que, no referente à residualidade, não é essa a acepção adotada. Cristalizar - para os residualistas - é um processo de modificação pelo qual passam todas as coisas e todos os seres. Reportamo-nos a componentes que ao ter contato com um novo tempo, com as diferentes culturas em sociedade, sofrem naturais transformações e chegam à atualidade de modo diferente, ou seja, cristalizado⁵.

Não há como pensar em cristalização, em se tratando de residualidade, sem fazermos uso da noção de hibridação cultural. Ora, na medida em que as culturas se encontram e se entrecruzam naturalmente vão acolhendo, umas das outras, diferentes componentes. Isso faz com que daí resultem estruturas mistas, isto é, híbridas. Em “O viés afrobrasílico e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”, Roberto Pontes diz o seguinte:

Verifiquei que a conformação ontológica da literatura *afrobrasílica* reside precisamente na *hibridação cultural* que lhe é peculiar, porque toda cultura viva vem a ser produto de uma *residualidade*, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda *hibridação cultural* revela uma *mentalidade* e toda produção artística considerada erudita não passa da *cristalização de resíduos culturais sedimentados*, na maior parte das vezes populares (PONTES, 2003, p.59).

Assim, reconhecendo a interligação entre esses diversos conceitos que envolvem nosso aparato teórico, podemos dizer que discutimos o processo de hibridação cultural presente

⁵ Para chegar a essa concepção diferenciada do termo *cristalização* Roberto Pontes se inspirou nas ideias de Ernst Fischer, em *A necessidade da arte*, de Guerreiro Ramos, *Introdução à cultura* e nos pensamentos de Luis Soler, em *As raízes árabes na tradição poético-musical no sertão nordestino* e na leitura do capítulo intitulado “Cristalografia” do livro *Manual de mineralogia* de James D. Dana, conforme se lê no seu texto intitulado “Lindes teóricas da Teoria da Residualidade” (PONTES, 2006b).

na obra da autora sul-mato-grossense, bem como a poesia insubmissa de temática feminina, em função da edificação da identidade da autora. Também tecemos uma comparação deste processo com a construção de *ethos* da poeta.

E para alcançarmos esses objetivos, organizamos nosso trabalho em quatro partes. A primeira constitui uma apresentação da poeta e de toda a sua produção literária. Escolhemos as temáticas perceptivelmente mais abordadas pela autora e as exemplificamos através de seus textos poéticos e ensaísticos. Aqui se pretende “ouvir” a voz da poeta. E essa voz estende-se do seu lugar de origem a diversos outros países; e mais do que isso, aos tempos antigos e medievais. Dessa maneira, demos o título de “Raquel, a fiandeira” ao momento inicial de abordagem biográfica e de exploração das temáticas presentes na referida obra. A acepção “fiandeira” é apresentada pela própria autora, como pudemos observar num poema já exposto nesta seção, e tem estreita ligação com a concepção de residual. Isso porque em toda a sua produção literária, ela costura assuntos, culturas, experiências que formam um longo tecido com fios de cores distintas, mas coerentes e harmoniosos. As “memórias da terra sul-mato-grossense”, as concepções “da feminina sobre o feminino”, a “religiosidade cristã” e o “retorno aos clássicos: mitologia” são os assuntos mais relevantes a serem explorados nessa produção. Os resíduos já serão apreciados desde então.

A segunda parte, “Fios teóricos: propriedades culturais e históricas”, compõe-se de três tópicos: 1. Concepções de imaginário; 2. Uma história, várias culturas; 3. Hibridação cultural: perspectivas temporais e espaciais. No primeiro, os conceitos de imagem, símbolo e representação contribuem para a compreensão da concepção de imaginário. Esses conceitos, imprescindíveis à constituição do texto poético, são tratados numa visão social, observando-se de que modo eles se manifestam culturalmente nas diferentes produções artísticas. Tomando por base principalmente os pensamentos de Hilário Franco Júnior (2003), a ideia de imaginário que abraçamos neste trabalho se refere ao conjunto de imagens capazes de construir uma identidade coletiva. A partir desta acepção, discutimos, com base nas considerações de Pesavento (1995), os limites existentes entre o que é real e o que é imaginado. Também tratamos das características que os aproximam. Além disso, no intuito de compreendermos o modo como as imagens de um poema se articulam com determinadas culturas e sociedades, discorreremos acerca da relação entre texto e contexto com base nas reflexões levantadas por Carlo Ginzburg (2006).

As inúmeras imagens que observamos a partir das memórias resgatadas nos textos de Raquel Naveira vão construindo um estilo próprio que foi se firmando nos livros por ela publicados. Esse modo de ser é o processo de construção de identidade. Um dos primeiros

elementos a merecer destaque foi o das temáticas que mais se sobressaem em suas produções. A partir disso, constatamos que há uma grande mistura de culturas, tanto de outros países quanto de lugares diversos do próprio Brasil. Por isso, no segundo tópico do capítulo que estamos apresentando, dissertamos acerca das diferentes definições que estudiosos de áreas distintas atribuem à cultura. Cada uma das ciências humanas tende a conceber esse conceito de modo peculiar. Exemplificamos tal ideia a partir de pensamentos históricos, antropológicos, literários e da geografia humana. Nomes como Franz Boas, Raymond Williams e Paul Claval são de grande importância para essa compreensão.

Na sequência, o terceiro tópico traz diversas discussões sobre a noção de hibridação cultural. As misturas culturais identificadas na obra naveiriana envolvem desde um amplo complexo de continentes diferentes até uma fusão de características locais. Assim, as ideias de Roberto Pontes em torno do conceito de *afrobrasiluso* são retomadas, bem como as considerações no concernente à teoria da residualidade. Também, sobre isso, abordamos as ideias de Peter Burke, de Carlo Ginzburg e de Nestor Canclini.

No capítulo seguinte, expomos outro aspecto que julgamos importante ainda nesse transcurso de composição de identidade: o feminino. Este é um assunto que se mistura às diversas outras temáticas da obra naveiriana. Por isso, a abordagem realizada aqui se compõe de um trajeto histórico-temporal; a ideia é mostrar traços de imaginários femininos de outros tempos comparando-os com as características da mulher atual, a partir de como ela é representada na obra de Raquel Naveira. São muitos os perfis de mulheres em cada época. Isso porque os aspectos sociais, econômicos e culturais constroem grupos peculiares com imaginários específicos. Essas disparidades podem ser observadas, também, nos textos de Raquel, já que a autora, através de sua poesia *insubmissa*⁶, acaba por representar imagens femininas de diferentes categorias. Inúmeras faces de mulheres são retratadas através de uma única voz. Para isso, “Mãos que tecem uma história feminina” está organizado em dois momentos. O primeiro é uma teorização da história social da mulher e o segundo é um olhar sobre os inúmeros textos de Raquel Naveira que abordam a temática em questão. Autores como Elisabeth Badinter, Ruth Silviano Brandão, Lúcia Castello Branco, Michelle Perrot e George Duby contribuíram para o levantamento teórico.

No último capítulo, adentraremos com maior profundidade nas questões relativas à construção da identidade de Raquel Naveira. Desde o título já apresentamos o conteúdo a ser

⁶De acordo com Roberto Pontes (1999), a *poesia insubmissa* é o resultado da captação e da interpretação da realidade pelo poeta. Há nesse modo de poetizar um tom de luta e libertação capazes de modificar um comportamento coletivo. A palavra funciona como arma indissociável da política (PONTES, 1999).

defendido nesta parte: “A identidade da poeta Raquel Naveira”. Em prol dessa defesa, consideramos três abordagens: 1. Reflexões sobre identidade. 2. Raquel Naveira sob nossos olhos: a endoculturação como parte integrante da identidade. 3. Raquel Naveira por ela mesma: a construção do *ethos*. 4. A poesia insubmissa de Raquel Naveira. No primeiro item, enfatizamos a concepção de identidade cultural trabalhada por Stuart Hall. A partir dessa ideia, estudamos a obra de Raquel Naveira tanto sob um viés de identidade cultural e coletiva, como por uma orientação individual, peculiar. Para melhor entendimento desta, aprofundamos o conceito de endoculturação, que tem a ver com tudo o que uma pessoa apreende culturalmente ao longo de sua vida. Este conceito, sendo bastante usual entre os estudiosos da residualidade, também faz parte dos conceitos que compõem a teoria residual. No segundo item expomos os textos poéticos em que Raquel fala de si. A partir deles, retomamos as ideias de Dominique Maingueneau no que se refere ao *ethos*. E no final apresentamos uma visão geral acerca da obra naveiriana, mostrando que há prevalência de um caráter insubmisso contornando toda a sua produção poética. Nesse ponto, resgatamos a concepção de Roberto Pontes sobre poesia insubmissa.

Consideramos dois níveis de análise residual dos poemas. Um leva em conta a especificidade de cada texto. Seria um estudo *microestrutural* ou de *primeiro grau*. O outro é mais amplo, estuda grupos de poemas, analisando-os numa perspectiva *macroestrutural*, ou de *segundo grau*. Ambos se realizam com base na comparação de textos literários com a mentalidade de outras épocas, a diferença está no método desse processo. Num estudo de primeiro grau analisamos cada poema individualmente, sem necessariamente relacionarmos com outros textos da mesma obra ou autora. A partir disso, encontramos resíduos de épocas e culturas diferentes, e pode acontecer de, por exemplo, identificarmos em um mesmo livro um poema que apresente resíduos antigos e outro que aborde resíduos medievais ou renascentistas. E dentro de um mesmo texto poderia haver essa hibridação temporal e residual. No estudo em segundo grau não temos preocupação com as minúcias de cada texto. O foco recai sobre um grupo de textos, que pode ser uma obra completa ou um capítulo, por exemplo. A partir disso, analisamos no geral de que modo essa construção vem a ser residual. Aqui nos valem do livro *Sangue Português* para mostrar a presença da hibridação cultural em sua macroestrutura. Nela encontramos a apresentação dos diferentes países que falam a língua portuguesa. Há no mínimo, um poema destinado para cada nação. Pensando no todo, trabalhamos com a proposta de que a obra é amplamente híbrida, analisando o modo como foi construída, tomando os poemas em âmbito geral, pleiteando aquilo que contribui para a compreensão do *Sangue Português*.

Entre a prosa e a poesia de Naveira, como é nítido, optamos pela poesia. Isso não quer dizer que aqui a prosa seja desconsiderada. Pelo contrário, parte dela é construída de modo peculiar, fato a ser ressaltado no momento da caracterização da obra de Raquel. Todavia, nossa relação com a poesia é intrínseca. E partimos dela em todos os pontos que desenvolvemos ao longo deste trabalho. Analisar textos poéticos, identificar características de uma obra poética e fazer um processo comparativo com outras culturas ou outros períodos, segundo o que identificamos em textos dessa natureza, é tarefa de grande responsabilidade. Mesmo tendo ciência da grande polifonia que contorna esse tipo de texto, e que chegar a um senso comum torna-se impossível, julgamos necessário e prazeroso apresentar nesse trabalho um dos inúmeros caminhos que podem ser percorridos para a interpretação da obra de Raquel Naveira. Uma obra nunca se esgota. Ao contrário, a cada leitura, notamos o leque que se abre e aponta novas possibilidades. Eis, então, a importância desse estudo, ou dos estudos de poesia de modo geral: desdobrar possibilidades. Quanto mais se esmiúça a poesia, mais ela se expande. O fato de ainda hoje surgirem estudos acerca da obra de Camões é a prova disso. A cada estudo, há sempre algo “novo” a ser desenvolvido, há sempre uma lacuna sendo preenchida, como também há sempre um hiato sendo construído. As diversas pesquisas no campo da literatura clássica estão constantemente fazendo brotar novos olhares, novas leituras acerca de textos milenares. Eis então porque a literatura nunca se esgota. E quando nos reportamos ao texto poético, então sentimos como se os olhares sobre esse tipo de produção literária se multiplicassem de modo bem mais epidêmico, não no sentido de existirem mais pesquisas nessa categoria, mas no sentido de tratar-se de texto, na maioria das vezes, muito mais polifônicos e, para alguns, muito mais complexos.

A poesia é uma necessidade humana. Mas, apesar de natural, ela não está presente em tudo. Segundo Octávio Paz (2012), nem todo poema tem poesia. Não é o caso da obra poética de Raquel Naveira cujas palavras apresentam um olhar profundo sobre o mundo. Em sua produção literária encontramos marcas de sensibilidade, identificamos modos peculiares de representação da vida. Seus textos são o ponto de encontro entre o reflexo do mundo e o reflexo do olhar da poeta. E esse lugar de convergência é único, peculiar, não há nada igual. Ou seja, ainda que enquadremos a poesia numa classificação genérica e a esta misturemos os diversos textos com rimas, versos, ou formas poéticas diferentes, cada texto carrega a sua verdade, nunca dita daquele modo, nunca representado com aquele olhar. O texto poético, aquele que contém poesia, é repleto de novidade:

A história e a biografia podem nos proporcionar a tonalidade de um período ou de uma vida, desenhar as fronteiras de uma obra e descrever externamente a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até revelar-nos o porquê e o como de um poema. Mas não pode dizer-nos o que é um poema (PAZ, 2012, p.24).

O valor único de cada poema faz-nos pensar que o estudo desse tipo de texto deva acontecer de modo específico. Cada um merece ser estudado segundo a sua peculiaridade. Todavia, imaginando que a união de vários poemas, cada qual com a sua história, possa trazer elementos recorrentes no que se refere aos temas e conteúdos abordados, acreditamos poder unir o conjunto de poemas de Raquel Naveira no intuito de apresentar o modo como se constitui a identidade da poeta. Por essa razão, não seria interessante nos determos apenas em uma de suas publicações. Trabalhamos, assim, com todos os seus livros de poemas. E embora nem todos os textos possam ser apresentados e analisados aqui, abordaremos alguns poemas de cada obra, segundo as temáticas aprofundadas ao longo da tese.

Sentimos neste instante a necessidade de expor uma concepção de poesia que tanto nos influencia quanto envolve esta pesquisa. Retirado do livro *O arco e a lira*, de Octavio Paz (2012), apresentamos um conceito poético de poesia:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com ausência: o tédio, a angústia e o desespero se alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica das raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio todos os conflitos objetivos se resolvem e o homem finalmente toma consciência de ser mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar de uma forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras, criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia. Loucura, êxtase, logos. Retorno à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo e metros e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos mas há quem afirme que não possui nenhum: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 2012, p.21)

Portanto, eis, nas próximas páginas, a poesia de Raquel Naveira. Ou seja, eis um olhar sobre o mundo, uma apresentação de lugares, castelos, personagens renomadas, pessoas simples, sentimentos descritos de dentro para fora. Eis a voz de uma representante das mulheres, uma voz insubmissa, que ora reflete, ora faz refletir. Eis uma produção que nos faz retomar os tempos antigos e ainda nos permite ouvir os que há muito já se foram. E estes têm a oportunidade de voltar e tomar a palavra mais uma vez. Eis, então, uma poeta que traz o antigo e o medieval de maneira moderna, interligando as diversas áreas do conhecimento.

De forma gradual, procuramos descrever o modo como a *identidade* de Raquel Naveira vai sendo construída a partir de seus textos, apresentando-os paulatinamente, a cada capítulo, para que conheçamos ao máximo a sua ampla produção.

2 RAQUEL NAVEIRA, A FIANDEIRA

“Raquel Naveira dedilha sensibilidade, navegando por mitos e nostalgias, amores e flores, sonhos e utopias”.
(FREI BETTO *in* NAVEIRA, 1999, p.97)

Escrever sobre Raquel Naveira não é melhor do que ler Raquel Naveira. A leitura de seus poemas já daria a conhecer a poeta. Entretanto, precisamos enfatizar que uma obra não surge sem alicerces. O conjunto da obra naveiriana é, na realidade, o resultado de uma trajetória de base sólida, fincada num amplo conhecimento cultural brasileiro, na histórica luta feminina pela ocupação de melhores e maiores espaços, no resgate de inúmeros mitos da cultura clássica e nas memórias de infância da autora no Mato Grosso do Sul. Desse modo, embora a importância maior esteja nos textos a serem estudados ao longo desse trabalho, temos o dever de apresentar uma poeta que vem ganhando espaço no território nacional e faz jus ao reconhecimento. Afinal, são trinta e dois livros publicados, sendo a maioria de poemas.

A apresentação da autora e de seus textos, neste capítulo, já introduz o que será aprofundado mais adiante no que se refere ao *ethos* e à construção de *identidade*. Partimos daquilo que a poeta diz sobre si e sobre o mundo e estudamos o que os pesquisadores de sua obra já comentaram a respeito. Num primeiro momento faz-se necessária uma abordagem biográfica, com os detalhes indispensáveis para a própria investigação dos elementos identitários que nos propomos analisar. Depois, percorreremos toda a obra de Raquel Naveira, mostrando as principais temáticas trabalhadas pela autora.

Dentre os diversos momentos em que a poeta se revela pelas sensações e características descritas, podemos de fato dar início à apresentação com o olhar dela sobre si mesma:

NAVEIRA

Naveira
É mais que um nome,
É minha essência.
Sou navio
Deslizando por oceanos,
Rios,
Lagos,
Canais interiores.

Sou a que navega o cosmos,

As mãos sujas
Da poeira dos astros.

Sou a que navega a costa,
Atenta a faróis,
Torres,
Picos,
Ilhas,
Pontas e albatrozes.

Sou a que navega entre ventos e correntes
Tendo como companheira a estrela polar,
Pálida e insistente.

Sou fragata livre,
Corveta veloz
Em sulcos de descobrimentos.

Sou a descendente de fenícios
Percorrendo todos os mares,
A alma galega
Que navega
Seguindo a ordem antiga:
“Navegar é preciso,
Viver não é preciso”.

(NAVEIRA, 1998, p.25-26)

2.1 A poeta sul-mato-grossense

Raquel Maria Carvalho Naveira nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Por isso, encontramos em seus versos inúmeras marcas da cultura daquele lugar, como uma espécie de compromisso da autora com a terra natal. Exemplo disso é *Portão de Ferro*, no qual a autora mergulha fundo nas lembranças da infância; o próprio nome do livro faz referência a um lugarejo de Campo Grande.

A autora nasceu em 23 de setembro de 1957; aos dois anos foi morar em São Paulo onde viveu até aos doze. Estudou no Colégio Liceu Pasteur, onde entoava o Hino Nacional e a Marselhesa, lembrança para sempre resguardada. Já de volta à cidade natal, ensinou na Aliança Francesa de Campo Grande, fato que mostra certa autonomia de Raquel que, aos poucos, ganhava espaço na terra de origem, traçando já o início da carreira profissional.

Mesmo tendo projetado, de início, o caminho do magistério, Raquel Naveira formou-se primeiro em Direito. Em 1978, um ano antes da formatura, casou com Adhemar

Hermógenes Portocarrero Naveira, colega de curso, com quem teve três filhos: Augusto (1980), Otávio (1982) e Letícia (1988).

No entanto, não demorou a voltar à estrada já iniciada. Concluiu o curso de Letras em 1986, nas Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso. É Mestre em Comunicação e Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie/SP e Doutora em Língua e Literatura Francesas pela Universidade de Nancy, França.

A experiência de Raquel Naveira na docência, conforme vimos, começou bem cedo. Teve a oportunidade de lecionar em vários níveis, desde o ensino fundamental ao superior. Foi professora de Língua Portuguesa no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora (Campo Grande/ MS) entre 1975 e 1988. Ensinou Literatura Latina, Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Língua Portuguesa na Universidade Católica Dom Bosco. Em 1996 dedicou-se ao ensino de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Entre 2006 e 2008 lecionou na Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro. Nessa Universidade teve a oportunidade de ser representante do Instituto de Educação e Letras no Conselho de Ensino e Pesquisa.

No dia 10 de abril de 2007, Naveira foi registrada como Docente no Portal SINAES (Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior). A partir de então, sua atuação aconteceu na cidade de São Paulo, onde trabalhou como professora do curso de Pós- Graduação em “Práticas e Vertentes do Ensino Aprendizagem da Língua Portuguesa e suas Literaturas”, na UNINOVE (Universidade Nove de Julho), de 2008 a 2009. Nessa universidade participou do Grupo de Pesquisas ‘Linguística e Literatura: Teorias e Práticas discursivas’, inscrito no CNPq. Na mesma época ministrou aulas na Faculdade Anchieta, em São Bernardo do Campo/ SP, integrando o Departamento de Letras. Depois atuou como professora de Pós- Graduação na Universidade Anhembí Morumbi, no curso de Educação Infantil, ministrando a disciplina Literatura Infantil.

Ao fazermos um retrospecto da vida profissional de Raquel Naveira, observamos o quanto a experiência como docente influenciou e ainda influencia sua escrita. Referimo-nos não só às temáticas trabalhadas, muitas vezes resgatando personagens literários, autores diversos e poetas, mas também ao próprio estilo didático adotado no processo de escrita, fazendo com que o leitor perceba as relações existentes com outros textos, com outros momentos, bem como a essência de cada assunto, a partir das referências utilizadas. A linguagem simples, nem por isso menos profunda, comprova o acima exposto:

CASCA DE BANANA

Quando menina
 Caí numa casca de banana,
 Riram muito
 Me acudiram
 Levantei,
 Coberta de vergonha.

Desde então
 Acompanha-me o mau presságio:
 Caminho alerta,
 Olhos baixos,
 Temendo o escorregão.

Atenta ao destino
 Que dá
 Mas que também afana,
 Permaneço austera,
 Sei que nos espera,
 A cada esquina,
 Uma casca de banana.

(NAVEIRA, 2006, p. 65)

A leveza com que traça o cotidiano torna a sua poesia acessível aos diversos públicos, além de resgatar imagens simples e apresentar reflexões baseadas em conhecimentos partilhados. Tudo isso vem contribuindo para a popularização do trabalho da autora. Contudo, esse não é o único aspecto que colabora para a disseminação da produção naveiriana pelo país. Sua constante atuação na mídia e em grupos jornalísticos e/ou literários comprova a construção de uma carreira sólida, na qual a poesia ganha destaque e, muitas vezes, serve como apoio à luta social. De fato, boa parte de seus textos podem ser delineados nos parâmetros do que conhecemos como *poesia insubmissa*, como veremos no capítulo final desta tese.

Raquel sempre colaborou na imprensa de Campo Grande com ensaios e poemas. Foi apresentadora do quadro “Literatura”, no programa “Mulher”, dirigido por Maria Machado, no SBT⁷, de 1982 a 1987. Deste ano até 1990 foi Diretora Cultural do Rádio Clube, onde articulou palestras, peças teatrais e vernissages. De fevereiro de 1999 a 2005 atuou como produtora e apresentadora do programa literário semanal “Prosa e Verso”, da TV UCDB, canal 14.

⁷ O Sistema Brasileiro de Televisão é uma rede de televisão comercial aberta brasileira. Ela foi fundada em 1981 pelo empresário e apresentador Silvio Santos.

A poeta também exerceu um trabalho mais técnico ao ocupar o cargo de revisora de textos no Tribunal da Justiça do Mato Grosso do Sul de 1980 a 1982. Com a mesma atribuição esteve na função de consultora da Editora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, sendo colaboradora do jornal “Correio do Estado” e da revista “Arca”, ambos da cidade natal, em 1978. Foi revisora da Editora Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) de 1996 a 2004. É colaboradora do jornal “Linguagem Viva” (São Paulo/ SP) e da revista “Arte e Cultura de Santos” (Santos/SP).

Raquel Naveira é membro de algumas academias de letras, dentre as quais a Sul-Mato-Grossense (desde 1989), a Academia Cristã de Letras de São Paulo (desde 2013), a Academia Bauruense de Letras (SP), e de sociedades de escritores brasileiros como a União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro (RJ). É sócia correspondente da Academia Mineira de Letras e Membro titular do PEN Clube do Brasil (Rio de Janeiro), eleita a 14 de janeiro de 2000. Também é diretora da União Brasileira de Escritores (UBE/ SP) empossada em abril de 2010.

A qualidade dos textos naveirianos resultou em diversos prêmios ao longo da carreira da escritora. Obteve primeiro lugar no Concurso Literário DACLOBE (Faculdade de Direito) em 1978. Desde então, o reconhecimento de sua obra ganha ímpeto, sobrevivendo menções, diplomas, indicações de prêmios, vitórias em concursos e homenagens. Em 1982 recebeu menção honrosa no Concurso de Poesia Augusto dos Anjos, da Livraria José Olympio, na cidade do Rio de Janeiro. Nove anos depois foi agraciada com um diploma de Mérito Cultural do Rotary Clube de Campo Grande (MS). Nesse mesmo ano e na mesma cidade, a Secretaria Municipal de Cultura e do Esporte lhe conferiu o Prêmio Jacaré de Prata, nomeando-a como melhor poeta.

Em 1994 recebeu o Prêmio Escriba de Poesia, em Piracicaba/SP. No ano seguinte obteve 1º lugar no Concurso Nacional de Poesia e Prosa Zumbi, em Salvador. Ainda em 1995 recebeu o diploma de Mérito Cultural pela obra literária, concedido pela União Brasileira de Escritores, no Rio de Janeiro. Em 1996 o livro de poemas *Abadia* foi indicado ao prêmio JABUTI, da Câmara Brasileira do Livro.

Esta obra lhe rendeu ainda uma menção honrosa no prêmio Cecília Meireles, concedido pela União Brasileira de Escritores, no Rio de Janeiro, em 1997. Este ano foi afortunado, já que lhe propiciou a menção honrosa no prêmio Apollo Tabora França, pelo livro *Caraguatá*, em Curitiba (PR). E o 2º lugar no 8º Concurso de Obras Publicadas, da Academia de Letras e Ciências de São Lourenço (MG), com o livro *Pele de Jambo*.

Ainda com o mesmo livro, Raquel Naveira ganhou o Prêmio Alejandro J. Cabassa,

na categoria juvenil, concedido pela União Brasileira de Escritores, seção Rio de Janeiro, em 1998. Também recebeu menção honrosa nesse prêmio, na categoria poesia com o livro *Caraguatá*. Em 1999, o livro *Casa de Tecla* foi indicado para o prêmio JABUTI, na Câmara Brasileira do Livro.

Não demorou para que Raquel Naveira fosse novamente reconhecida por seu trabalho. O livro *Senhora*, em 2000, recebeu dois importantes prêmios: o Henriqueta Lisboa de Poesia, da Academia Mineira de Letras e o Jorge de Lima- Brasil 500 Anos, concedido pela Academia Carioca de Letras e a União Brasileira de Escritores, seção do Rio de Janeiro.

Em 2002, com *Maria Egípcíaca*, alcançou o segundo lugar no prêmio Oscar Mendes, categoria ensaio, promovido pela Academia Mineira de Letras.

A autora sul-mato-grossense recebeu um troféu da Fundação de Cultura Esporte e Lazer (FUNCESP), em conjunto com a União Brasileira de Escritores, seção do Mato Grosso do Sul, em 2003. A homenagem aconteceu na XVI Noite Nacional de Poesia, no teatro da UNAES - Faculdade de Campo Grande (MS). Dois anos depois, a poeta foi reconhecida pela relevância de sua obra, em especial para as Letras do Mato Grosso do Sul e os países do Mercosul. Por isso, foi contemplada com o Prêmio Literário FERMERCOS na 2ª Feira do Livro do Mercosul.

Em 2011, a publicação contemplada foi *Caminhos de Bicicleta*, que recebeu o prêmio Lygia Malaguti, concedido pela União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro (UBE/RJ).

De acordo com Layssa Gabriela Almeida e Silva (2009, p.8), a obra naveiriana vem sendo divulgada na mídia de modo acentuado. Layssa exemplifica tal fato citando as reportagens publicadas na *Revista Caras* (nº 41 e nº 281) e na *Revista Taíra*, da Universidade de Stendhal (Gronoble – França). Na primeira, podemos ler uma biografia de Raquel Naveira e alguns de seus poemas. E graças à segunda, o nome da escritora ganha alcance internacional com a publicação do poema “Lavoura”, do livro *Nunca-te-vi*:

LAVOURA

Senhor,
Dá-me paciência de lavrador,
Que ora eu empunhe o machado,
Ora a foice,
Ora o arado
Até ter o peito calejado,
O sangue misturado à terra.

Senhor,
 Dá-me paciência de lavrador,
 Que a ânsia se dilua
 Nas noites de lua
 Em que eu continuar no cabo da enxada,
 Os olhos fixos numa estrela,
 Os ombros orvalhados de esperança machucada.

Senhor,
 Dá-me paciência de lavrador,
 Que ao depositar a semente
 Na mente onde tudo é gerado,
 Eu tenha confiança
 De que virá a colheita,
 Bagos de trigo dourado.

Senhor,
 Dá-me paciência de lavrador,
 A mim pobre sementeiro
 De sêmen, de dor, de poesia.

(NAVEIRA, 1991, 56-57)

Figura 1 – Alguns livros de Raquel Naveira



FONTE: fotografia autoral

Até o momento, Raquel Naveira publicou trinta e dois livros entre prosa e poesia (ANEXO 1). É em torno dessas publicações que nos deteremos no próximo tópico, buscando elencar as principais temáticas trabalhadas pela autora.

2.2 Uma produção literária *residual*

José Nêumanne Pinto, no prefácio de *Senhora* (1999), define de modo destacável a poesia naveiriana:

A poesia de Raquel Naveira é, assim, um preito à coisificação poética – a negação da jornada em torno do próprio umbigo, em que a arte de Ovídio foi se transformando ao longo de nossos dias. Como os cristãos primitivos, que não adoravam imagens, ela se recusa ao onanismo da “*ars gratia artis*” da poesia contemporânea, que se dedica a dissecar e a contemplar as diversas manifestações da palavra escrita. De uns tempos para cá a poesia virou uma espécie de autópsia permanente da palavra, uma redundância cíclica do refrão fatal da madrasta de Branca de Neve: “espelho, espelho meu existe verbo mais bonito do que eu?” (PINTO, 1999, p.5-6).

É por isso que os versos da poeta sul-mato-grossense merecem destaque. Em meio a tantas buscas e incertezas, próprias do mundo contemporâneo, encontramos uma manifestação poética bem segura do que representa. Ela é ao mesmo tempo simples e forte. Nêumanne continua: “oposta a essa contemplação narcísica do vocábulo tido e havido como fim, a poesia de Raquel Naveira celebra objetivamente a vida, matéria-prima sem a qual seu verso não desabrocha” (PINTO, 1999, p.6).

A produção literária naveiriana sendo híbrida, segue uma linha memorialística ao mesmo tempo em que transborda religiosidade e lirismo. A defesa do ser feminino, bem como a riqueza cultural do Mato Grosso do Sul, também são pontos relevantes que merecem destaque na obra sob exame. Esses aspectos se manifestam como uma mistura de vivência, muita pesquisa e muito estudo. Isso é perceptível quando observamos, por exemplo, a obra *Stella Maia e outros poemas* (2001), na qual a autora faz uma combinação de história, arte e mito para passear pelas culturas Asteca e Maia. O resultado é um rico complexo de poemas que interligam literatura e história de modo didático. No prefácio dessa obra, Josenia Marisa Chisini (2001) afirma:

Sente-se na poesia de Raquel Naveira a intenção de reatar as pontas de eventos culturais aos relatos histórico-artísticos. Os vestígios dos fantasmas

mitológicos vicejam no artesanato da linguagem emotiva, restaurando-se os símbolos, as formas iconográficas, os nomes e as representações das tradições xamânicas dos Astecas e Maias (CHISINI, 2001, p. 8).

O estilo empregado em *Stella Maia e outros poemas* (2001) já vinha sendo usado desde publicações como *Guerra entre irmãos* (1993), *Abadia* (1995), *Caraguatá* (1996) e *Senhora* (1999). A perspectiva híbrida, a ser aprofundada ao longo desse trabalho, é traço forte na construção da *identidade* da poeta.

O alto teor lírico, a relação amorosa, as doses de filosofia e as lutas sociais também contribuem para o processo de hibridização. A obra naveiriana também é híbrida em relação ao próprio modo de escrita, havendo estreita ligação entre prosa e poesia. Alguns livros foram construídos inteiramente em prosa, outros, por completo em poesia. Contudo, há os que misturam os dois modos, como é o caso de *Fiandeira*. Neste, no texto intitulado “O fazer poético”, a autora discorre acerca dos motivos que a levam a escrever para, em seguida, explicar o sentido do título do livro:

Em “Fiandeira” utilizo a ideia da mulher tecelã, tradição grega que se perde nos arcanos da memória. Pandora aprendeu a arte das Fiandeiras com a deusa Atena, cujo epíteto é “Atenas Penitis”, a tecelã. Ariadne desafiou a deusa Atena na arte da tapeçaria e foi transformada numa aranha. As Parcas seguravam e cortavam os fios das vidas humanas. Durante toda a história da humanidade as mulheres teceram, fiaram, tramaram. Teciam a roupinha do bebê e a mortalha do soldado. A própria palavra “texto” lembra “tecido”. O poema ficou assim:

Sou uma fiandeira
Tecendo noite e dia
Uma esteira de pensamentos.

[...]

Sou uma fiandeira,
Vivi à beira
De tudo aquilo que é frágil,
Que parece fiapo
Ou que está por um fio⁸.

(NAVEIRA, 1992, p. 93-94)

O ensaio tem continuidade com a apresentação de outras metáforas descritas em prosa, e também com outros trechos de poemas. A autora cria, assim, um estilo próprio,

⁸ O poema foi publicado inicialmente em *Via Sacra* (1989). Já o citamos, na íntegra, na Introdução a este trabalho.

enveredando por uma perspectiva didática, que explica o motivo do poema e situa o leitor em relação ao mito gerador da metáfora utilizada. Ao entrecruzar história, mitologia e literatura, como faz em vários outros textos, sai do senso-comum, procedimento notável pelo modo como uniu diferentes textos, explicando-os e situando-os no tempo.

Ao destacarmos o conteúdo híbrido da obra de Raquel Naveira, acreditamos estar implícito o conteúdo residual de referida produção. A partir do instante em que traços de culturas diferentes se unem para formar uma nova identidade, então há nesse ponto, inevitavelmente, elementos que se cristalizaram no decorrer dos tempos, vencendo intempéries e/ou se fortificando ao longo do processo. Assim, alcançando um lugar privilegiado na produção literária da autora sul-mato-grossense, a hibridação cultural leva consigo a residualidade, já que esta percorre naturalmente o mencionado percurso.

Leiamos, a seguir, sobre as principais temáticas identificadas na produção literária de Raquel Naveira. Os exemplos utilizados são apenas uma parte dos inúmeros textos que trazem cada um dos conteúdos abordados. Enxerguemos essa apresentação como um convite à leitura da obra.

2.2.1 *Memórias da terra sul-mato-grossense*

Conforme o *Dicionário de Termos Históricos*, o debate acerca da memória humana se deu ainda no século XIX com Sigmund Freud, que “distinguiu a memória de um simples repositório de lembranças: para ele, nossa mente não é um museu. Nesse aspecto ele remete a Platão, que já na Antiguidade apresentava a memória como um bloco de cera, onde nossas lembranças são impressas” (SILVA & SILVA, 2009, p. 275). Para Freud, há uma memória seletiva; há lembranças que são resgatadas de modo parcial e/ou por estímulos externos.

A concepção de memória, no século XX, extrapola as características psíquicas. Ela passa a ser interesse das diferentes ciências humanas. A partir da década de 1970 os pesquisadores da Nova História começaram a perceber a memória como ideia imprescindível aos seus estudos. Le Goff em *História e Memória* afirma que “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2013, p.387).

De fato, a primeira concepção de memória a ser retomada é a ideia literal do termo. Mas ao refletirmos acerca das inúmeras informações relacionadas ao modo de vida das diferentes sociedades que são naturalmente resguardadas na mentalidade de cada tempo, através

dos registros orais ou escritos, por exemplo, então compreendemos ser a ideia de memória bem mais abrangente. Segundo Joël Candau “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” (CANDAU, 2012, p.9). A atualização, neste caso, compreende a reconstrução de uma lembrança. Seria uma espécie de resgate de um elemento arcaico unido a outro modo de ver o mundo, a outro contexto, submetido a outra interpretação. A união desses elementos pode resultar num produto aparentemente novo, híbrido e atuante na contemporaneidade, ou seja, um produto residual.

A memória contribui para a construção da identidade. Joël Candau afirmou que “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida” (CANDAU, 2012, p.16). É sob essa perspectiva que afirmamos ser as memórias de Raquel Naveira um conjunto de fios que se unem para a construção da identidade da poeta. Observemos o poema a seguir que apresenta memórias da terra-natal da autora:

MATO GROSSO DO SUL

É paraíso,
Coalhado de aves e bichos,
Entrecortado de lagoas e corixos;

É edifício
Que se constrói
Pedra sobre pedra
Com segurança e solidez;

É leito
Onde se reclina
Para gerar filhos,
Nossa sina;

[...]

(NAVEIRA, 1997, p.4)

A caracterização da terra de origem, no poema acima, mostra-nos quão valioso é o seu significado para o eu poético. A cada início de estrofe um substantivo se transforma em adjetivo. A imagem representada nesse primeiro instante é justificada nos versos posteriores. Essa estrutura se repete ao longo de todo o poema.

A primeira caracterização apresenta Mato Grosso do Sul como um paraíso. A referência se dá pela exploração da natureza, ideia logo confirmada pela menção a imagens de aves, bichos, lagoas e corixos. Este seria o ponto de partida para se conhecer o lugar. Primeiro a criação divina, depois a construção humana, marcada pela figura do edifício bem construído, “com segurança e solidez”. A atitude do homem ganha espaço e mostra-se também como característica do lugar.

Na terceira estrofe, o espaço mato-grossense é qualificado como acolhedor. Seria o lugar próprio para morar com a família, gerar filhos, aspectos que só enaltecem a região. E assim o eu poético continua:

É monte
Que galgamos
Até o alto cume
De nosso esforço;

É trono,
Dom,
Graça,
Esperança;
É casa
Que acolhe,
Árvore que oferece sombra
E nos prende
A úmidas raízes.

É céu

Sobre nossas cabeças
Urna
Que abriga nossos ossos,
Terra
Da qual brotamos
Como sementes.
É campo
Vinha
De frutos,
Perfume
E grandeza;
É seio jorrando leite,
Ventre materno,
Fonte de água pura
Que penetra nossas almas ressequidas;

[...]

Embora os adjetivos atribuídos a Mato Grosso especifiquem o lugar, há diversas qualidades que são universais e reconhecíveis por qualquer indivíduo amante do estado ou da cidade onde nasceu. Esse modo de construção poética faz que o leitor se identifique, estabelecendo relação com uma memória particular. Ao chamar o lugar de monte, por exemplo, dá-se a ideia de que se trata de um ótimo ambiente para subir, para progredir, desde que haja esforço.

Na quinta estrofe muitas propriedades são associadas ao processo descritivo, desde objetos representativos de poder – como o trono – até os sentimentos mais abstratos e sublimes – como a esperança. Por ser árvore que oferece sombra, podemos relacionar a localidade tanto à sua essência natural quanto ao povo humano e acolhedor que habita a região.

O verso “É céu”, sozinho em meios às outras estrofes, nos permite inferir uma essência plurissignificante que não necessita de mais componentes para lhe dar sentido. Afinal, a imensidão da referida imagem amplia o significado da localidade apreciada. A estrofe de um verso só esteticamente transmite a sensação de infinidade, como se não houvesse espaço para outras imagens além do céu, já que até naquele vazio, ao redor do único verso, a figura explora e transborda sentidos, preenchendo as lacunas. O céu também simboliza o bem-estar, o paraíso, já mencionado no início. Depois disso, o eu poético focaliza o que está abaixo, no mundo terreno, como se tudo fosse reflexo da vastidão apresentada anteriormente. É do céu que parte a energia para os ossos humanos e para a terra que dá frutos. Solo fértil é como seio materno que alimenta os filhos. E assim é a terra natal de Raquel Naveira:

[...]

É gema,
Tesouro,
Sol de rubi,
Diadema de safiras
E estrelas azuis.

É veste,
Tecido que nos cobre,
Torre
Da qual avistamos o futuro;

É base,
Chão,
Solo,
Cerrado,

Realidade
 Que absorve nossos passos,
 De onde soltamos as asas
 E saltamos entre astros.

(NAVEIRA, 1997, p.4)

O eu lírico, através de metáforas, diz ser Mato Grosso fonte de riquezas. As preciosidades tanto apontam para o natural, isto é, o que de fato a terra produz para o sustento e a economia local, como indicam o significado do lugar para o enunciador. Para ele é a base, a raiz, o tecido que envolve como um manto sagrado. É o ambiente de onde se pode olhar o futuro, ter perspectiva. É um bom lugar para se viver:

[...]

É templo
 Em que oramos
 Os olhos voltados
 Para o firmamento.
 É báculo
 Que apoia e sustenta,
 Dá força à nossa fragilidade.

É óleo
 Que unge nosso rosto,
 Porto que acolhe
 A nau de nosso destino.

É teto
 Que protege do sol e da chuva,
 Sinal marcado em nossa testa,
 Seta cravada em nosso peito;
 É vastidão,
 Pântano,
 Deserto,
 Sertão,
 Palco épico
 Que atravessamos
 Em busca de vitória
 E salvação.

(NAVEIRA, 1997, p.4)

A terra de Raquel Naveira é vista com grande respeito, é solo sagrado. Região calorosa e protetora. Ao menos é assim que se sente quem vive ou viveu por lá. Apesar da universalidade temática, abordada anteriormente, que faz o leitor se identificar ao pensar sobre

a terra de sua origem, há apontamentos para a singularidade do espaço mato-grossense. Além do título do poema, o seu final direciona-se a um ambiente específico: “É vastidão,/ Pântano, /Deserto, /Sertão”. Essa mistura de ecossistemas nos remete ao território mato-grossense, principalmente por conta do “pântano”.

O grande amor à terra, o sentimento saudosista, a comparação de Mato Grosso com a nau do destino faz referência aos sentimentos caracterizadores do povo lusitano, que teve as grandes navegações, por um lado, como momento de ascensão econômica e por outro como instante difícil de separações de famílias e amigos que partiam nas embarcações. A saudade passava a existir. No texto de Raquel, nota-se então o resíduo desse sentimento, assim como há resquícios apontando elementos ainda mais antigos como o “Palco Épico” que relaciona a Guerra do Paraguai, citada em vários outros poemas de Raquel, com as batalhas épicas da Antiguidade Clássica, levando-nos à identificação de resíduos milenares.

De acordo com Emilio Davi Sampaio, em “O telurismo poético em Adair José de Aguiar e Raquel Naveira”, o poema analisado tem natureza descritiva, e eleva o objetivo espacial conceituado. Segundo ele:

O título, “Mato Grosso do Sul”, além de configurar a temática telúrica, é o mote para a criação sequencial de metáforas, que vão se estender por todas as estrofes, a partir da repetição do lexema verbal anafórico “É”. Ao escolher esses recursos poéticos, associados ao emprego de versos livres, nota-se a intenção de constituir um esquema representativo para ser aplicado nos demais estratos: o das unidades de significação, das formações fônico-linguísticas e das objetividades apresentadas (SAMPAIO, 2013, p.213).

Esse resgate das memórias da terra-natal está presente na obra naveiriana desde o primeiro livro publicado em 1989, *Via Sacra*. Este nome remete às quatorze estações percorridas por Jesus rumo à crucificação. Recordam-se, nessas estações, os momentos de dor e sofrimento de Cristo, do Pretório ao Calvário. Dessa maneira, imaginamos encontrar, nos poemas do livro citado, conteúdos religiosos que reportam a esses difíceis momentos da história bíblica cristã. Isso não acontece. Deparamo-nos, na realidade, com diversas recordações, sensações e imagens de vivências arraigadas à terra da autora. A religiosidade surge de modo muito sutil, em meio às recordações, longe de ser o foco do livro. Podemos afirmar que há uma série de explanações das crenças do eu poético inseridas nas memórias como elementos da cultura sul-mato-grossense. Enumeramos algumas delas, as quais demonstram adesão ao catolicismo de cunho popular:

[...] Na fazenda
A padroeira da cozinha

Era Santa Marta,
 Quando, de noite,
 Chegavam homens a cavalo,
 Contando as histórias da cidade
 E se aglomeravam como carneiros de galpão,
 Rezava-se pra Santa Marta,
 Pra que ela garantisse mesa farta
 E aplacasse tanta fome,
 Tanta sede que tem nesse mundo.

(NAVEIRA, 1989, p. 08)

Marta é referência bíblica cristã, era pessoa simples e humilde que cedo perdeu os pais e passou a viver sozinha com os irmãos. Era irmã de Lázaro e de Maria, a que estava sempre aos pés de Jesus para ouvi-lo. A família toda nutria amizade por Jesus. Toda vez que Ele passava por Jerusalém, se hospedava em sua casa: “Estando em viagem, entrou num povoado, e certa mulher chamada Marta, recebeu-o em sua casa” (BÍBLIA: 2002; LUCAS 10, 38). Por conta dessa amizade a família foi perseguida e seus membros foram levados ao refúgio na França. Na nova cidade converteram muitas pessoas ao Cristianismo.

Marta era bastante ativa para os afazeres do lar, enquanto a sua irmã Maria ficava à disposição para ouvir as palavras de Jesus: “Sua irmã, chamada Maria, ficou sentada aos pés do Senhor, escutando-lhe a palavra. Marta estava ocupada pelo muito serviço” (BÍBLIA: 2002; LUCAS, 10, 39-40). Por conta da intensa preocupação de Marta com os afazeres do lar, Jesus chamou a sua atenção para as prioridades que deveria ter na vida: “Marta, Marta, tu te inquietas e te agitas por muitas coisas; no entanto, pouca coisa é necessária, até mesmo uma só. Maria, com efeito, escolheu a melhor parte, que não lhe será tirada” (BÍBLIA: 2002; LUCAS 10, 41-42). A mensagem apresentada quer deixar nítida a importância que deve ser dada ao conteúdo divino, relevando ao segundo plano os anseios terrenos.

Embora tenha havido essa chamada, por parte de Jesus, para Marta refletir sobre suas atitudes, Ele também sabia da necessidade da aptidão dessa personagem bíblica para as atividades domésticas, principalmente relacionadas à culinária. Isso justifica o fato de ser esta mulher a santa padroeira da cozinha. Uniu-se as habilidades da culinária, bondade, simplicidade e humildade para a edificação desta imagem que, tradicionalmente, passou a fazer parte dos momentos de oração em família diante dos alimentos.

No poema de Raquel Naveira, a referência aos homens que chegavam a cavalo resgata a representação de uma sociedade patriarcal, na qual a mulher cuida da cozinha e o sexo masculino é o responsável por sair em busca do sustento da família.

É comum encontrarmos em registros históricos o tradicional encontro das comunidades ou pessoas da vizinhança para contar histórias. Trata-se de um costume que existe desde os primórdios da humanidade.

No trecho do poema, além da referência a essa herança, temos também a presença do encontro em volta do alimento. Mesa farta é bonança. O alimento é sagrado. Roga-se a Santa Marta no anseio de alcançar-se a fartura. É a tradição religiosa cristã presente nas memórias vividas na região mato-grossense. O mesmo acontece no trecho seguinte:

[...] No dia de Santo Antônio
 Faço pão,
 Acompanho procissão...
 Juro que se eu casar
 Vou dar uma festa aqui,
 Neste campo grande,
 Tão grande quanto minha devoção.

(NAVEIRA, 1989, p. 14)

Mais uma imagem cristã é relembada, a de Santo Antônio, de origem portuguesa, bastante popular aqui no Brasil. Desde cedo Antônio foi motivado a seguir a vida religiosa. Era conhecido por sua caridade. Distribuía pães aos pobres, por isso, nas diversas propagações de sua imagem, o pão está sempre presente. Daí surgiu a tradição de oferecer este alimento como parte das promessas para quem almejava casar-se. Mas a fama de ser um santo casamenteiro surgiu no Brasil. Na realidade, sempre foi procurado pelos inúmeros milagres a ele atribuídos, de toda a natureza. Contudo, aqui os pedidos passaram a ser bem direcionados.

Reza a lenda que uma moça, na ânsia de conseguir bom casamento, colocou a imagem de Santo Antônio na janela. Como nada acontecia, derrubou-a na calçada, de modo que ela caiu de cabeça para baixo. Desde então, criou-se o costume de deixar a imagem do santo nesta mesma posição, aguardando a graça ser alcançada. Vale lembrar que, nesses casos, o pedido é sempre relacionado a casamento.

No poema de Raquel, ao mesmo tempo em que há o resgate de uma tradição popular comum a tantos devotos brasileiros, marcando a identidade de um povo, também se aborda a cidade de Campo Grande, para destacar a abordagem feita por alguém singular, de lugar específico. O eu poético deixa clara a promessa realizada. Enfatiza que aguarda receber a graça e promete fazer pão (símbolo da caridade), acompanhar a procissão (atividade tradicional presente nos costumes cristãos) e fazer um “festão”, afinal o santo merecerá. No final, ainda enfatiza o sentimento de devoção. Esta aparece marcando outros textos da poeta sul-mato-grossense:

Era a vizinha que me levava à missa,
 Queria que mamãe me levasse,
 Que colocasse véu,
 E declamasse cânticos,
 Mas era sempre a vizinha que me levava à missa.

Missa era bom!
 Hipnotizava...
 A roupa púrpura de padre;
 As toalhas com cachinhos de uva,
 Peixes,
 Feixes de trigo;
 A benção,
 O cheiro de incenso,
 A hóstia,
 Lua que poderia sangrar entre os dentes.
 [...]

(NAVEIRA, 1989, p. 47)

Neste poema, a autora faz alusão à principal celebração religiosa da Igreja Católica. O eu poético gostaria de guardar a lembrança da participação na missa junto com a mãe. Mas por algum motivo ela não podia fazer-se presente. A vizinha cumpria referido papel.

Cada símbolo da cerimônia marca a memória do eu poético: a roupa púrpura do padre, as toalhas de cachinhos de uva, peixes, feixes de trigo, incenso e hóstia. A cor da roupa do sacerdote indica o Tempo da Quaresma ou Advento e tem sentido de penitência⁹. As uvas na toalha, juntamente com o trigo, representam o alimento humano, simbolizando o sacrifício da natureza em favor do homem. O peixe é um símbolo cristão usado desde o surgimento da Igreja como identificação dessa crença¹⁰. Além disso, em muitos trechos bíblicos encontramos essa imagem como representação da partilha, como é caso do milagre da multiplicação dos peixes e dos pães (BÍBLIA: 2002; MATEUS 14, 13-21). O incenso é o resultado da união de plantas aromáticas que, quando queimadas, liberam fumaça aromática. É utilizado em celebrações solenes, o que indica no poema de Raquel a participação do eu poético numa missa

⁹ Há uma tendência atual de se usar a cor violeta no Tempo do Advento, para diferenciá-lo do Tempo da Quaresma, já que aquele é momento de alegria pela espera do Salvador.

¹⁰ Em grego antigo, a palavra “peixe” era *ichthys*. Os cristãos usaram a palavra para formar um acróstico, um conjunto de palavras cujas iniciais começam com cada parte de *ichthys*:

I - *Iesous* - Jesus
 Ch - *Christous* - Cristo
 Th - *Theou* - Deus
 Y - *Yios* - Filho
 S - *Soter* - Salvador

Fonte: <https://www.respostas.com.br/significado-do-simbolo-do-peixe-cristao/> Acesso: 15/07/2018.

especial. Já a hóstia, comum em todas as missas, juntamente com o vinho configuram a eucaristia e representam o corpo e o sangue de Cristo, respectivamente. No poema de Naveira, a hóstia é vista como a “Lua que poderia sangrar entre os dentes”. Seu formato redondo, às vezes até dividido ao meio, lembra, de fato, o satélite da Terra, justificando o uso da metáfora. A comunhão é o momento em que o cristão toma a hóstia como alimento, lembrando o fato de Cristo ter entregado o seu corpo ao sacrifício e derramado o seu sangue pela humanidade.

Os elementos religiosos, no texto de Raquel, enaltecem a cultura mato-grossense. Sem dúvida, as crenças, de modo geral, contribuem significativamente para a construção do imaginário de um lugar. Imagens de santos, sinais de devoção e costumes são traços valiosos nesse processo. Encontraremos em várias outras publicações de Naveira uma forte religiosidade; referimo-nos a textos que enaltecem santidades, resgatam momentos da história cristã elementares para o catolicismo.

A riqueza de detalhes caracterizadores dos diversos ambientes compostos nesse primeiro livro edifica uma espécie de mentalidade telúrica. Exemplo claro é o primeiro poema intitulado “cozinha de fazenda”:

COZINHA DE FAZENDA

Na fazenda
 Era duro o batente na cozinha,
 De manhã cedo
 Arroz carreteiro quente
 Que tropeiro não pode ir pro campo de barriga vazia,
 Depois o leite vindo do mangueiro,
 O requeijão entre sequilhos;
 Os restos esquartejados da vaca
 Cada qual pro seu destino;
 [...]

Na fazenda
 Era duro o batente na cozinha,
 Cozinheira tinha sempre peito de tábua,
 Mãos com barbatanas
 E olhos melancólicos
 De quem cria filho enroscado no fogão.
 [...]

(NAVEIRA, 1989, p.07)

A comida típica elencada no início vai referida durante boa parte do poema, dando a conhecer diferentes iguarias encontradas na fazenda. Identificamos, ao mesmo tempo, um tom

de saudosismo e didatismo. O uso do pretérito perfeito dá ênfase ao sentimento de apego ao passado. As iguarias apresentadas – arroz tropeiro, carreteiro, leite, requeijão – são riquezas regionais que ganham sentido quando juntas. Há um desejo de elencar aquilo que é bom, e suscitar a vontade de degustar. Mais adiante, o eu poético descreve a imagem de uma cozinheira no contexto mato-grossense. Ela tinha “peito de tábua”, “mãos com barbatanas”, “E olhos melancólicos/ De quem cria filho enroscado no fogão”.

Esse sentimento pode ser notado em vários outros poemas de *Via Sacra*. “Museu de cera”, por exemplo, surge como uma espécie de recordação do dia em que armaram um museu de cera num salão da Rua 14. Esta mesma rua é retomada em “Relógio da 14”, em que o eu poético questiona a ausência do relógio que fez parte da história daquele local, sendo no Natal componente do presépio, e no carnaval rei Momo gordo, além de, nos demais momentos, exercer a sua função primordial. Em “Pensão Pimentel” muitos são os questionamentos acerca de uma mudança estrutural da pensão: “Como podes ficar assim?/ Carcomida/ Apodrecida/ Como uma enorme proa de navio/ Esquecida no fundo do mar?”. O texto mais uma vez recorda um ambiente que marcou a vida do eu poético, que não é mais como antigamente, uma pura demonstração de saudades.

Nota-se, portanto, o princípio do resgate de imagens marcantes erigidas a partir das memórias de um tempo vivido em Mato Grosso do Sul. Sobre isso, podemos resgatar as ideias de Emilio Davi Sampaio que, em seu artigo “O telurismo poético em Adair José de Aguiar e Raquel Naveira”, diz que “a poesia telúrica nasce da vontade de se falar da terra, da terra amada, da terra sonhada, daquela terra que nos transmite o sentimento de pertença e que nos faz avivar lembranças várias, onde se registra os preciosos momentos vividos” (SAMPAIO, 2013, p.202). Os momentos vivenciados na terra-natal vão se transformando em quadros que constroem um rico imaginário mato-grossense, conforme observamos nesse texto de *Abadia*:

RIO PARAGUAI

Ver o rio Paraguai:
 A massa,
 A corrente,
 O volume veloz das águas
 Sob o casco
 Que singra
 O oceano doce,
 Barrento,
 Coalhado de camalotes,
 Verdes ilhas
 Que a balsa tritura,

Como se tivesse dentes;
Do outro lado,
Corumbá branca,
Caiada.

[...]

De qualquer ponto,
De qualquer porto,
Ver o rio Paraguai
Enche a alma
De melancolia,
De canções,
De histórias,
Sensação de sempre
E de nunca mais.

(NAVEIRA, 1995, p. 67-68)

Cada imagem recuperada tem grande importância para a história do lugar. São recordações que, partindo da memória individual, despertam uma lembrança coletiva. Afinal, trata-se de elementos formadores de uma cultura. Exemplo disso é o poema transcrito acima, que reflete um verdadeiro ícone portador de tantas histórias, tantas aventuras e, por isso, tantas memórias. Segundo Cunha Rebouças, Braga e Galizia Tundisi, o Rio Paraguai:

Em função de sua ligação com o mar através do Rio Paraná e o estuário do Prata e das características de sua topografia suave, vem sendo navegado praticamente desde o início da colonização espanhola, originando o aparecimento de várias cidades ao longo do seu curso, tais como Assunción, a capital do Paraguai, Porto Murtinho, Cáceres, Corumbá, no Brasil, e já no Rio Paraná, Rosário, Santa Fé e Paraná, na Argentina (CUNHA REBOUÇAS; BRAGA; GALIZIA TUNDISI, 2006, p. 567).

A descrição dos autores aponta para a riqueza e importância do rio para os países que o permeiam. Com Raquel Naveira, ele ganha destaque em diversos poemas. “Rio Paraguai” apresenta tanto os aspectos físicos e visíveis quanto os sentimentos provocados nos que o têm, por alguma razão, como referência de vida. “O Rio Paraguai tem suas nascentes na Chapada dos Parecis, Estado do Mato Grosso, Brasil, em uma altitude de cerca de 400m” (CUNHA REBOUÇAS; BRAGA; GALIZIA TUNDISI, 2006, p. 567). Portanto, a imagem da correnteza, vista de algumas cidades mato-grossenses, é privilegiada. Vê-se o “volume veloz das águas”, “o oceano doce/ Barrento/ Coalhado de camalotes”. Corumbá é um dos exemplos de regiões citadas. Ela é também reconhecida pelos nomes de “Cidade Branca”, “Capital do Pantanal” ou “Tríplice Fronteira do Centro-Oeste”. O primeiro nome justifica o verso “Corumbá branca”.

Figura 2 – Mapa do Rio Paraguai



FONTE: <http://riosvivos.org.br/a/Canal/Rio+Paraguai/540>

O curso do Rio Paraguai desperta no eu poético um sentimento saudosista, aos moldes dos escritores portugueses do início do século XX. Isso porque o contato com a aludida visão “Enche a alma/ De melancolia/ De canções/ De histórias”. A melancolia, segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2010), é um “estado de profunda tristeza”. Portanto, aquela paisagem suscita memórias tristes, canções representativas do lugar ou literalmente ouvidas na região, histórias vividas naquele cenário de pantanal. A repetição da preposição “de”, marca a presença da aliteração, causando um efeito de soma, de completude, de

integralidade da alma. Ela está repleta de sentimentos nascidos a partir da visualização da imagem do Rio Paraguai.

A temática regional continua presente em *O arado e a estrela* (1997). Raquel Naveira dedica a primeira parte deste livro ao assunto aludido. Temos então alguns ensaios nos quais são resgatadas figuras reconhecidas no sul do Mato Grosso. No primeiro ensaio, por exemplo, intitulado “A natureza sul-mato-grossense”, são lembrados os nomes de dois proeminentes escritores que também dedicaram parte de suas obras ao desvelo com a terra, mostrando, principalmente, a expressividade da paisagem; foram eles Visconde de Taunay e Manoel de Barros. De modo sucinto, Raquel descreve a biografia de ambos e rememora os títulos das principais publicações do duo, expondo trechos que exemplificam a temática supracitada. Depois, finaliza o ensaio com o poema “O Paraíso era aqui”:

O paraíso era aqui,
Ao pé da serra,
Onde os jequitibás se erguem frondosos,
O ar rescende a baunilha
E abrem-se os leques do buriti.

O paraíso era aqui,
Onde as laranjas ganham sumo,
Os abacates se encorpam
E a terra se trinca
De caraguatás e abacaxis.

O paraíso era aqui,
Nas matas passeiam onças pintadas,
Veados pastam flores,
Lobos de caudas vermelhas
Lontras e quatis.

O paraíso era aqui
Por toda parte há ouro,
Mármore ladrilhando ruas,
Blocos de diamante,
Lágrimas de rubi.

O paraíso era aqui,
Eu o sinto toda vez que subo nesta pedra,
No meio do rio Taquari.

E a maçã?
Bem, poderia ter sido um caju ou um caqui.

(NAVEIRA, 1996, p. 16-17)

A anáfora utilizada pela autora resgata a imagem do “Paraíso bíblico”, cuja perfeição é uma espécie de troféu destinado aos que, em vida, agem segundo os desígnios cristãos. A descrição desse ambiente sublime se desenvolve progressivamente a cada estrofe do poema, deixando subentender quão bela e perfeita é a terra sul-mato-grossense. As riquezas naturais, envolvendo plantas e bichos, misturam-se com as riquezas materiais, combinação que nos permite inferir a inserção de concepções diferentes acerca do sentido ou da imagem que se tem do Paraíso. Desse modo, não importa o ponto de vista que se tenha desse lugar, de fato. A ideia é igualar a terra-natal ao verdadeiro Paraíso. Referida estratégia só confirma os princípios telúricos encontrados nos textos naveirianos. O eu poético expõe em versos toda a beleza do lugar: as plantas (“Ao pé da serra,/ Onde os jequitibás se erguem frondosos”), as frutas (“Os abacates se encorçam”), os bichos (“Veados pastam flores, Lobos de caudas vermelhas”) e as pedras preciosas (“Por toda parte há ouro,/ Mármore ladrilhando ruas,/ Blocos de diamantes”).

Os dois últimos versos, a moda de fiinda, e recheados de graça e sapiência, recordam o momento da Criação e sugerem a atualização do fruto do pecado. Poderíamos dizer que se trata de um resíduo bíblico, já que a imagem desse fruto retoma toda uma história, portando-se como traço da mentalidade de uma época, e contribui para a formação de uma nova ideia, um novo jeito de ver esse momento cristão.

Mais adiante, no mesmo livro, o ensaio “Mate” traz dicas de como consumir a erva verde tradicionalmente tomada no tereré, também conhecido na Região Sul como chimarrão. Há uma mistura da receita com as características da ambientação ideal para se saborear o chá dessa erva. Nesse aspecto, a autora desenvolve a prosa poética como justificativa para o poema que vem em seguida. Tanto na prosa, quanto na poesia, Raquel Naveira mostra que o ato de consumir o chá é uma tradição que proporciona momentos agradáveis ao lado dos amigos. Esse encontro entre chá e amigos resulta na “serenidade do coração”.

“A fauna do Pantanal” descreve a riqueza do lugar e ainda destaca o sentimento do artista diante de tanta beleza: “um artista sul-mato-grossense não consegue deixar de se sensibilizar diante desta verdadeira epifania e aí buscar *leit-motivs* para sua obra” (NAVEIRA, 1996, p. 26-27). Em seguida os ensaios fotográficos produzidos pela revista “Executivo Plus” são citados para dar destaque à fauna e à flora da região. Para evocar as fotografias dessa publicação, a autora rememora dois poemas construídos a partir das imagens captadas de “Sucuri” e “Garça”

Sucuri
Porejada de rio,
Orvalhada de Relva,

Iluminada de Raios.
 Sucuri
 Que desliza
 Como uma estrada,
 Uma avenida feérica,
 Artéria mais clara
 No coração da madrugada.

(NAVEIRA, 1996, p. 26-27)

Garça
 Mergulhando o limo
 Vegetal-aquático.

Garça
 Feita de pluma,
 De nuvem,
 De algodão doce.

Ave garça!
 Quanta graça
 No teu bailado
 Ao pôr- do- Sol
 Ave garça!
 Saúdo tua raça,
 Tuas asas.
 Tuas longas penas de solidão.

Ave garça!
 Esgarça
 Como névoa
 O material do meu sonho.

Ave garça!
 Clássica e clara,
 Esticada e tensa,
 Meditando o Pantanal

(NAVEIRA, 1996, p. 27-28).

A imagem da sucuri, no primeiro poema, faz referência a um bicho forte e notável. A serpente gigante carrega a essência do Mato Grosso do Sul nos poros. Ela vive no rio ou à beira dele. Comparada a uma avenida, pelas curvas e pelo movimento, surge nas madrugadas com figura deslumbrante. Ressalta-se não o perigo ou o medo provocado por ela, mas a sua beleza em meio à natureza da terra natal de Raquel.

No segundo poema é a vez da garça. Bicho e rio mais uma vez se encontram. No início do texto situa-se a ave em seu habitat natural, depois o eu poético descreve a sua feição: “Feita de pluma, / De nuvem/ De algodão doce”. As metáforas fazem alusão às penas da garça que de tão claras e macias parecem nuvem ou guloseima. Essa representatividade dá ao texto um tom sublime, mágico e de leveza.

Nas três estrofes seguintes o primeiro verso repete “Ave garça”. Apresentando propositadamente o dúbio sentido de ave pássaro e de saudação à ave, indica a presença de uma paronomásia. Este jogo com as palavras continua em “Ave garça/ Quanta graça”. Ao mesmo tempo em que garça se torna graça, resgatando a própria natureza do animal e sua beleza encantatória, também alude à conhecida expressão “Ave, cheia de graça”. Esta é a fala do anjo na Anunciação a Nossa Senhora. Por ser concebida sem pecado, diz a tradição cristã, Maria foi a única a ter graça.

Nos versos posteriores a autora utiliza mais uma vez a paronomásia em “Ave graça!/ Saúdo tua raça”. E continua: “Tuas asas/ Tuas longas penas de solidão”. A personificação surge no último verso dando-nos a entender que a garça é um bicho solitário. Tudo o que foi dito anteriormente, na descrição de seus traços físicos, fica, nesse instante, suspenso, levando-nos a refletir que de nada adianta tanta beleza para se viver na solidão.

Na última estrofe o eu poético descreve a postura da ave, “Clássica e clara/ Esticada e tensa”, e a personifica ao afirmar que ela se encontra “Meditando o Pantanal”. Na realidade, quem observa é este interlocutor que vem expondo todas as riquezas da região sul-mato-grossense. O senso de observação foi atribuído à garça no último verso, deixando por fim a imagem de uma reflexão que se estende, que segue adiante aos próximos poemas.

É importante salientar que os poemas reunidos em *O arado e a estrela* vêm de outras publicações. Nesse caso, a poeta elabora ensaios resgatando-os e explicando os motivos ou detalhando os momentos anteriores à feitura dos referidos versos. Dando ao texto o didatismo tão peculiar à obra da autora. De acordo com Josenia Marisa Chisini (2001, p.20), esse livro de Naveira carrega um “vigor de cunho autobiográfico, que revela as particularidades da formação da escritora campo-grandense”.

Josenia (2001) explana a respeito do cunho didático da produção naveiriana, resgatando preocupações de professora. Talvez por isso possamos considerar *O arado e a estrela* uma criação singular que “rompe com os cânones dos gêneros literários e ensaísticos” (CHISINI, 2001, p. 21). Ela entrecruza ficção e poesia construindo um novo modelo de ensaio. “Os atributos literários realçam as estruturas dissertativas, revelando um discurso de qualidades artísticas e didáticas na unidade da obra de *O arado e a estrela*” (CHISINI, 2001, p. 21).

Portão de Ferro (2006) é outro exemplo significativo de valorização da terra realizado por Raquel. O título é o nome de um lugarejo por onde a autora passou durante a infância. É um lugar revisitado pela palavra poética. O livro se constrói a partir da junção de diversas memórias, a maioria delas da infância. Com base em imagens (da natureza e de personagens) o leitor compõe a identidade cultural do sul do Mato Grosso. O primeiro poema do livro clarifica o que acabamos de afirmar:

LEMBRANÇA DO RIO

Da janela da cozinha
Eu via
O rio
Ou era o rio que me espiava,
Espichando o dorso de lama,
Cobra de couro liso.

Enquanto lavava louça,
O rio,
Escorregadio,
Levava nas águas sem espuma,
Os meus desejos,
Sentimentos
E desvios.

De vez em quando,
Desprendia-se da árvore
Um bugio,
O rio tremia,
A pele eriçada
Num calafrio.

Eu via
E pensava:
Sou moça,
Não vou morrer
Se me atiro nesse rio;
Não há dor,
Queimadura,
Lamento que ele não cure,
O seu balbucio
É paz e esquecimento.

Ó substância úmida!
Ó existência precária!
Meu corpo escoa
Como água
Como se fosse

Meu próprio rio.

(NAVEIRA, 2006, p. 7-8)

A “lembança do rio” retoma os sentimentos de adolescência vividos diante dele. O rio e o eu poético se igualam, demonstrando que ambos são parte de uma mesma natureza e têm igual importância. A água que caía no instante da lavagem da louça lembrava o movimento daquele rio, sem espuma, que estava lá fora. O curso da correnteza leva consigo sentimentos, desejos e desvios. Por vezes, quando pulava um bugio¹¹, por alguns instantes encontrava-se um diferencial naquele percurso, já que o rio tremia. Mas logo tudo voltava ao normal. Essa metáfora leva-nos a inferir sobre as adversidades que por vezes surgem na vida, causando certo “tremor”, deixando a “pele eriçada/ Num calafrio”.

Na quarta estrofe manifesta-se o eu poético de uma mulher jovem que enxerga no rio a cura das feridas. E é nesse anseio que, no final do texto, o corpo do eu lírico metaforiza-se em rio. É como se o físico se transformasse em algo místico, imaterial. Tornando-se volúvel e efêmero. Trata-se da grande metáfora do rio, que representa tudo o que é passageiro, levando todas as angústias humanas. E, no caso do poema de Raquel Naveira, também ilustra o próprio indivíduo tão suscetível às mudanças provocadas pelo tempo.

A memória do rio esteve presente em diversos textos naveirianos, por exemplo, “Beira do Rio I” e “Beira do Rio II”. E tal qual esse rio, outros lugares são rememorados poeticamente. “Cabeça de Boi”, “Portão de Ferro” e “Fazenda Bonfim” são exemplos disso. Ali se lê sobre bichos, vegetação e espetáculos naturais que contribuem para a valorização da cultura sul-mato-grossense. “Panapaná”, “Ingazeiros”, “Cupim do boi”, “Capim cidreira”, “Elefante”, “Semente”, “Ipês amarelos”, “Arara devorando romãs”, “Minha cachorra”, “Damasco”, “Raposa”, “Flores do cerrado”, “Pavão” e “Esquilo” ilustram essa ideia.

As riquezas do lugar, delineadas no decorrer da obra, sugerem desde o ambiente físico ao modo de ser e agir dos habitantes. Dentre as pessoas representadas nos versos aludidos estão os personagens familiares, como temos no poema abaixo:

MINHA AVÓ I

Minha avó, quando menina,
Morava em Ponta Porã,
Certa manhã,
Viu pela janela
A paraguaia nua,
Só com um cachecol vermelho,

¹¹ Bugio é um macaco do gênero *alouatta* e também é conhecido como guariba ou barbado.

Dançando polca.

Nunca mais esqueceu
As barbaridades da fronteira.

(NAVEIRA, 2006, p. 72)

Esse é um dos inúmeros poemas que trazem a avó como referência. Nesse caso, resgata-se não só a imagem da senhora, mas o local onde morava, os fatos vivenciados e contados por ela. A figura do ente familiar surge como ponte para a demonstração de uma memória que retrata a hibridização das culturas. O ambiente físico, dito no poema como fronteira, é o motivador dessa mistura, o qual permite, por exemplo, aceitar ou acostumar-se com as ocorrências do lugar. Ponta Porã é uma cidade de Mato Grosso do Sul que está situada ao lado de Pedro Juan Caballero, do Paraguai. É comum, então, a observação de culturas diferentes, bem como o entrecruzamento delas. A avó certamente ficou perplexa diante da imagem vista pela janela. Contudo, o que se expôs não foi apenas um corpo nu, mas um estilo musical e uma dança representativos de determinada cultura.

A obra de Raquel Naveira, como temos observado, é um ponto de encontro entre culturas e tempos diversos. Uma das justificativas para essa culminância é a própria formação identitária do Mato Grosso do Sul: por um lado o estado se forma a partir de uma divisão, já que antes existia apenas o Mato Grosso; por outro, ele sofre grande influência de cidades da Bolívia e do Paraguai. Assim, ao mesmo tempo em que ele se divide também se amplia. Pois toma para si os inúmeros elementos culturais advindos das regiões vizinhas. Essa amplitude é difundida nos textos de Raquel de modo sólido, destacando-se os elementos híbridos, que misturam características mato-grossenses com as de outras culturas. Exemplo disso é o livro *Caraguatá* (1996), no qual a autora apresenta poemas inspirados na Guerra do Contestado, extenso episódio social, histórico, cultural e religioso, envolvendo os Estados de Santa Catarina e Paraná.

Podemos constatar a presença de resíduos espaciais e temporais comumente encontrados na obra de Raquel Naveira. Todos eles nascem da hibridação cultural, no caso, hibridação de fronteiras como afirma Canclini. Ora, uma cultura pura é utopia. Toda cultura é uma mistura do antigo com o moderno. O conjunto de tradições e costumes que tantas regiões buscam resgatar ou se esforçam para manter vivos são exemplos notáveis disso. Em meio a esses costumes é que identificamos certos traços que permanecem imutáveis, e não por esforço ou tentativa de fossilização deles, mas porque naturalmente estão imbricados no modo de ser e agir das pessoas, no modo de pensar das nações. Esses são os resíduos que, de modo sutil, vão

contribuindo para a formação da mentalidade de um novo tempo e também os identificaremos no próximo tópico, sobre o imaginário feminino.

2.2.2 *Da feminina sobre o feminino*

A identidade da poeta sul-mato-grossense possui uma veia naturalmente feminina e feminista que denotam uma poesia insubmissa. Reportamo-nos à poesia, porque esse é o foco de nosso estudo. Contudo, a utilização da linguagem como instrumento social, tantas vezes privilegiando o pedagógico, se estende por toda a obra de Raquel Naveira. De acordo com Maria Adélia Menegazzo:

Raquel Naveira pode ser considerada uma das vozes femininas mais importantes da poesia em Mato Grosso do Sul, principalmente pelo modo como articula no universo poético o rigor da razão com a delicadeza da sensibilidade que, a nosso ver, respondem pela feminilidade em seu discurso (MENECAZZO, 2013, p. 17).

Ao longo de sua obra, Raquel Naveira expõe diferentes imagens de mulheres, dentre as quais estão as de membros da família, artistas mato-grossenses, personagens literárias brasileiras e portuguesas, personagens bíblicas, poetas, enfim, mulheres que de um modo ou de outro contribuem para a construção de uma identidade feminina brasileira.

A submissão feminina, tantas vezes explorada na literatura, surge na obra de Naveira como alerta, ou como ponte para um novo olhar, a dar voz ao ser feminino secularmente silenciado. Não se trata de uma produção movida pelo sentimento de penúria por um ser inferior que vem ganhando espaço na sociedade. Pelo contrário, Raquel Naveira escreve de modo sutil acerca de mulheres que, muitas vezes, são símbolos de uma nação e merecem destaque pelo claro envolvimento com as respectivas culturas e com o tempo em que viveram.

A mentalidade que enxerga a mulher como aquela que necessita de um homem para sua completude, que não tem tanta sapiência para determinadas atividades quanto o homem possui, que precisa cumprir suas obrigações de mãe, esposa e dona do lar, de modo eficiente, ainda se perpetua na atualidade. Há uma corrente contínua interligando passado e presente, comprovando a presença de resíduos que se exprimem na coletividade.

Relacionado à temática do feminino, percebemos manifestar-se um caráter insubmisso na obra de Raquel Naveira desde a primeira publicação, em 1989. O poema “Mulher encostada na vassoura” é exemplo desse matiz e chama a nossa atenção já pelo título:

Tirou pela milésima vez
 O pó da cristaleira,
 Daqueles objetos que a prendiam
 Com sua necessidade de lustro

Varreu os cantos da sala;
 A poeira refletida
 Pareceu-lhe um brinquedo,
 Uma nuvem colorida.

Encostou as mãos na vassoura,
 Apoiou o queixo
 E ficou assim,
 Equilibrada no cabo,
 Uma vontade do diabo de chorar...

Pela janela
 Viu um recorte de quadro
 Ou de mundo.

Foi só um instante...
 Sobra tempo pra chorar
 Quando é preciso lustrar e varrer todos os dias?

(NAVEIRA, 1989, p.67)

É comum, nos textos naveirianos, o destaque dado a algumas imagens, as quais são verdadeiros símbolos no quadro da temática do feminino. “A mulher encostada na vassoura” não é uma mulher específica, mas a representação daquela cuja imagem já parece naturalmente interligada à cena descrita. O resgate de uma atividade atribuída a esse ser ao longo de séculos surge no poema como insulto à reflexão do leitor. De início, o ato exaustivo manifesta-se como prisão. Contudo, a mulher é representada como aquela que consegue incorporar beleza às coisas mais simples e maçantes. Uma atividade tediosa pode funcionar como brinquedo e, em particular, pode ganhar cores dependendo da intensidade da imaginação. Há um paradoxo quando o texto faz do ato de varrer, ao mesmo tempo, um momento de brincadeira e um instante de reflexão. Observa-se um estágio de transbordamento em que o ser feminino se perde nos pensamentos e viaja pelos coloridos da idealização. Mas nem sempre é possível prolongar-se nesse sentimento, já que a consciência logo desponta no instante em que a personagem equilibra seu queixo na vassoura. A consciência nasce nesse momento de equilíbrio, deixando transparecer o fato de ser necessário dosar sonho e realidade. O mundo visto pelo quadrado de uma janela também fica nesse entremeio: verdade-idealização. A vida lá fora parece passar sem a presença daquela que está dentro de casa, vendo o mundo apenas pela janela. A distância entre o que está fora e o que está dentro da casa parece ser tão grande que a visão pela janela

transforma-se em quadro, ou seja, algo irreal. Essa incompatibilidade é substituída, no final do poema, pela lucidez assumida pelo ser feminino, que parece retomar a consciência para realizar as atividades do lar, as quais não dão espaço, não deixam tempo livre para a reflexão sobre a própria existência.

O texto traz um claro resíduo intrincado na sociedade atual. Ora, se tomarmos o imaginário feminino dentro dos padrões religiosos da Idade Média e do Renascimento, notaremos a difusão do seguinte pensamento:

O homem, que tem forças para trabalhar a terra e o campo, para sair pelo mundo e contratar homens, negociando seus bens, não pode cuidar de sua casa e nem tem condições; em compensação, a mulher que, por ser de natureza fraca e fria, é inclinada ao sossego e à escassez, sendo boa para guardar pelo mesmo motivo que não é boa pelo esforço e o trabalho de adquirir. E assim, a natureza, em tudo precavida, os juntou, para que prestando cada um deles ao outro sua condição, se conservassem juntos os que não pudessem ficar afastados. E, de inclinações tão diferentes, com arte maravilhosa, e como se faz na música com diversas cordas, fez uma proveitosa e doce harmonia, para que quando o marido estivesse no campo a mulher cuidasse da casa e conservasse um o que o outro colhesse (LÉON, s.d. p. 28-29)¹².

Os afazeres do lar aparecem na maioria das culturas como obrigação do ser feminino, independentemente da classe social em que esteja inserida. No texto de Luis de León observa-se a relação entre os sexos como um ato de encontro perfeito, de completude divina, como se a união entre as habilidades destinadas ao homem e/ou à mulher fossem estipuladas por Deus.

Assim, nos textos de Raquel, notamos a inserção da temática da mulher na poesia insubmissa como uma espécie de fusão intrínseca à escrita da autora. Grazielli Alves de Lima, em artigo intitulado “Poéticas do Feminino: resquícius de Cores na Literatura de Raquel Naveira”, faz o seguinte comentário:

As mulheres, mesmo em retratos, são constantemente lembradas na poética de Naveira. Ora são retratadas como mulheres que aceitam caladas o caminho que lhes foi imposto, expressando apenas o silêncio e um olhar distante e perdido. Noutras, são senhoras do destino, que lutam e proclamam seu lugar, além da escritura, nas imagens e na vida (LIMA, 2011, p. 269).

O trabalho de Grazielli se constrói a partir da observação da relação existente entre pintura e escrita nos textos de Raquel. De fato, trata-se de uma ligação muito válida, já que as

¹² O livro *La perfecta casada* foi publicado originalmente em 1583. Trata-se de uma homenagem a Maria Varela Osorio, de Salamanca, por ocasião de seu casamento. Fray Luiz de León baseou-se em textos bíblicos para falar da mulher casada e temente a Deus.

imagens presentes nos escritos da poeta parecem verdadeiros quadros com símbolos que podem ser resgatados em diferentes sociedades e em tempos diversos. A autora afirma encontrar na obra de escritora sul-mato-grossense duas vertentes que refletem a mulher tanto situada na submissão quanto na posição de “senhora do destino”. Entretanto, vale enfatizar que, em qualquer das hipóteses, identifica-se o explícito empreendimento em apresentar-se a fortaleza feminina. São imagens representativas de uma coletividade que resgata a posição do ser feminino que ainda luta por uma melhor adequação ao corpo social.

Num outro artigo, Grazielli (2010) afirma que na obra de Raquel Naveira a “mulher é uma das personagens principais, que ora aparece em poemas épicos, religiosos ora aparece retratada em meio a figuras regionais, ou descrita em imagens inspiradas em quadros de pintores locais e universais” (LIMA, 2010, p.3-4). Observa-se, desse modo, que o ser feminino se insere em várias outras temáticas, e a ênfase a ele dada inevitavelmente leva o indivíduo atual a refletir sobre as mudanças históricas que ocorreram em relação à referida imagem. Muitas vezes essa reflexão desperta discussões sociais, pois ao pensar no passado, tendemos a reconstruir o presente, buscando mudanças ou seguindo uma tradição. Em relação à figura da mulher acontece desse modo: por um lado luta-se por modificações, no anseio de alcançar um posicionamento social que historicamente foi atribuído ao homem, por outro, há ainda resíduos de uma sociedade patriarcal na qual a mulher ainda é vista como submissa.

Grazielli continua: “a maior parte das mulheres de Naveira é retratada como figuras fortes, emblemáticas, que com garra e voz proclamam sua liberdade” (LIMA, 2010, p.4). Sobre figura forte e emblemática podemos citar um texto presente em *Fonte Luminosa*:

SALOMÉ

Salomé,
 Nome de mulher,
 Vermelho e duro,
 Romã entreaberta
 De rubis conglomerados em arquitetura secreta.

Salomé,
 Nome de mulher,
 Ensopado de sangue,
 De vinho,
 De mágoa,
 Loucura que afaga.

Salomé,
 Nome de mulher,
 Dançarina que se despe,

Serpente que morde o ser
Pronta
Para o que der e vier.

Salomé,
Por tua ordem,
Tua língua,
Teu tálamo que mata
Cai a cabeça de um homem sobre uma bandeja de prata.

(NAVEIRA, 1990, p.73)

Há no poema claro resgate de uma personagem bíblica cuja história nos permite caracterizá-la ao mesmo tempo como forte e cruel. De origem hebraica, Salomé significa “com paz”. Historicamente esse nome está ligado às noções de feminilidade, força e determinação. Na Bíblia Sagrada encontramos duas Salomé: uma seria a mãe dos filhos de Zebedeu – Tiago e João, apóstolos de Cristo – que estaria junto de Maria no momento da crucificação (BÍBLIA: 2002; MATEUS 27:56; MARCOS 15:40); a outra, filha de Herodes Filipe, e filha única de sua mãe Herodíada. As duas personagens se constituem a partir dos relatos encontrados nos evangelhos. A primeira, se tomarmos por base trechos do livro de Mateus, Marcos e Lucas, pode ser concebida como discípula de Cristo, que o acompanhou em vários momentos. Considerando-a como a mãe dos filhos de Zebedeu, há um momento da história bíblica em que ela pede a Jesus para seus filhos sentarem à direita e à esquerda dEle em seu reino. Essa versão aparece no *Livro de Mateus*, enquanto em Marcos são os filhos Tiago e João que fazem o pedido. Mesmo que esta última versão seja a verídica, nota-se, pelos relatos de Mateus, que os filhos induziram a mãe a fazer a requisição. Depreende-se assim, porque os outros discípulos, ao tomarem conhecimento do ocorrido, ficaram aborrecidos com os irmãos e não com a mãe¹³ (BÍBLIA: 2002; MATEUS 20: 20-24; MARCOS 10: 35-41). Salomé também estava entre as mulheres que se dirigiram ao túmulo para ungir o corpo de Cristo com aromas e acabaram ouvindo a voz do anjo que anunciou a ausência de restos mortais (BÍBLIA: 2002; MARCOS 16:1-8).

A outra Salomé era filha de Herodes Filipe e Herodíada. Herodes Ântipas, meio irmão de Filipe, tomou a esposa de seu parente e casou-se com ela, fazendo de Salomé sua enteada. Certo dia, quando se aproximava a Páscoa, Ântipas resolveu celebrar o seu aniversário com a oferta de uma refeição em Tiberíades. No momento de festa, Salomé foi convidada pelo padrasto a dançar para os convidados. Tendo gostado bastante daquela apresentação, Herodes

¹³ Fonte: <http://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/1200003808#h=2>. Acesso: 10/11/2015. 02:28.

prometeu dar-lhe qualquer coisa que desejasse. Aconselhada pela mãe, Salomé pediu a cabeça de João, o Batizador. E assim aconteceu:

³Herodes, com efeito, havia mandado prender, acorrentar e encarcerar João, por causa dos Herodíades, a mulher de seu irmão Filipe,^a ⁴pois João lhe dizia: “Não te é permitido tê-la por mulher”. ⁵Queria matá-lo, mas tinha medo da multidão, porque esta o considerava profeta. ⁶Ora, por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades^b dançou ali e agradou a Herodes, ⁷por essa razão prometeu, sob juramento, dar-lhe qualquer coisa que pedisse. ⁸Ela, instruída por sua mãe, disse: “Dá-me aqui num prato, a cabeça de João Batista”. ⁹O rei se entristeceu. Entretanto, por causa do seu juramento e dos convivas presentes, ordenou que lha dessem. ¹⁰E mandou decapitar João no cárcere. ¹¹A cabeça foi trazida num prato e entregue à moça, que a levou à sua mãe. Vieram então os discípulos de João, pegaram o seu corpo e o sepultaram. Esse seguida, foram anunciar o ocorrido a Jesus (BÍBLIA: 2002; MATEUS 14, 3-12).

Observando as duas personagens bíblicas, notamos as diferentes atribuições dadas ao nome “Salomé”: uma é a que transmite paz, a outra é indutora da morte. E se fôssemos pesquisar sobre o conhecimento popular a elas relativo, cremos que a última seria mais significativamente reconhecida. Assim, quando falamos Salomé, a primeira imagem resgatada na memória é aquela dada no poema de Raquel Naveira, daquela que tem nome “vermelho e duro”, “ensopado de sangue”, e carrega um traço de loucura. Comparada à serpente, está pronta “para o que der e vier”. Pela ordem, pela língua, ela exerce o poder. Mata apenas com a palavra, confirmando sua autoridade.

No poema de Raquel Naveira, encontramos a ênfase dada ao nome dessa personagem na repetição dos dois primeiros versos de cada estrofe, excluindo-se apenas a última, em que se dá apenas a repetição do onomástico. É como se o eu poético dissesse “Salomé só pode ser nome de mulher”. Isso porque a força carregada pelo nome e pela história bíblica amplamente divulgada ao longo de séculos, nos faz ligar rapidamente o nome ao personagem, independente de conhecer o significado original da referida denominação.

Observemos que o nome da personagem versificada por Raquel Naveira é residual por remeter carga romântica a uma figura historicamente reconhecida. Alguns nomes apresentam esses resquícios de mentalidades de outras épocas por se ligarem de imediato a personagens históricos polêmicos ou marcantes. O indivíduo que receber atualmente o nome de Hitler, por exemplo, despertará naqueles que cruzarem o seu caminho a má lembrança do líder do partido nazista alemão. Antes do surgimento de Hitler, conhecido mundialmente, é bem provável que esse nome não tivesse a força e o sentido terríveis que lhe são atribuídos na modernidade. Portanto, a trajetória cruel da ditadura alemã marcou de tal forma a História

Mundial que qualquer pessoa portadora desse nome carregará consigo um pouco da memória maléfica de que está impregnado. Isso acontece porque as atrocidades cometidas por um certo Hitler permanecem vivas na mentalidade da sociedade atual, manifestando-se pelas lembranças resgatadas. Vale salientar que esse resgate só é válido quando há o compartilhamento da cultura e da história que o nome carrega. Não é todo mundo que conhece a história de Hitler, sendo preciso levar em conta os conhecimentos que cada pessoa adquiriu, a faixa etária, o local e a endoculturação por que passou.

Assim também acontece com Salomé, nome de mulher que carrega a memória de um ser reconhecido pela crueldade, perspicácia, poder e beleza. Quem carrega esse nome, leva consigo esse resíduo que não está apenas ligado à origem do nome, mas à mentalidade do tempo em que “viveu” a cruel personagem bíblica.

Os resquícios de textos e histórias bíblicas permeiam toda a obra de Raquel Naveira, como se há de ver. A exaltação do religioso parece ter grande significância para a autora. Mas a temática do feminino não é diferente, e funciona como instrumento de luta social. A todo instante vemos a presença de personagens femininos que contrariam a mentalidade bastante remota da mulher fraca, submissa e inferior. Salomé, por exemplo, mostrou-nos a face perspicaz desse ser.

Em *Fiandeira*, utilizando o modo ensaístico, em que mistura prosa e poesia, Raquel Naveira escreve sobre “Nomes femininos” que se manifestam em sua obra: “vários de meus poemas surgem a partir de um nome feminino, um nome de mulher. O nome já traz em seu bojo um significante e um significado semântico, uma história, um perfil, uma personalidade” (NAVEIRA, 1992, p. 7). A poeta organiza o uso desses nomes em três categorias: nomes bíblicos, nomes históricos e nomes comuns. No referido ensaio, de forma simples e didática, ela apresenta uma espécie de caminho de construção dos poemas inseridos na temática do feminino. Em relação ao primeiro grupo, informa que inicialmente lê o texto bíblico em que o nome está presente, depois aprofunda os conhecimentos a respeito pesquisando em enciclopédias e dicionários. Há um processo de afeiçoamento com o nome e só depois de inúmeras anotações é que surge o texto. A própria autora exemplifica a primeira categoria com o poema “Verônica”:

Estava na rua quando ele passou:
A capa púrpura,
A coroa de espinhos,
O lenho sobre os ombros;
Descontrolada,

Chorei por ele,
 Por mim,
 Por meus filhos;
 Corri soluçando entre o povo
 Que cuspia,
 Vociferava,
 Injetados de raiva e sangue;
 Aproximei-me dele,
 Nas mãos um pedaço de linho
 Que teci na primavera,
 Nossos olhares se cruzaram
 E o dele era uma campina azul,
 Um oceano liso,
 Um friso de luz;
 Enxuguei o suor de seu rosto
 Que por um instante
 Apoiei com os dedos;
 Qual não foi a minha surpresa
 Ao perceber naqueles traços vermelhos,
 Impressos no pano,
 A sua santa fisionomia!
 Esta história é verdadeira,
 A imagem é verdadeira,
 “Vera icon”.

(NAVEIRA, 1992, p. 7-8).

Depois de reproduzir o poema, Raquel Naveira esclarece o seguinte: “parece-me mais forte encarnar a personagem, vivê-la na primeira pessoa, fazendo daquela mulher um alter-ego, uma forma de desdobrar-me em várias mulheres, de sentir seus dramas em minha própria pele, cheia de compreensão e de compaixão” (NAVEIRA, 1992, p. 8). Essa ideia comprova a inserção de sua poesia numa categoria de insubmissão. O fato de colocar-se no lugar de outra, muitas vezes buscando viver o seu sofrimento e sentir suas angústias, contribui para a construção de uma poesia consciente e consistente, regada por uma dose de conhecimento histórico-social. Isso se torna ainda mais evidente quando passamos à segunda categoria apontada pela autora, a dos “nomes históricos”. Nela estão nomes representativos tanto da história quanto da literatura universal, na qual, embora não tenha sido relatado pela autora, observam-se nomes de poetas e de personagens de obras literárias renomadas. Todos os textos desse grupo surgem a partir de uma experiência pessoal de leitura ou do contato com o lugar descrito. Poderíamos citar inúmeros poemas para ilustrar o afirmado, mas escolhemos um que julgamos ser deveras representativo:

INÊS DE CASTRO

Casa comigo,
 Meu infante,
 Sou tua dama de honor,
 Tua amante
 Neste tálamo cortinado

Casa comigo,
 Meu príncipe,
 Sou jovem,
 De formosura tão estranha
 Que as flores se enervuram
 Quando passo.

Casa comigo,
 Meu Amigo,
 Suspiro
 Trancafiada num palácio
 À margem do Mondego.

Antes que se voltem contra mim
 Como feras,
 Aves de rapina;
 Antes que me exilem
 Na Cítia ou na Líbia
 Que me degolem
 A fio de espada,
 Casa comigo.

Não esperes minha morte,
 De nada adiantará levar meu cadáver ao mosteiro,
 Entre alas de servos
 Empunhando grandes círios acesos
 Para o túmulo sepulcral,
 Casa comigo.

Dá-me um vestido de noiva,
 Branco,
 Cheio de vapores,
 Semelhante à fonte de meus amores.

Pedro,
 Faze-me rainha.

(NAVEIRA, 1999, p. 78-79)

O processo de elaboração de poemas baseado em pesquisas e acerca de personagens significativos para a História ou a Literatura, por exemplo, conforme discorreu Raquel Naveira

no breve ensaio “Nomes femininos”, antes aludido, pode ser claramente identificado quando lemos um poema como “Inês de Castro”.

É comum ouvirmos o ditado popular: “Inês é morta”, mas nem todos sabem, de fato, quem é Inês e a origem da frase. Para Raquel, não bastou conhecer a história dessa personagem, foi necessário colocar-se em seu lugar, experimentar seus sentimentos, vivenciar suas angústias. Estratégia de poeta e, podemos dizer, de despersonalização dramática.

O texto foi escrito em primeira pessoa e segue os moldes das cantigas de amigo trovadorescas, nas quais o eu-lírico é um ser feminino que lamenta as angústias de amar, ou fala de suas paixões à natureza, ou apresenta os impedimentos da sua relação amorosa. No poema de Raquel, Inês clama por amor, direcionando seus desejos ao próprio amado, Pedro, “meu infante”, “meu príncipe” e “meu amigo”. Esta última denominação, em textos do Trovadorismo, significa namorado, amante, aspecto que enfatiza a ideia de relação do poema naveiriano com as cantigas de amigo medievais. De acordo com Massaud Moisés, nesse tipo de cantiga:

Quem ergue a voz é a própria mulher, dirigindo-se em confissão à mãe, às amigas, aos pássaros, aos arvoredos, às fontes, aos riachos. O conteúdo da confissão é sempre formado duma paixão intransitiva ou incompreendida, mas a que ela se entrega de corpo e alma. Ao passo que a cantiga de amor é idealista, a de amigo é realista, veiculando um sentimento espontâneo, natural e primitivo por parte da mulher, e um sentimento donjuanesco e egoísta por parte do homem, que lembra o “amor livre” dos nossos dias (MOISÉS, 2006, p. 27).

Podemos observar uma associação entre o poema de Raquel e a estrutura das cantigas de amigo. A ligação é perceptível ao verificarmos a temática – uma paixão por muitos incompreendida – e o modo como o eu poético se dirige ao amado, inclusive desvelando-o ao declará-lo “amigo”. Contudo, na estrutura original, esta cantiga é construída por um homem – o trovador - que se porta como mulher, projetando-se como interlocutora dessa “relação”. No texto naveiriano, a troca de papéis não acontece. Mas o tom com que os versos são escritos, aos moldes das paixões trovadorescas, assim como a ideia de portar-se como outras pessoas, mesmo que neste caso seja do mesmo sexo, dão a entender que há vestígios de forma e mentalidade de outras eras que se perpetuaram no poema em estudo.

O resíduo é aquele fio que não se partiu. É a essência que, por ter base sólida, continuou viva, contribuindo para a formação de novos saberes, novas culturas, novos conhecimentos. Assim, quando observamos o resgate de alguns elementos composicionais e lexicais de uma cantiga medieval, a partir dos versos da poeta contemporânea, ressaltamos que

houve necessidade de transportar tema e formas medievais para uma nova estrutura que interseccionará passado e presente. Ao mesmo tempo em que detectamos características trovadorescas na poesia de Raquel Naveira, nela também é perceptível o ritmo moderno e renovado. Não se trata apenas de resgatar uma história e contá-la em versos. A poesia contribui para a construção de algo além. O eu poético se coloca no lugar da personagem histórica e vivencia suas angústias, seus sentimentos. Trata-se, tomando a especificidade do texto em questão, de uma mulher (a poeta) que segura na mão de outra mulher (a personagem histórica) e coloca no poema um sentimento que se atualiza e faz que o leitor(a) também se identifique com os desejos e lamentos apresentados. Há então um entrelaçamento envolvendo a história medieval, o estilo poético medieval, a atualização do modo de produção poética e um sentimento que se cristaliza e pode ser considerado atemporal. O resultado é um diálogo híbrido e residual a envolver o episódio histórico do século XIV, a versão clássica camoniana da história de amor e a releitura poética atualizada de Raquel Naveira.

Essa relação, portanto, não é aleatória, pois que a própria história de Pedro e Inês ocorre na Idade Média. Raquel Naveira revelou ser necessário um período de pesquisa anterior à construção do poema. Portanto, é preciso vivenciar esse processo, resgatando a própria história relatada e as peculiaridades do período, para compreender os dados expressos em seus versos.

Em meio a tantas formulações e reformulações desse mito medieval, alguns dados se diferenciam, o que não muda a essência da história e nem a sua maestria. Trata-se de elementos que vão sendo acrescentados ou recriados à luz de culturas e épocas específicas, através de processos residuais cristalizados. Foi justamente o que ocorreu na construção do poema de Raquel Naveira, que traz um tema medieval com arranjo moderno. A possibilidade dada pela residualidade de analisar o texto literário através desse processo comparativo entre épocas e culturas diferentes, partindo de um traço, um resquício, um resíduo que se perpetua no presente, contribui para um olhar mais detalhado, mais aprofundado, e ao mesmo tempo mais amplo das obras da literatura.

Depois de adentrarmos na segunda categoria apresentada por Raquel Naveira em “Nomes femininos”, passemos agora à última parte também desenvolvida por ela, a de “nomes comuns”. Nesta, ganham destaque diversos nomes de pessoas que passaram pela vida da autora, entre os quais os de familiares, amigos, amigos da família, lavadeiras, prostitutas, dentre outras. Trata-se de personagens que, sem serem renomadas, ganham a devida importância em sua obra. Mais uma vez nota-se a preocupação de valorizar a imagem feminina; sem colocá-la num

pedestal, mas revelando a realidade que ora é de alegria, ora de desespero, ora de angústia, ora de dificuldade, ora de determinação e força, como se lê no poema a seguir:

Luzia...
 Como o lampião que luzia
 Azeitando a febre de seu peito.

Luzia dentro de Luzia
 Uma esperança ardente;
 Fogo fátuo de seus ossos.

(NAVEIRA, 1992, p. 8)

O texto acima, também inserido em “Nomes femininos”, apresenta um trocadilho com a palavra “luzia”, que ora surge como o substantivo próprio e ora como verbo. Referido jogo ocorre no intuito de mostrar a luz existente nos olhos daquela que está sendo poetizada. A luz é “uma esperança ardente” que dá impulso aos órgãos da visão e estará presente em diversos outros poemas ao longo da obra de Raquel Naveira.

Vimos até aqui uma exposição de categorias apresentadas pela própria autora no ensaio “Nomes femininos”, incluso em *Fiandeira* (1992), categorias estas que organizam as diversas imagens de mulher encontradas ao longo da obra estudada, em basicamente três partes: a) nomes bíblicos; b) nomes históricos; c) nomes comuns. Partimos dessa divisão para aprofundarmos os conhecimentos relativos ao ser feminino versificado por Raquel. Para uma maior especificidade, consideraremos as seguintes tipologias: **1. Imagens religiosas:** personagens bíblicas, santas ou mulheres religiosas, **2. Imagens históricas:** personagens ou personalidades históricas e **3. Imagens literárias:** personagens mitológicas, poetas, personagens literárias.

Essa organização é apresentada no terceiro capítulo, quando tratamos da identidade feminina. A ideia é mostrar aquilo que a autora aborda sobre o assunto e como ela claramente se apresenta no âmbito do feminino comparando com o que nós leitores inferimos a partir do exposto. Ou seja, observaremos como se constrói o *ethos* da poeta em contraponto com a formação de sua identidade, de fato.

2.2.3 Uma religiosidade cristã

A religiosidade é uma temática que vem sendo estudada pelos apreciadores da obra de Raquel Naveira de modo significativo e crescente. Afinal, são muitos os momentos em que

a poeta se detém no assunto sob perspectivas diferentes. A prova disso já apresentamos nos itens anteriores, pois as temáticas trabalhadas aqui estão inevitavelmente em constante entrecruzamento.

Alguns títulos como *Via Sacra*, *Sob os Cedros do Senhor*, *Canção dos Mistérios*, *Abadia*, *Mulher Samaritana*, *Maria Madalena* e *Rute e a Sogra Noemi* demonstram a importância atribuída ao conteúdo em questão. Notamos que a exploração do tema ocorre sobretudo nas primeiras publicações da autora, de modo que nas seguintes ela aparece de forma mais diluída. Segundo Roberto Pontes, a autora é uma “voz bíblica em surdina”, já que “o frêmito que perpassa a criação poética de Raquel Naveira vai do tom lamentoso de um Jó, do balbucio piedoso de uma serva de Jesus, até a sensualidade lírica de Salomão ou a violência sacra que combate o Mal e aponta o caminho do Bem” (PONTES, 1996, p. 349).

Neste início, julgamos oportuno apresentar o conceito do termo “religioso”, no intuito de estabelecer limites para este tópico. No *Houaiss Dicionário de Língua Portuguesa*, encontramos o seguinte verbete:

Re.li.gi.o.so \ô\ [pl.:religiosos \ó\] adj. **1** relativo a religião **2** que tem elementos de adoração **3** fig. Pontual, cuidadoso, zeloso {é r. no cumprimento do dever} negligente ■ adj.s.m**4** que(m) segue ou professa uma religião. Ateu **5** (pessoa) que pertence a uma ordem monástica ■ s.m. **6** jurisdição da Igreja; COL confraria, congregação, irmandade.(HOUAISS, 2010, p. 668).

Pelo que verificamos, essa noção é bem abrangente, visto que enquadra desde elementos ligados a diferentes religiões até pessoas que compõem determinadas congregações religiosas. Talvez o componente religioso nos textos naveirianos não seja tão englobante quanto o conceito acima apresentado, mas, para uma melhor organização, definimos diferentes pontos dentro dessa temática. O que consideramos dados religiosos nas publicações de Raquel Naveira se subdivide em: a) personagens bíblicos; b) narrativas bíblicas; c) santidades e d) reflexões religiosas.

Dentre os inúmeros personagens bíblicos que vêm à cena literária destacamos “Pilatos”, inserido em *Fonte Luminosa*:

Traze-me a ânfora
De água e malva,
A toalha alva de linho,
Agora, lava-me as mãos,
Isso,
Esfrega a palma
Até que a minha alma não sinta mais culpa

De nenhum dos meus atos
 Afinal, és uma mera escrava
 E eu sou Pilatos.

(NAVEIRA, 1990, p.34)

Conforme destacou no ensaio “Nomes femininos”, em *Fiandeira* (1992), a poeta se coloca mais uma vez no lugar da personagem, buscando vivenciar as mesmas alegrias e angústias. No caso do texto citado, o eu poético masculino é Pilatos, aquele que, segundo a Bíblia, condenou Jesus Cristo à morte. A imagem apresentada é de uma pessoa que, inicialmente, parece sentir-se culpada por algum crime cometido, e, por isso, precisa lavar as mãos na tentativa de livrar-se da culpa. A metáfora nos leva a inferir que há acúmulo de remorso impregnando sua alma. Sendo governador da província da Judéia, Pilatos era responsável por supervisionar os impostos arrecadados e pela execução dos infratores da lei. Assim, a culpa mencionada no poema poderia advir de qualquer uma das funções realizadas por ele. Contudo, a que de pronto nos vem à mente é a conhecida pela maioria da humanidade, relacionada à condenação de Jesus.

A imagem de Pilatos, difundida ao longo dos séculos e reconhecida, de modo geral, pelos cristãos, é aquela associada ao momento do julgamento de Cristo. Desde quando aconteceram as acusações por parte dos anciões e sacerdotes judeus, Pilatos nunca acreditou ser Jesus Cristo ameaça concreta a Roma. A propósito tomemos o texto do evangelista João:

³³ Então Pilatos entrou novamente no pretório, chamou Jesus e lhe disse: “Tu és o Rei dos judeus?” ³⁴ Jesus lhe respondeu: “Falas assim por ti mesmo ou outros te disseram isso de mim?” ³⁵ Respondeu Pilatos: “Sou, por acaso, judeu? Teu povo e os chefes dos sacerdotes entregaram-te a mim. Que fizeste?” ³⁶ Jesus respondeu: “Meu Reino não é deste mundo. Se meu Reino fosse deste mundo, meus súditos teriam combatido para que eu não fosse entregue aos judeus. Mas meu Reino não é daqui.” ³⁷ Pilatos lhe disse: “Então, tu és rei?” Respondeu Jesus: “Tu o dizes: eu sou rei. Para isso nasci e para isto vim ao mundo: para dar testemunho da verdade. Quem é da verdade escuta minha voz.” ³⁸ Disse-lhes Pilatos: “O que é verdade?” E tendo dito isso, saiu de novo ao encontro dos judeus e lhes disse: “Não encontro nele nenhum motivo de condenação. ³⁹ É costume entre vós que eu vos solte um preso, na Páscoa. Quereis que eu solte o Rei dos judeus?” ⁴⁰ Então eles gritaram de novo, clamando: “Esse não; mas Barrabás!” Barrabás era bandido (BÍBLIA: 2002; JOÃO 18, 33-40).

Mesmo com a possibilidade de soltura de um prisioneiro na Páscoa, o povo não aceitou a libertação de Jesus. Pilatos tinha consciência de que as acusações eram sem

fundamento, sendo na verdade fruto de pura inveja. Todavia, o governador não queria desagradar o povo:

²⁴ Vendo que não adiantava, mas, ao contrário, que se criava um alvoroço, Pilatos pegou água e lavou as mãos diante da multidão, dizendo: “Eu sou inocente do sangue deste homem. Isso é com vocês.” ²⁵ Todo o povo disse em resposta: “Que o sangue dele caia sobre nós e sobre nossos filhos.” ²⁶ Ele soltou então Barrabás, porém mandou que Jesus fosse chicoteado e o entregou para ser morto na estaca. ²⁷ Os soldados do governador levaram Jesus para a residência do governador e reuniram em volta dele todo o grupo de soldados. ²⁸ Depois de despi-lo, puseram nele um manto escarlate; ²⁹ trançaram uma coroa de espinhos e a puseram na cabeça dele, bem como uma cana na sua mão direita. E, ajoelhando-se diante dele, zombaram dele, dizendo: “Salve, Rei dos judeus!” ³⁰ Então cuspiram nele, pegaram a cana e começaram a lhe bater na cabeça. ³¹ Por fim, depois de terem zombado dele, tiraram-lhe o manto e puseram de volta nele suas roupas, e o levaram para ser pregado na estaca (BÍBLIA: 2002; MATEUS 27, 24-31).

Nesse trecho, constatamos a relação intertextual existente entre a narrativa bíblica e o texto de Raquel Naveira. O ato de lavar as mãos surge nos versículos acima e é gesto de descomprometimento com a morte de Jesus. No poema, identificamos a atualização desse gesto, que surge agora carregado de remorso. Isso acontece primeiramente porque o eu poético é o próprio Pilatos, o que permite haver maior profundidade na expressão dos referidos sentimentos; depois, porque a poeta teve oportunidade de criar, acrescentar, esclarecer algo além do exposto no texto bíblico. Podemos afirmar, dessa maneira, que além da intertextualidade, há também residualidade. Afinal, acrescentou-se um novo olhar, um novo sentimento à imagem de Pilatos, que, mesmo se colocando em posição de arrependimento quando se propõe metaforicamente lavar as mãos para purificar a alma, não perde a maestria ao dirigir-se à escrava e portar-se como superior.

Outros poemas como “Salomé”¹⁴ – já abordado no tópico anterior -, “Sara”¹⁵, “Eva”¹⁶, “Jó”¹⁷, “Dalila”¹⁸ e “Profeta Amós”¹⁹ são exemplos da valorização dessa temática nos diversos livros da autora. Além disso, a trilogia *Mulher Samaritana* (1996), *Maria Madalena* (1996) e *Rute e a Sogra Noemi* (1997) são livros dedicados inteiramente ao resgate das personagens que a eles dão títulos. Todavia, neles não encontramos apenas a descrição das

¹⁴ *Fonte Luminosa* (1990)

¹⁵ *Abadia* (1995)

¹⁶ *O arado e a Estrela* (1997)

¹⁷ *Casa de Tecla* (1998)

¹⁸ *Senhora* (1999)

¹⁹ *Stella Maia e outros poemas* (2001)

imagens bíblicas, como ressaltamos. Agora, destacam-se tanto a imagem quanto a história que as envolve.

Essa natural mistura da exaltação da personagem com a retomada da narrativa que a envolve, sem perda do fervor religioso, é perceptível também em “Canto de Maria Madalena”²⁰:

Entrei na sepultura,
 Tinha quase a minha altura,
 Estava escura
 Àquela hora,
 A um canto vi o maço de ervas
 perfumadas:
 Alfazema,
 Mirra,
 Aloés
 E aos meus pés
 O pedaço de linho branco
 Impresso de sangue;
 De repente,
 Um clarão,
 Sol de inverno
 Que me cortou com lâmina,
 O contorno de asas brancas
 E a túnica que me roçou
 Toda de gelo,
 Senti sua mão sobre meu cabelo
 E o apelo:
 - Não me toque!
 Meu corpo tremeu com o choque,
 Saí correndo pelo bosque
 Entre os cinamomos

Nunca esquecerei aquele dia
 Em que encontrei a sepultura vazia.

(NAVEIRA, 1990, p.58)

Maria Madalena foi inúmeras vezes trazida aos poemas de Raquel. Tal fato é compreensível, pois sabe-se da importância dessa personagem bíblica para a história do cristianismo no âmbito geral. Conhecida como “a prostituta” ou “a pecadora”, a personagem já foi alvo de infinitas especulações na sua relação com Jesus Cristo. Entretanto, o texto acima se

²⁰ Raquel Naveira publicou uma hagiografia de Maria Madalena. Segundo Elizabeth Dias Martins, “as narrativas hagiográficas, na perspectiva medieval, fazem parte do gênero dos *exemplum*. Consistem no relato dos acontecimentos da vida dos santos e nelas são muito comuns as narrativas de milagres” (MARTINS, 2017, p.42).

refere à clássica narrativa do momento da ressurreição do Salvador, em que as mulheres encontram o túmulo d'Ele vazio. Entre as que lá foram estava Maria Madalena.

De modo simples, mas com a beleza lírica que lhe é peculiar, Raquel Naveira rememora uma história secular a que acrescenta possíveis sensações vivenciadas pelo eu poético místico. O ato de colocar-se no lugar do outro aproxima tão significativamente a personagem da criação lírica que, na condição de leitores, imaginamos que esses sentimentos realmente foram descritos pela História. Possivelmente esse vem a ser um dos papéis da poesia: construir um imaginário tão perfeito, no sentido de ser fiel à História ou à sociedade, que fazemos do verso uma memória real. Não nos reportamos a uma simples verossimilhança, mas à plena intersecção entre a alma de uma personagem e a de um eu-lírico construído pela poeta.

Há textos em que a escritora simplesmente descreve uma figura bíblica e outros em que a personagem ganha destaque a partir de uma narrativa. Em alguns casos, a ênfase está no imaginário da construção narrativa, sendo este o caso de "Visitação", poema do livro *Canção dos Mistérios*:

Maria,
 Noiva,
 Órfã,
 Grávida,
 Como reagirão quando souberem?
 O casto José,
 A cidade,
 Os homens do templo e das leis?
 Será apedrejada como adúltera?
 Terá o ventre calcinado
 Antes do fruto?

Maria treme,
 Mas não teme,
 Confia no Senhor,
 O anjo lhe dissera que Isabel,
 Sua prima,
 Também esperava um filho,
 Isabel,
 Mulher de velho Zacarias,
 Isabel,
 A estéril com útero seco de figo.

Maria parte para a Judéia,
 Atravessa montanhas,
 As sandálias crestadas de pó,
 Os lábios tensos e finos.

Quer muito estar com Isabel,
Sentir sua afeição.
Sua sábia companhia.

Bate à porta
Em cujas nesgas
O sol se põe em listras de fogo,
Mal Isabel a vê,
O feto se agita,
Ajoelha-se,
É João Batista,
O que preparará os caminhos.

Isabel saúda:
“- Bendita és tu entre as mulheres.”
Maria a abraça e exulta,
Todo medo dissolve e sepulta:
Ela é mesmo filha amada,
A mãe escolhida,
A esposa bem-aventurada!

E ali, por três meses,
As duas teceram
Os fios,
Os grãos,
Os dias e as noites.

(NAVEIRA, 1994, p. 13-14)

O texto acima recupera uma parte significativa do Novo Testamento da Bíblia Sagrada, desde a aparição do anjo anunciador da gravidez de Maria até a visitação desta à casa de Isabel. O poema, em primeira instância, se inicia com indagações que aparentam partir de um desconhecedor dos fatos, que imagina e indaga acerca da reação do povo ao saber da gravidez de Maria. Essas reflexões introdutórias, em vários outros poemas, acontecem em primeira pessoa, quando o eu poético se coloca no lugar da personagem e procura descrever as mesmas sensações vivenciadas por ela. Todavia, aqui acontece de modo diferente. Os versos escritos em terceira pessoa focam a narrativa e, por isso, partem de questionamentos das possíveis atitudes surgidas como consequência da gestação mariana. Em segunda instância notamos que, mesmo em terceira pessoa, as indagações se constroem num duplo sentido: podem partir tanto de Maria, quanto de um eu poético “qualquer” que tenha o intuito apenas de despertar reflexões sobre o ocorrido.

Valendo-se de um dito popular, na segunda estrofe, o eu poético afirma: “Maria treme/ mas não teme”. Ao mesmo tempo em que a autora rememora um texto clássico bíblico,

faz uso da linguagem popular num processo de atualização residual em que entrecruza tempos e culturas diversas.

Passada a parte preliminar reflexiva, que nos pareceu uma introdução para situar o leitor no relato que estaria por vir, principia uma seção narrativa, ainda em versos, que ultrapassa “a anunciação” para chegar propriamente à “visitação”. Vejamos o trecho bíblico a que se refere essa segunda parte do poema:

A visitação – ³⁹Naqueles dias, Maria pôs-se a caminho para a região montanhosa, dirigindo-se apressadamente a uma cidade de Judá. ⁴⁰Entrou na casa de Zacarias e saudou Isabel. ⁴¹Ora, quando Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança lhe estremeceu no ventre e Isabel ficou repleta do Espírito Santo. ⁴² Com um grande grito, exclamou: “Bendita és tu entre as mulheres e bendito o fruto do teu ventre! ⁴³ Donde me vem que a mãe do meu Senhor me visite? ⁴⁴ Pois quando tua saudação chegou aos meus ouvidos, a criança estremeceu de alegria em meu ventre. ⁴⁵ Feliz aquela que creu, pois o que lhe foi dito da parte do Senhor será cumprido (BÍBLIA: 2002; LUCAS 1, 39-45).

Somente o Evangelho de Lucas faz registro dessa passagem. Comparando-a ao poema de Naveira, notamos a fidelidade da poeta à narrativa, acrescentada agora de impressões e poeticidade. Nos últimos versos isso é comprovado quando ali se afirma que as duas – Maria e Isabel – teceram “os fios/ os grãos/ os dias e as noites”. A metáfora da tessitura mais uma vez vem à tona na obra de Raquel, enfatizando a eterna construção de todas as coisas.

Em *Canção dos Mistérios* (1994) encontramos uma coletânea de poemas religiosos que retomam os mistérios milagrosos de Maria. A própria autora, na apresentação do livro, explica a influência que contribuiu para sua formação cristã no processo de construção dos textos. Inspirados no rosário, os poemas baseiam-se no livro de *São Lucas* no que diz respeito à rememoração desses mistérios. O livro foi organizado em três partes: a) mistérios gozosos; b) mistérios dolorosos; c) mistérios gloriosos. “Visitação” está incluso na primeira seção e faz parte de uma sequência lógica que segue, também, a ordem bíblica. Portanto, embora haja uma introdução, no poema supracitado, que faz referência à anunciação, há um texto anterior que se dedica inteiramente a esse episódio. Aliás, é o primeiro poema da coletânea e seu título é justamente “Anunciação”.

Esse livro não é o único que se dedica tão significativamente a uma temática religiosa. Exemplo disso é *Abadia* (1995), cujo nome se refere originalmente à palavra aramaica “abba”, que quer dizer “pai”. Segundo o Dicionário *Houaiss de Língua Portuguesa* “abadia” pode exprimir: “1 mosteiro em que monges ou monjas vivem em retiro 2 instituição religiosa à qual pertencem esses monges ou monjas, ger. dirigida por abade ou abadessa 3 tipos de governo

ou poder eclesiástico associado ao cargo de abade” (HOUAISS, 2010, p.2). Todas essas acepções devem ser levadas em consideração. Contudo, não podemos esquecer, também, da imagem de Nossa Senhora da Abadia, cujo nome já implica as noções apresentadas no conceito acima. Trata-se de uma imagem antiga, nascida no Mosteiro de Bouro, em Braga, Portugal. Por isso, ela é também reconhecida pelo nome de Santa Maria do Bouro. O primeiro poema desse livro é intitulado “Abadia”. Ao mesmo tempo em que se exalta a imagem de Nossa Senhora, resgata-se a expressão “Aba” no sentido de “Pai”. O curioso é que o conteúdo disposto nesse livro não encerra aqui. Roberto Pontes, autor de uma resenha sobre a obra ora comentada, diz o seguinte: “momento há em que a expectativa de fusão com o Absoluto é tanta, que o fervor místico assume sua dimensão erótica, tal qual encontramos também em San Juan de la Cruz e Juana Inês de la Cruz” (PONTES, 1996, p. 349). Há, então, uma aproximação de contrários, ocorrida entre o sagrado e o profano, que tantas vezes serviu de tema a obras literárias de autores renomados.

Ainda no âmbito do religioso encontram-se *Mulher Samaritana* (1996), *Maria Madalena* (1996) e *Rute e a Sogra Noemi* (1997), títulos claramente indicativos das narrativas bíblicas abordadas. O ponto central das histórias recai sobre ícones femininos. Os versos narrativos constroem novelas lírico-bíblicas.

É comum encontrarmos referências a santos e santas na obra de Raquel Naveira. “Oração a Santa Clara”, por exemplo, inserido no livro *Via Sacra* (1989), apresenta uma série de características da santa franciscana, numa espécie de diálogo proferido em segunda pessoa. Composto por cinco estrofes, as quatro primeiras se detêm na descrição de Clara e somente o último assume propriamente o desígnio de oração, de modo que o eu poético dialoga com a Santa numa condição de humilde pedinte:

[...]
 Clara!
 Irmã de Francisco,
 Deixa-me, entre as grades desta cela,
 Sentir teu perfume de maçã e água,
 Tocar teu cabelo de ouro e trigo;
 Fica comigo, Clara,
 Que sou santa e pecadora
 Tão pecadora e tão santa
 Como jamais sonhara.

(NAVEIRA, 1989, p.166)

Santa Clara, assim como São Francisco, e em consonância com este, abandonou a riqueza para entregar-se aos desígnios do Senhor. Foi fundadora do grupo feminino da Ordem Franciscana. Ficou conhecida por realizar milagres ainda em vida. Conta-se que em 1198 os mulçumanos invadiram Assis e um de seus alvos foi o convento de Santa Clara. Mesmo doente, Clara dirigiu-se ao portão de entrada tendo em mãos o ostensório com o Santíssimo Sacramento e disse: “*Senhor, guardai Vós estas vossas servas, porque eu não as posso guardar*”. Em seguida, uma voz responde: “*Eu te defenderei para sempre*”. Tomados pelo medo, os mulçumanos fugiram sem causar nenhum dano ao convento²¹.

Os versos de “Oração a Santa Clara” expõem a grandeza da Santa no mesmo instante em que o eu poético apequena-se. Na segunda estrofe encontramos os seguintes versos: “Entender pudera/ Se fosse pura, / Se não tivesse a quimera dos desejos a queimar-se como lepra” (NAVEIRA, 1989, p. 165). Nessa amostra lírica encontramos um sentimento de pequenez humana diante da divina humildade de Clara. Os desejos que se apoderam do eu poético colocam-no numa situação de impureza, tornando-o incapaz de compreender essa exigência divina. Mesmo em meio a essa incompreensão, na última estrofe observa-se uma ânsia de aproximação, como se sentir o perfume e tocar o cabelo da santa fizesse daquela que realiza a oração uma pessoa melhor. No final, o eu poético se coloca como santa e pecadora. Referidos desígnios, ressalta a voz poética, não poderiam ser compreendidos por Clara, pois sua virtude não permitiria o conhecimento de tamanho contraponto.

Outro venerável comumente explorado na obra naveiriana é Santo Antônio. Dentre as diversas menções ao referido santo ao longo de sua obra, julgamos peculiar um ensaio publicado em *Tecelã de Tramas* (2004) em que a autora faz a curiosa relação entre Santo Antônio e Fernando Pessoa. Tratando-se de ensaios sobre interdisciplinaridade, o livro traz o texto “Santo Antônio e Fernando Pessoa” e mostra a relação entre aquela santidade e o poeta a partir de seus nomes:

A relação entre Santo Antônio e Fernando Pessoa começa pelos nomes. A história portuguesa está ocupada por esses nomes, sendo Fernando o nome de reis, tal como Antônio, o “Desejado”, associado à lenda de Dom Sebastião. Santo Antônio lhe dá os dois nomes: Fernando Antônio Pessoa, pois, como foi dito, o santo se chamava Fernando de Bulhões, antes da vida religiosa. Daí o forte sentimento de semelhança (NAVEIRA, 2004, p. 83).

²¹Fonte: <http://www.nossasagradafamilia.com.br/conteudo/historia-de-santa-clara.html><Acesso em 24/11/2015 07h53min>

Além da exploração de personagens, narrativas e santidades, as quais claramente se interseccionam, encontramos reflexões, num âmbito mais geral, no concernente ao religioso. Amostra disso podemos encontrar em *Nunca-te-vi* (1991), no poema “Amor de Deus”:

Intriga saber que no ventre,
 Na barriga,
 Desenvolve-se a cria,
 Pode uma mulher não sentir ternura
 Por esse fruto de carne e osso
 Que foi caroço na suas entranhas?
 Mesmo que o mate,
 Que o deixe definhar,
 Que o atire no fundo de um poço,
 Poderá ele esquecer-se de que teve um filho
 Em meio à dor e ao soluço?
 Quem gera
 Pode esquecer o que criou?
 Um poema,
 Um sonho,
 Um delírio de amor?
 Se Deus nos concedeu,
 Se nos deu vida
 Por que não é nossa mãe?
 Por que não estivemos em seu ventre?
 Estivemos onde?
 Na sua mente?
 Na sua mão,
 Na sua palavra?
 Se ele não é mãe
 Pode ter seios
 E nos amamentar
 No leite da fé?
 Se ele não é mãe
 Podemos buscar seu colo?
 Sentir o calor de um ninho em seu regaço?
 Nós que não temos onde colocar a cabeça
 E estamos cheios de cansaço?
 O amor de pai
 É igual ao amor de mãe?
 O amor de Deus
 É amor só de Pai?
 Ou é amor perfeito,
 Completo?
 Que alguém sente
 Quando é filho dileto
 E em noite de tempestade
 Deita-se no leito
 Sentindo-se seguro
 (Mesmo no escuro)

Por estar junto da mãe e do pai.

(NAVEIRA, 1991, p. 43-44)

Com linguagem simples, o texto vai sendo construído a partir de uma reflexão teológica complexa. A questão que julgamos central se inicia no décimo sétimo verso: “Se Deus nos concebeu/ Se nos deu vida/ Por que não é nossa mãe?”. No princípio, faz refletir sobre a importância de se gerar um filho e sobre a indiscutível ligação criada entre este e sua mãe desde o momento da gestação. Depois de alguns questionamentos, que se prolongarão por todo o texto, é que se chega ao ponto que julgamos primordial, citado acima. Se a relação entre mãe e filho é tão forte e significativa, por que Deus não pode ser considerado nossa mãe? E desde então as reflexões edificadas através de perguntas e respostas se misturam sem chegar a conclusões.

Notória é a tentativa de engrandecimento do amor de Deus ao incluí-lo no nível do amor materno. Mas será o amor materno maior que o do Pai? Do ponto de vista teológico, não. Isto é impossível. Todavia, no final do texto esses sentimentos são colocados poeticamente num mesmo patamar, levantando-se a ideia de que é necessário haver cumplicidade e completude entre eles. Todas essas indagações são expostas de modo gradativo, instigando o leitor a construir suas próprias respostas e, ao mesmo tempo, erigindo novos posicionamentos que, de certo modo, respondem aos apresentados anteriormente.

Em “Religião e Poesia”, ensaio inserido em *Fianadeira*, Raquel Naveira esclarece acerca das motivações que contribuem para a convergência dessas duas categorias em sua obra. A autora afirma ser sua produção um verdadeiro universo no qual estão impressas marcas de distintas épocas, que ela não diz, mas é residual. Leiamos a passagem:

Os livros sagrados, os catecismos, a vida dos santos e a Bíblia são fontes onde bebo poesia pura, metáforas sublimes, filosofia latente, ideais elevados. São leituras que faço com duas atitudes distintas: como crente e como crítica literária, procurando sugar passagens líricas que irão imprimir aos meus versos aquele ar religioso, barroco, de Idade Média revivida (NAVEIRA, 1992, p. 17).

Conscientemente, a poeta procura dar aos seus textos esse caráter que nós reconhecemos *residual*. A fonte de pesquisa e inspiração são textos escritos de categorias diversas como o catecismo de Pio X, o “Auto Sacramental do Divino Narciso” (Juana Inés de La Cruz)²² e “Os santos que abalaram o mundo” (René Fullop Miller). Dentro dessa perspectiva, reflete sobre a busca incansável de Deus:

²² Peça teatral em forma de poema de Juana Inés de la Cruz, traduzida pelo poeta Manuel Bandeira.

Sei que o Belo não é exclusivamente o Bem, que o artista não tem compromisso com o Bem e sim em criar o Belo, no entanto, há em mim uma natureza ética que me faz procurar o Belo no Bem e marcar aquilo que escrevo com essa minha busca incansável de Deus e de mim mesma (NAVEIRA, 1992, p. 19)

Observa-se que essa necessidade de buscar a Deus e encontrar-se em meio a essa procura contribui para a construção de uma imagem de poeta que não só utiliza o tema religioso ao construir a obra, mas que segue os mesmos parâmetros religiosos cristãos nesse processo de lavração poética. É tanto que, mesmo não havendo, segundo diz, um compromisso seu como poeta, com a propagação do Bem, há um sentimento que a domina e a faz, através da construção do Belo na poesia, procurar e propagar o Bem. São elementos que contribuem significativamente, como veremos em outros capítulos desse trabalho, para a construção do *ethos* da autora sul-mato-grossense.

Essa concepção do ato de construção poética ligado à temática religiosa lembra-nos um poema de Mário Quintana:

SE EU FOSSE UM PADRE

Se eu fosse um padre, eu, nos meus sermões,
não falaria em Deus nem no Pecado
— muito menos no Anjo Rebelado
e os encantos das suas seduções,

não citaria santos e profetas:
nada das suas celestiais promessas
ou das suas terríveis maldições...
Se eu fosse um padre eu citaria os poetas,

Rezaria seus versos, os mais belos,
desses que desde a infância me embalaram
e quem me dera que alguns fossem meus!

Porque a poesia purifica a alma
...e um belo poema — ainda que de Deus se aparte —
um belo poema sempre leva a Deus!

(QUINTANA, 1998, p. 105)

A ideia da poesia vinculada ao divino surge no poema de Quintana como algo natural. Ou seja, o poema, em si, já seria uma espécie de oração. A clara referência aos moldes cristãos-católicos aparece de modo crítico, de maneira comparativa entre o trabalho do padre e o de um poeta. De acordo com Mário Quintana, seria muito mais eficaz, agradável e belo o ato

de citar versos do que as palavras de santos e profetas. Afinal, “a poesia purifica a alma”. E provavelmente por esse motivo Raquel Naveira vem trabalhando tantas vezes com a temática religiosa. Para ela é justificável e indispensável a união desses dois contextos.

Quando analisamos o uso da temática religiosa, verificamos a forte presença da intertextualidade, em especial, a bíblica. A presença das personagens, bem como das narrativas, são exemplos nítidos do emprego desse recurso. Partindo dessa notória intertextualidade, ou seja, da clara relação entre textos, identificamos traços de uma mentalidade que se perpetua através da presença de resíduos nos textos naveirianos. Esses resíduos, muitas vezes, são também intertextos; o que os diferencia é que o primeiro é bem mais abrangente, pois além de relacionar textos, carrega marcas da mentalidade de um outro período e/ou de uma outra cultura e se mostra eficaz na contemporaneidade para se compreender de modo mais abissal e abrangente a obra literária em questão. Julgamos ser eficaz aquilo que do passado contribui para a construção de um modo atual de pensar o mundo, com todos os acréscimos permitidos e proporcionados pela época vigente.

Há, na obra de Raquel, a retomada de um texto que acaba por construir uma concepção de poesia, demonstrando de modo implícito, ou até explícito, a ideologia²³ da autora, que explora um dado tema, comparando-o com a realidade, com a sociedade atual, levantando reflexões sobre o ser e as coisas, os sentimentos, as concepções religiosas, o amor divino, dentre outros. Acrescenta-se à história bíblica, por exemplo, um modo atual de ver o mundo, um olhar muitas vezes que foge ao senso-comum.

Com essa mesma metodologia, Raquel Naveira também se dedicou à temática da mitologia. Desta, conheceremos, no tópico a seguir, algumas narrativas, concepções e imaginários impressos em textos e as devidas relações existentes entre o período, a referida produção e a obra de Raquel.

2.2.4 Retorno aos clássicos: mitologia

Ao principiarmos esse tópico temos a impressão de não ter saído do anterior. Poderíamos dizer que é por conta do entrecruzamento de temáticas assinalado desde o início do capítulo, mas não é só isso. A própria autora, em *Fiandeira*, toma a mitologia como “religião

²³ No *Dicionário de Termos Históricos*, encontramos a concepção de ideologia como “um sistema de ‘ideias’ ou, mais exatamente, de crenças mais ou menos coerente”.[...] “As ideologias são formas de entender o mundo e de se posicionar nele. Essa definição, porém, não é única. Para muitos intérpretes, a ideologia, ao invés de esclarecer a realidade concreta, prejudica o seu entendimento. De qualquer modo, existe o consenso de que nenhuma sociedade é desprovida de crenças ou valores e a ideologia é parte desse sistema de valores mais amplos” (SILVA & SILVA, 2009, p. 205-206).

dos gregos e romanos da Antiguidade”. Todavia, se a tratamos como religião, precisamos ter ciência de que essa noção é bem anterior à de religiosidade, assim como a entendemos hoje, a qual encontra seu ápice na Idade Média, fato que torna válida e precisa a subdivisão por nós adotada.

Na realidade, quando pensamos em mitologia, não há como esquecer o seu caráter politeísta, bastante combatido pelo cristianismo na medievalidade. Já no Renascimento há a retomada dos valores greco-latinos, de modo que, desde o advento do Iluminismo, referida temática foi motivo de estudos nas diversas áreas do conhecimento. Nota-se que vários traços dessa mentalidade mítica se perpetuaram ao longo dos tempos. Resíduos míticos são encontrados a todo instante em obras literárias, em crenças, identidades culturais, pois contribuem para a formação de novos modos de pensar e agir no mundo. Podemos dizer que a visão mítica é o início de tudo. Nela, os princípios de conduta norteiam o mundo partindo da relação intrínseca entre a natureza e o homem. Daí vem a constante associação do mito com a fábula. Não à toa, Aristóteles, na *Poética*, considera o primeiro termo como “imitação de ações”. Segundo Massaud Moisés, o mito seria “uma macrometáfora, espécie de transposição amplificante de metáfora-matriz, elaborada a partir de uma analogia elementar, descoberta institivamente, entre duas entidades ou coisas” (MOISÉS, 2013, p. 312).

Todas essas ideias se complementam. E se bem observarmos a noção de *macrometáfora* apresentada por Massaud, veremos que se trata de uma concepção que acaba por tornar-se residual nas eras posteriores. Está ligada à funcionalidade. Por isso, tantas vezes o mito serve como exemplo no emprego de alguma temática, independente do objetivo que se queira alcançar. Vejamos, num poema de Raquel Naveira, a referência feita à mítica grega:

AMOR MITOLÓGICO

Sou uma ninfa menina,
 Dessas que habitam o oco das árvores
 E enfeitam os cabelos com boninas,
 Sou simples e delicada,
 Quase não falo,
 Prefiro tocar flauta
 E sentir paz quando me calo,
 Mas qual não foi minha sina,
 Apaixonar-me por um centauro
 Que corria disparado na ravina!
 Era linda a sua crina dourada,
 O seu torso de homem claro
 E seu faro logo me descobriu
 Como se eu fosse uma égua na baía,

Por mais que eu deseje que esta paixão saia,
 Ela me domina:
 Fogo que veio no vento,
 No sopro das narinas;
 Quando eu o quero manso e angélico,
 Ele é bruto
 E me bate com os cascos;
 Quando eu o quero viril e bélico,
 Ele larga o arco
 E me afaga com palavras doces
 E desde então
 Vivo vagando pela campina
 Com o corpo doído
 E a alma machucada
 Pois nunca pensei que fosse tão difícil
 Amar ou ser amada.

(NAVEIRA, 1989, p.69-70)

O poema trata do amor. Mas não é de qualquer amor. Afinal, esse tema pode adquirir diferentes acepções, dependendo do tempo, da cultura, da religião aos quais esteja relacionado. Este é um amor mitológico. Ou seja, um sentimento a seguir os moldes da Antiguidade Clássica e que, residualmente, manifesta-se na modernidade resgatando um imaginário específico, muitas vezes partilhado pela coletividade. Sobre isso, Elaine C. Prado dos Santos comenta: “a existência dos mitos é de suma importância para o imaginário coletivo, pois a essência do mito é ser, efetivamente, uma representação coletiva, ao expressar e explicar tanto o mundo quanto a realidade humana, transmitida por intermédio de várias gerações” (SANTOS, 2013, p. 14).

No texto naveiriano há o aproveitamento de duas personagens-chave da mitologia: as ninfas e os centauros. Ora ligadas à terra, ora à água, as ninfas são divindades gregas que simbolizam reprodução e fecundidade. Vivem milhares de anos e nunca envelhecem. De dupla face, elas tanto curam, profetizam e inspiram, como raptam crianças e perturbam espíritos. Os ataques geralmente acontecem ao meio dia. As sombras das árvores e as fontes são lugares perigosos nesse horário. As ninfas podem ser classificadas como Epíguas – ninfas da terra -, Hidríades – ninfas das águas – e Astérias ou Urânias – ninfas do céu e das estrelas.

Os centauros são seres híbridos, cujo aspecto físico une características do ser humano e do cavalo. Embora a descrição, à primeira vista, nos pareça grotesca, não era essa a percepção dos antigos, já que a imagem do cavalo era bastante estimada por eles. Dentre os monstros da Antiguidade, o centauro é o único que possui qualidades. Thomas Bulfinch afirma:

Os centauros podiam andar em companhia dos homens, e no casamento de Piríto e Hipodamia estavam entre os convidados. Durante a festa, Eurítion, um centauro, estando embriagado com vinho, tentou violentar a noiva; os outros centauros seguiram o seu exemplo, e armou-se um medonho conflito em que diversos deles foram mortos. Essa foi a famosa batalha dos Lápitais e Centauros, assunto de grande interesse dos escultores e poetas da Antiguidade. Mas nem todos os centauros eram como os rudes convidados de Piríto. Quíron foi ensinado por Apolo e Diana, e alcançou renome por sua grande habilidade na caça, medicina, música, além da arte da profecia. Os mais distintos heróis da história da Grécia foram seus discípulos, entre eles o menino Esculápio, que foi entregue aos seus cuidados por Apolo, seu pai. Quando o sábio voltou para casa carregando o menino, sua filha, Ocíroa, saiu para encontrá-lo, e assim que avistou a criança pôs-se a falar do futuro dela, profetizando (pois era uma profetisa) a glória que alcançaria. Quando Esculápio cresceu, tornou-se um médico afamado, e, numa certa ocasião, foi capaz até mesmo de trazer um morto de volta à vida. Plutão ressentiu-se com esse feito, e Júpiter, obedecendo a seu pedido, atingiu o médico atrevido com um raio, matando-o, mas depois de sua morte recebeu-o entre os deuses. Quíron foi o mais sábio e o mais justo de todos os centauros, e, quando morreu, Júpiter colocou-o no céu entre as estrelas, na forma da constelação de Sagitário (BULFINCH, 2013, p. 201).

Dotado de grande força física, o centauro era meio cavalo e meio homem, ou seja, um monstro que manifestava atitudes humanas. Em “Amor mitológico”, esse hibridismo é identificado na duplicidade do seu comportamento, quando o eu poético feminino sentindo-se ninfa, descreve seu amado centauro, que ora se manifesta brutal, ora profere palavras doces. Ele sempre a surpreende, pois nunca aparece do modo como ela o espera. A interpretação da estrutura física leva-nos a compreender sua conduta. Na parte inferior estava a força física, enquanto na superior encontrava-se a racionalidade. A ambiguidade persegue esse ser que, como vimos na citação do texto dado de Bulfinch, pode se destacar pela imagem brutal e grotesca – Eurítion – ou por uma mais humana e bondosa – Quíron.

Figura 3 – Minerva e o Centauro, de Botticelli (1942)



FONTE: http://pt.fantasia.wikia.com/wiki/Ficheiro:Sandro_Botticelli_063.jpg

De acordo com Raquel Naveira, em *Fiandeira*, “Amor mitológico” é inspirado na história do centauro Nesso. Este foi morto por uma flecha envenenada, depois de violentar Dejanira, esposa de Hércules. “Antes de morrer, o centauro deu a Dejanira uma poção afirmando tratar-se de um filtro de amor que tinha o poder de restituir-lhe o afeto do marido, se ele lhe fosse infiel” (NAVEIRA, 1992, p.32). Como era de se esperar, Hércules logo se interessou por outra mulher chamada Íole. Dejanira, tentando reaver os sentimentos do marido, envia para ele uma túnica molhada com a poção dada por Nesso. Diferentemente do que ela esperava, ao vesti-la Hércules sentiu muitas dores, de modo que chegava a arrancar a pele na tentativa de tirar a túnica. A esposa, angustiada, então suicidou-se.

Em *Caminhos de Bicicleta* (2010), Raquel dedica um ensaio ao centauro. O texto principia com a concepção que ela tem desse ser dúbio:

Não há melhor imagem para o conflito da natureza masculina do que o centauro: homem e cavalo, razão e instinto, delicadeza e brutalidade. Amor imoderado pelo vinho, pela carne, pelas mulheres. Virilidade contida. Sabedoria incompreendida. Natureza monstruosa e selvagem que não se pode reprimir (NAVEIRA, 2010, p. 21).

Assim, observa-se o mito metaforizado no texto naveiriano. Não há uma relação direta entre as narrativas antigas e o poema, mas existe um claro resgate de histórias que se adaptam à modernidade de modo apropriado. Inserido na clássica temática do amor, o mito aparece como uma característica marcante desse tema, sendo também um marcador temporal, no sentido de mostrar tratar-se de uma concepção cristalizada da Antiguidade, pois o eu poético de uma ninfa mostra apenas a singela face. De personalidade uniforme, apresenta-se como menina, demonstrando significativo encanto. Apaixonada, vive na humana tensão de amar e ser amada. E para representar essa duplicidade, ninguém melhor do que um centauro, monstro sábio e sedutor. Por isso, Santos nos esclarece:

Os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas entender melhor a categoria dos nossos contemporâneos. Assim, o homem existe no mundo, organiza-se em sociedade, é obrigado a trabalhar para viver e trabalha sob determinadas regras, no entanto essa existência não é infinita, ele é um ser mortal. Todavia, o que realiza, o que executa permanece, fica imortalizado, como o canto mítico de Orfeu, para a posteridade, pois a humanidade continua viva na figura do homem (SANTOS, 2013, p.14-15).

Esse resgate de personagens míticos, que retoma as narrativas, mas não as reconstrói, é recriação residual e a prova da imortalização mencionada por Santos. Outro exemplo encontrado na obra de Raquel é o poema “Canto de sereia”, publicado em *Casa de Tecla*, cujo personagem mitológico, já apontado no título, é um dos mais conhecidos pela humanidade:

Vem, meu Ulisses,
 Detém teu barco,
 Sou sereia sedutora,
 Sirena suave
 Que atraí para o abismo.

Vem, meu navegante,
 Para a minha caverna,
 Minha gruta secreta
 Onde te devoro e te encanto.

Vem, meu bravo,
 Venceste Tróia
 Com tua astúcia,
 Descansa em minha ilha,
 Entre penhascos negros
 E precipícios de espumas.

Vem,
 Sou sereia,
 Cauda de peixe,
 Toda vulva,
 Estranho molusco
 Que te descarna
 E te sepulta nos baixios do mar.

(NAVEIRA, 1998, p.5)

Mais uma vez o mito aparece e se torna mote de um envolvimento amoroso. Entretanto, no poema que acabamos de ler essa relação se intensifica, pois a figura do ser mitológico que se coloca na posição do eu poético, por si, já encerra um imaginário feminino ligado à sedução, à sensualidade e ao erotismo diferentemente da face de menina que dava contorno à personagem que faz par com o centauro. A representação mitológica feminina é a mesma, pois “as sereias eram ninfas do mar que tinham poder de encantar, com suas canções, todos aqueles que as ouvissem, de modo que os marinheiros infelizes eram impelidos irresistivelmente a se jogarem no mar em busca da própria destruição” (BULFINCH, 2013, p. 363).

Nos versos de Naveira, uma sereia chama insistentemente o ser masculino para perto de si. Mas não se trata de um marinheiro qualquer, é Ulisses²⁴, o herói da *Odisséia*, personagem dos mais estudados na mitologia. Conta-se, entre os reconhecidos feitos de Ulisses, haver ele resistido bravamente ao canto das sereias depois de seguir as instruções de Circe²⁵. No caso do poema em pauta, os versos focalizam os sentimentos e os desejos do eu poético que descreve a si sem esconder o perigo que oferece ao navegante. Essa ameaça vai sendo construída estrofe a estrofe, de modo que os riscos se manifestam cingidos de ambiguidade. As imagens do abismo, da caverna, da gruta secreta, dos penhascos negros e dos precipícios de espuma são exemplos de elementos que podem ser interpretados tanto no sentido real, quanto ligados à sedução e ao erotismo. A ideia fica ainda mais enfática quando lemos a última estrofe: “sou sereia, / cauda de peixe,/ Toda vulva/ Estranho molusco que te descarna”. A sereia, além de ser sintetizada por sua cauda, é substituída pela imagem da vulva. Esta sinédoque ilustra a própria representação erótica da sereia. A erotização é uma característica tradicionalmente associada à referida personagem.

A imagem da sereia se sobressai a de Ulisses porque se trata de um eu poético feminino que mais uma vez sente e incorpora toda a sensualidade exigida pela representação anunciada. Eroticamente ela chama e seduz pela descrição metafórica de seu corpo e de seus desejos. O viés cristalizado do resíduo mitológico se sobressai quando o tema apresentado no poema, diferentemente do que acontece na narrativa clássica, posiciona o ser feminino em lugar superior ao do herói Ulisses. Em Raquel Naveira a vez é das ninfas. A mulher ganha voz e tem o direito de falar sobre os seus desejos mais ocultos. O erotismo é apresentado sem receios. A poeta constantemente valoriza a mulher, quer esteja envolvida pelo véu da bondade ou da perversidade. Notamos que mesmo baseando-se nos mitos – geralmente gregos – o tema da mulher é conscientemente afluído. A maneira como o resgate histórico do mito acontece, de modo concomitante à exaltação da mulher, demonstra sapiência da poeta nesse processo de atualização e transposição de um resíduo- pretérito para a contemporaneidade.

²⁴ Em grego, Ulisses é conhecido como Odisseu. É o famoso rei de Ítaca, ilha grega do mar Jônio, que participou ativamente da guerra de Tróia. Dotado de excelente oratória, foi eficiente nos dez anos do cerco posto a Tróia, resolvendo conflitos e contribuindo na construção de estratégias de combate (<http://www.olimpvs.net/index.php/mitologia/a-historia-de-ulisses/> Acesso em 29/11/2015,16h59)

²⁵ Circe, filha do Sol, era uma poderosa feiticeira. Costumava encantar seus hóspedes servindo à mesa com abundância. Quando estes se sentiam à vontade, Circe usava uma vara encantada e metamorfoseava, transformando-os em leões, tigres, lobos ou qualquer outro animal. Ela vivia na ilha de Eeia, um dos lugares por onde Ulisses passou depois de vencer a batalha de Troia. Depois de metamorfosear alguns de seus companheiros Ulisses utilizou a perspicácia e a ajuda de Mercúrio para vencer os encantos da feiticeira e ainda libertar os amigos. Com fúria, o herói atacou a filha do Sol e ainda a fez jurar soltar seus amigos e não mais prejudicá-los. E assim aconteceu. Ela os acolheu com verdadeira gratidão e no momento da partida dos viajantes os instruiu a como passar pela ilha da costa das sereias com segurança. Todas as suas orientações foram válidas e cumpridas (BULFINCH, 2013).

Vários outros poemas, ao longo da produção de Raquel Naveira, retomaram o imaginário mítico, dentre os quais “Lamparina”²⁶, “Sonho de Ícaro”²⁷, “Faetonte”²⁸, “Culto à natureza e negação à Aids”²⁹, “Nefele”³⁰, “Seres monstruosos”³¹ e “O poeta é um centauro”³². Estes são apenas alguns exemplos dos diversos aproveitamentos que contribuem para a permanente ligação entre literatura e mitologia. Essa correlação acontece, como vimos, em parâmetros diferentes.

Há poemas em que se verifica a presença do feminino e nota-se também o resgate das crenças dos antigos. Nesse caso, o mítico é o caminho para apresentação de outro imaginário mais relacionado ao campo espiritual. Eis um exemplo extraído do livro *Via Sacra* (1989):

DEUSA

Se eu vivesse na Grécia Antiga
 Seria pitonisa de oráculo,
 Veria serpentes enroscadas,
 Anjos, esfinges
 Nas chamas altas dos espelhos.
 Se eu vivesse na Grécia Antiga
 Adoraria a várias deusas,
 A todas as entidades
 Que habitassem árvores,
 Lagos,
 Campos
 Ou espumas.

Adoraria com extremos de sacerdotisa,
 Com os cabelos sempre trançados,
 O corpo besuntado de óleo
 Sob a túnica esvoaçante;
 Teceria panos para altares,
 Bordaria símbolos mágicos,
 Faria coroa de flores
 E poções cheirando a madressilva.

Veria a coruja de Minerva
 Ditando a mais pura sabedoria
 E os galgos de Diana
 Correndo por entre os juncos da floresta.

²⁶*Via Sacra* (1989)

²⁷*Fonte Luminosa* (1990)

²⁸*Nunca-te-vi* (1991)

²⁹*Abadia* (1995)

³⁰*Casa de Tecla* (1998)

³¹*Stella Maia e outros Poemas* (2001)

³²*Portão de Ferro* (2006)

Se eu vivesse na Grécia Antiga
 Teria os dons da profetisa
 E caminharia tão colocada à terra
 Que poderia sentir o romper das espigas
 E o azeitar-se de cada oliveira.

Teria a beleza de Vênus
 Em noite de lua cheia
 E o rancor de Juno
 Na minguante.

Na Grécia Antiga,
 Eu adoraria a várias deusas
 E por ser mulher
 Seria uma deusa viva.

(NAVEIRA, 1989, p. 87-88)

O eu poético, nos versos lidos, idealiza tipos femininos representativos da mitologia grega. As ninfas, as deusas e as pitonisas são delineadas por alguém que se imagina uma sacerdotisa, feminino de sacerdote que, segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, significa “indivíduo responsável pela celebração dos rituais sagrados de uma religião” (HOUAISS, 2010, p.692). Estamos aludindo à imagem de um ser *residual* que a cada tempo vai sendo culturalmente reconstruído. Isso porque até hoje temos a ativa presença de sacerdotes e sacerdotisas que cumprem atividades diversas na prática de uma religião, sem que haja uma específica para eles, pois estão presentes em inúmeras. De certo, há um traço interligado à sua funcionalidade que se perpetua nas diferentes crenças e fases, que é o fato de serem autoridades e representantes de suas doutrinas. No poema, resgata-se a sacerdotisa antiga. Inserida numa história politeísta, é ela responsável por organizar rituais de oferta aos deuses, além de atuar, algumas vezes, como oráculo.

A partir destas considerações devemos ter em mente as palavras de Raquel no ensaio intitulado “Mitos e poesia”, do livro *Tecelã de Tramas*: “no mito, o homem de todos os tempos se reflete. Religiosos e psicólogos utilizam a trama dos mitos para compreender o espírito humano” (NAVEIRA, 2004, p. 74). A sacerdotisa é uma personagem presente em todos os tempos. Seus atributos vão se adaptando segundo a sociedade vigente, segundo a mentalidade da época. Com isso, percebemos que essa figura carrega, num âmbito bem geral, duas categorias de crenças: o politeísmo da Antiguidade, e o monoteísmo da Modernidade. Por trás de toda imagem há uma história. Não há como resgatá-la isoladamente. Mesmo porque a *mentalidade* do tempo em que se encontra está impregnada nela. Então, ao mesmo tempo em

que Raquel Naveira traz à tona uma personagem milenar, também direciona um olhar às crenças e às mudanças no decorrer do tempo, dizendo-nos:

Parece-me que ainda hoje tais forças, de um lado o politeísmo, com suas entidades, seus bezerros de ouro, suas promessas de prazer de outro, o monoteísmo, com seu único Deus, que deve ser amado em espírito e Verdade, em fraternidade e mansidão, estão em choque. O homem se debate nas garras da idolatria, na não superação do seu próprio egoísmo (NAVEIRA, 1992, p. 34).

A residualidade está aqui manifestada no momento em que a poeta atualiza as temáticas antigas, revivificando e revigorando o que estava pulsante. Colocar o passado em voga parece, à primeira vista, ilógico. Contudo, se pensarmos que também esse passado contém atualizações carregadas de histórias, a afirmação ganha sentido.

A autora sul-mato-grossense assume o gosto pela temática explorada quando diz que “os mitos são um dos temas que mais aprecio em meu fazer poético. É preciso muita coragem para fazer leituras, revisitá-los dar-lhes roupagem contemporânea, vivenciá-los profundamente em nosso espírito” (NAVEIRA, 2004, p. 59). Fato interessante é que, além dessa valoração da mitologia grega, Raquel também construiu poemas a partir de mulheres míticas da cultura indígena brasileira. Em *Tecelã das Tramas*, a autora seleciona personagens indígenas e compõe textos a partir da visão adquirida com a leitura de algumas obras que fazem parte da Literatura Brasileira. Foi com base em *Caramuru* (1781)³³, por exemplo, que surgiram os poemas “Paraguaçu” e “Moema”. A primeira foi a esposa predileta de Caramuru e a segunda, sem ter a mesma sorte, foi rejeitada por ele.

PARAGUAÇU

Paraguaçu,
Índia Tupinambá,
Apaixonou-se por Caramuru.

[...]

Caramuru e Paraguaçu
Partiram numa caravela
Rumo à França,
Lá ela se tornou Catarina,
Nome de rainha e de santa,
Cobriram de tulherias e sedas

³³*Caramuru*, de Frei José Santa Rita Durão.

Seu corpo nu
De selvagem menina,
Entre livros e castelos
Sua alma se estilhaçava
Entre dois mundos.

Regressaram à Bahia,
Diante das injustiças
Desmandos,
Caramuru prisioneiro,
Paraguaçu virou guerreira,
Flechas zumbiram nos ares,
Depôs e matou o donatário Pereira.

Paraguaçu,
Índia tupinambá,
Mulher, terra, nação,
Submeteu-se por muito amar.

(NAVEIRA, 2004, p.62-63)

MOEMA

Anhangá,
Espírito do mal,
Avisou Moema:
Caramuru partiria com Paraguaçu
Para um reino distante,
Do lado de lá.

[...]

Coberta de âmbar e espuma,
Grita a amante:
- Eu te salvei do naufrágio,
- Te dei meu corpo virgem,
- Te fui doce
- E, agora, me dás em troca
- O abandono, a traição?
- Não de ser castigados, miseráveis,
- Antes que Jaci brilhe no céu,
- Encontrarão desgraça no meio dos escolhos.

Flutua nas ondas da ira,
Amarga como a folha da jurema,
Afunda trêmula
A pobre Moema.

Caramuru abraça a favorita,

Solta as amarras,
 A coragem o incita,
 A compaixão lhe sugere uma prece,
 Um poema.

(NAVEIRA, 2004, p.63-64)

Na obra de Durão, Diogo era o Caramuru, proveniente da Galícia. Ganhou respaldo entre os tupinambás e por isso tinha privilégios: podia escolher belas índias para se relacionar intimamente. Dentre as escolhidas esteve Moema, com quem vivenciou muitos momentos de amizade e amor. Contudo, certo dia, ao ajudar a tribo Taparica a vencer uma batalha, foi agraciado com uma festa e presenteado com a filha mais bela do cacique desta aldeia: Paraguaçu. Os dois se envolveram, casaram rapidamente e Caramuru esqueceu a índia Moema, que ao tomar conhecimento do novo romance sofreu amargamente. Diogo e Paraguaçu resolveram viajar para a Europa e, no momento da partida do navio, a índia Moema se jogou ao mar nadando e dizendo palavras dissolutas. Desde então nunca mais retornou.

Os poemas de Naveira apresentam essas duas personagens míticas. O eu lírico de “Moema” resgata a história literária, descrevendo o acontecido, e faz uma pausa no instante em que a índia segue o navio, nadando e gritando suas angústias. Expõe-se mais a fundo os sentimentos de Moema, abordados metaforicamente a partir da imagem do mar: “flutua nas ondas da ira”. A raiva que tomou conta da personagem naquele instante a fez afundar. Enquanto isso, a história continua com Caramuru abraçando a “favorita”, como se sentimento algum surgisse diante dos fatos, a não ser o de compaixão.

Em “Paraguaçu” o núcleo da narrativa poética está na mudança cultural da índia. Ao partir rumo à França, houve inevitavelmente uma mudança no modo de vida. As alterações se iniciaram pelo nome: de Paraguaçu a Catarina. Depois modificara sua maneira de vestir-se e de portar-se. Diante dessa realidade, “sua alma se estilhaçava entre dois mundos”. No poema, nota-se que as transformações ocorreram não porque ela desejasse mudar de vida, mas por amar incondicionalmente Diogo.

No mundo mítico as coisas parecem mais simples. A ligação entre palavra e objeto é direta. Assim, independente do período, uma concepção se perpetua. É o que acontece nos textos acima, pois representam personagens que fazem parte de determinado imaginário que, mesmo não sendo o mítico da Antiguidade não deixa de conter as características do mito do qual vimos tratando desde o início deste tópico. São histórias que também surgiram do imaginário popular e acabaram se tornando emblemáticas na Literatura Brasileira.

Raquel Naveira, comentando os mitos brasileiros, explana mais uma vez como se dá seu processo de construção poética: “Penetrei por alguns momentos o inconsciente coletivo, onde apareceram como imagens cheias de poder, energia e fascínio os arquétipos dessas mulheres dramáticas, que viveram o encontro universal entre o amor e a morte” (NAVEIRA, 2004, p.64). O modo de apresentação dessas personagens, nos textos poéticos analisados, ilustra o empenho na construção e na propagação das personagens literárias brasileiras.

Podemos afirmar que os textos de Raquel estão repletos desses resíduos. São eles de diferentes categorias: apresentam convergências culturais; formam um fio temporal que contribui para a compreensão da concepção que se tem da mulher já no século XXI. Resgatam elementos da cultura clássica, mostrando como ainda estão vivos em nosso meio. Unem nações através da representação dessa hibridização quase que universal. Assinalamos, ao longo desse capítulo, os resíduos que pulsam e nos fazem apreciar ainda mais a obra naveiriana. Essa rica hibridização só pode mesmo ser fruto de um vasto conhecimento do mundo.

3 FIOS TEÓRICOS: PROPRIEDADES CULTURAIS E HISTÓRICAS

“Embora o passado não mude, a história precisa ser reescrita a cada geração, para que o passado continue a ser inteligível para um presente modificado” (BURKE, 2000, p. 37).

No capítulo anterior, conhecemos as principais temáticas abordadas na obra de Raquel Naveira. Vimos que a construção poética acontece em torno de imagens arquetípicas, as quais na maioria das vezes fazem parte de um inconsciente coletivo. Isso porque a base dos textos naveirianos são as representações culturais da sua terra natal. Incluso nesse imaginário está a imagem da mulher, que também surge de modo significativo como personificação de um grupo social.

Assim, para delinear um perfil identitário da poeta sul-mato-grossense, abordamos inicialmente a concepção de imaginário que sustenta este trabalho. Em seguida, tecemos algumas considerações sobre a noção de cultura e finalizamos o capítulo com o conceito de hibridação cultural. Contornando toda a obra de Raquel, esse conteúdo compõe a macroestrutura temática que, como observamos na primeira parte desta tese, norteia diversos outros assuntos tratados em seus textos, já apontados por outros pesquisadores.

Quando afirmamos que determinado autor valoriza a cultura local, pode parecer, num primeiro momento, ser algo óbvio, já que geralmente se valoriza o grupo no qual se está inserido. E, partindo das experiências pessoais, é comum haver um arsenal de imagens memorialísticas percorrendo textos autorais. Contudo, no caso de Raquel Naveira, notamos significativo empenho nesse aspecto, que parece marcar a trajetória da escritora. Isso por conta tanto das diversas atividades socioculturais nas quais está inserida também pelas peculiaridades abordadas nos poemas dedicados aos costumes de sua terra natal. Estas surgem de modo característico, demonstrando aprofundamento do assunto e enfatizando a hibridação presente entre os diversos elementos culturais brasileiros. Vejamos o poema “Nunca-te-vi”, que bem ilustra os comentários anteriores:

Lá perto da fronteira
Havia um lugar chamado “Nunca-Te-Vi”,

Nunca-te-vi...
Parecia que o passarinho mudara de canto
E, agora, quando subisse na amoreira
Ou passasse rasante no telhado,
Deixaria recado muito mais sofrido:

“Nunca-te-vi...”

Nunca-te-vi...
 Nunca,
 Nunca tem peso de eternidade,
 Tem facilidade de distância;
 Nunca-te-vi
 E, no entanto,
 Isso que nunca vi
 É a coisa mais importante da minha vida,
 É minha essência,
 É tudo que me falta.

Nunca-te-vi...
 Ai, mundão de Deus!
 Cheio de mato crespado,
 De porteiras rangentes,
 De garças longilíneas,
 De bois opacos
 Balançando as papadas.

Conheço tanto mistério
 Que já fui num lugar
 Chamado “Nunca-te-vi”.

(NAVEIRA, 1991, p.15)

O povoado Nunca-te-vi, localizado no município de Boa Vista, no Mato Grosso do Sul, proporcionou, pela escolha do próprio nome, um trocadilho com palavras de sentido contrário, unindo as ideias de “nunca” e “eterno”. O som dos pássaros também é elemento comparativo no poema, que dessa vez, diferentemente do canto real das aves, carrega significância de sofrimento: nunca te vi. Além disso, o tom saudoso percebido na descrição dos diversos elementos da natureza demonstram a riqueza e a importância do lugarejo para o eu poético, que assume o mistério dessa terra por onde passou.

De certo, muitos lugares de Mato Grosso do Sul são revisitados na obra de Raquel Naveira. A presença da mata e dos demais elementos da natureza motivam diferentes sensações, favorecendo principalmente a saudade. E é nesse aspecto que abordaremos as propriedades culturais a partir de agora, de um lado como motivação telúrica, por outro como enaltecimento das riquezas naturais. Outros elementos surgirão, muitas vezes, como especificidades de tradições culturais mais ligadas aos costumes locais.

Para isso, é imprescindível analisar as diversas imagens, símbolos e representações presentes em cada um dos textos. Eles são construtores de sentidos. Numa dada época, essas

concepções edificadoras do imaginário social foram vistas numa perspectiva secundária, já que os estudos científicos dominavam a verdade, a realidade. Hoje, o olhar direcionado a esse campo de estudo é bem mais amplo e significativo. Afinal, estamos na era das imagens. Reflete-se sobre a necessidade da imaginação social para o alcance de um futuro promissor. Assim, dominar essa área passou a ser estratégico. A imaginação que antes era vista como ilusória passa a ser tida como uma faceta da realidade, um dos modos de representação dela. É nesse sentido que começaremos então o percurso de construção de identidade de Raquel Naveira, partindo das diversas representações que, diferentemente de ilusões e utopias, apontam uma realidade sociocultural específica.

3.1 Concepções de imaginário

As imagens são criações feitas em nossos pensamentos segundo as experiências já vividas. Portanto, não são imutáveis. Elas se modificam de acordo com o modo como concebemos a sociedade em determinado momento.

As coisas existem por si mesmas. Cada uma com suas características e peculiaridades. Mas a imagem que construímos delas se constitui baseada numa interpretação. Isso acontece porque, segundo Laplantine & Trindade: “o real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida” (LAPLANTINE & TRINDADE, 2003, p. 12). Podemos então inferir que a imagem, assim como o símbolo, é representação. Referidos termos muitas vezes se confundem, já que caminham bem próximos uns dos outros. Por isso, tomemos a definição de cada um deles, retirada do *Houaiss Dicionário da Língua Portuguesa*, para melhor compreendermos seus limites:

i.ma.gem: 1. representação visível de um ser ou objeto por meios artísticos ou técnicos [*i. desenhada, gravada, esculpida*] 2. cena, quadro [*i. urbana*] 3. reprodução visual por reflexo [*i. no espelho*] 4 *fig* réplica, retrato [*é a i. do pai*] 5 *fig* conceito de que uma pessoa goza junto a outras [*teve a i. abalada pelo escândalo*] (HOUAISS, 2010, p.419).

sím. bo. lo: 1. o que, por analogia ou convenção, representa, sugere ou substitui outra coisa [*o leão é o s. da coragem*] 2. ser, objeto ou imagem a que se atribuiu certo significado; emblema [*traz na farda s. militares*] 3. sinal gráfico, arbitrário e convencional, us. para representar operações, quantidades, elementos etc [*símbolo algébrico, de perigo*] (HOUAISS, 2010, p.716).

re. pre. sen.ta. ção: 1. exposição escrita ou oral de motivos, razões, queixas etc. 2. ideia ou imagem que concebemos do mundo ou de algo [*r. social*] 3.

dom, talento [*não tinha r. para o cargo que exercia*] 4. Conjunto de serviços encarregados de representar Estado, país estrangeiro etc. [*r. diplomática*] 5. Trabalho desempenhado em nome de uma empresa 6. importância social [*pessoa de r.*] 7. espetáculo teatral; encenação, montagem 8. ato de representar papéis em espetáculos teatrais, cinemas topográficos etc.; atuação [*a atriz teve uma r. perfeita*] 9. reprodução em imagem, figura ou símbolo [*a escrita é uma forma de r. da linguagem*] 10. Contrato remunerado entre empresas em que uma negocia em nome da outra 11. Conjunto de representantes; delegação, comissão [*a r. do Brasil na Copa*] (HOUAISS, 2010, p.672).

Imagem e símbolo são representações. Qualquer símbolo é imagem, mas nem toda imagem é símbolo. A imagem se identifica com o próprio objeto. Já o símbolo vai além, ele é convencional, tem significação relativa, geralmente com valor semântico que aponta para uma cultura específica. Assim, o seu sentido dependerá do contexto no qual está inserido.

Há uma clara ligação entre significante e significado, reconhecida dicotomia saussuriana, cujo primeiro termo relaciona-se às imagens e o segundo, às representações. Essa união constrói um referencial simbólico, que mesmo não sendo a realidade, aponta para ela.

A representação caminha ao lado da interpretação. Ao ser definida como “ideia ou imagem que concebemos do mundo ou de algo” a compreendemos como um reflexo da realidade. Um reflexo, por mais que seja idêntico ao objeto refletido, será sempre outra especificidade dele. Observemos, como exemplo, uma das imagens atribuídas à personagem bíblica Eva, publicada no livro *Imagens de Mulher*, de Georges Duby e Michelle Perrot:

Figura 4 – Eva, de Lucas Cranach (Século XIV)



FONTE: DUBY & PERROT. *Imagens da mulher*. Tradução: Maria Manuela Marques da Silva. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

A imagem acima é apenas uma das inúmeras representações de Eva divulgadas ao longo da História. As diferentes fases, certamente, a moldaram segundo seus costumes. A ilustração reproduz o olhar de um artista que a delineou numa perspectiva peculiar. Contudo, essa imagem mesmo sem legenda facilmente remete à Eva. O corpo nu e os cabelos longos ao lado de uma serpente, bem como a presença de uma maçã, são traços simbólicos característicos

que juntos têm uma significação inconfundível. A confluência desses signos faz-nos recordar as palavras de Hilário Franco Júnior:

Uma imagem sozinha pouco comunica, cada uma tende a se aproximar de outras, constituindo imaginários. Todo imaginário é um sistema, não mera acumulação de imagens. É um grupo coerente delas, articuladas segundo a essência de suas mensagens (os significados, as coisas que pretende representar) e das formas assumidas para veiculá-las (os significantes, as coisas que representam). Isolada, cada imagem tende a mostrar mais o significante do que o(s) significado(s). Apenas em conexão com outras, cumprindo seu papel de instituidoras de discursos, de sistemas semiológicos, que as imagens – exteriorizadas sob forma verbal, plástica ou sonora – ganham sentido e, conscientemente ou não, expressam determinadas cosmovisões (FRANCO JÚNIOR, 2003, p.100).

Ao tomarmos para análise a produção de uma imagem mental, elaborada nos planos psicológico e sociológico, notamos que a sua constituição só é possível a partir das figuras pré-existentes. Desse modo, um conjunto de imagens deve estabelecer certa coerência com o contexto onde está inserido. As inúmeras representações que circulam numa dada sociedade estão em constante diálogo. É justamente essa interação entre elas que forma os imaginários de cada época.

Qualquer lembrança que se tenha de Eva é a sua representação. Toda imagem material é construída a partir de uma imagem mental, realizada, segundo Hilário Franco Junior, por estímulos acolhidos pelos sentidos (seres, objetos, locais, sensações) “ou do aparelho psíquico (visões, sonho, memória)- que implicam certa leitura do mundo e certa relação com o mundo, materializadas na palavra (produto da ‘consciência ampliada’ definida por Damásio) e/ou na figura plástica (produto da consciência central)” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 99). A imagem mental, sendo parte de uma cultura, de um contexto social, reproduz um modelo. Portanto, a sua concepção está relacionada ao próprio objeto. O exemplo acima está ligado à figura de Eva, representada de maneira ímpar por Lucas Cranach, no século XIV. Na Idade Média ela foi vista como o símbolo do pecado, em oposição a Maria, mãe de Jesus, representante da virtude. Notemos, então, que o sentido de um símbolo está além do que pode ser visualizado. Está associado a uma crença, uma cultura, um modo de interpretação típico de um período.

O exemplo apontado, por se tratar de uma pintura, torna mais simples a relação entre as ideias de imagem, símbolo e representação. Contudo, o *corpus* deste trabalho se constitui de textos poéticos. E é a partir deles que devemos identificar o modo como se associam

esses termos. Por isso, vejamos a mesma imagem de Eva, anteriormente ilustrada, representada agora em versos por Raquel Naveira, no poema “Nova Eva”:

Não era bom que estivesses só,
 Estou a teu lado,
 Sou tua costela,
 Osso do teu osso,
 Carne de tua carne
 E tu me alimentas
 Com ervas da terra,
 Me tratas,
 Me sustentas
 Enquanto caminhamos entre espinhos,
 Abrolhos,
 Comendo pão com suor.

Meu desejo me impele a ti,
 Tu me dominas,
 Agarrada a tronco de árvores
 Dou-te filhos
 Em partos com dor.

És meu primeiro e último homem,
 Sou tua serva,
 Nova serva,
 Nova Eva,
 Única, universal,
 Mãe de viventes.

(NAVEIRA, 1996, p. 89-90)

Mais uma vez encontramos numa produção artística a representação de Eva. Todavia, o modo como essa imagem foi apresentada nos permite uma interpretação diferenciada. A plurissignificação da palavra poética contribui para que aconteça a reapresentação de uma imagem tantas vezes descrita no decurso dos séculos. O eu poético direcionando-se ao par amoroso reveste-se de Eva para dizer que é a única mulher possível para o seu amado. Ela é a primeira, aquela que é parte do próprio parceiro, feita de sua costela. A cumplicidade e a doação acontecem comparadas à História da Criação, narrada no Livro do Gênesis. Mas ao se tratar de uma “Nova Eva”, nota-se a recriação das características da personagem bíblica, cuja imagem ganhou parcela de sensualidade, acolhendo o fardo do pecado e suas consequências, como é caso do parto com dor.

Eva, em muitas culturas, simboliza o pecado. Como todo símbolo, ela não pode ser substituída literalmente por este sentido. Essa é apenas uma das interpretações possíveis. Há uma imagem de mulher e de companheira, por exemplo, que não pode ser relativizada.

Pelos exemplos apresentados, notamos que na maioria das vezes as imagens se relacionam contextualmente. Tanto a imagem visual quanto a verbal têm peculiaridades que contribuem para a identificação de um caráter, de certo modo de pensar, de agir ou se comportar, ou até mesmo de uma ideologia. Em ambas acontece um diálogo entre a imagem e o que ela representa para a sociedade. Há uma integração transformadora que adapta e recria. Sendo a imagem uma representação da realidade, observa-se uma redução ou ampliação do objeto, mas nunca o real em si.

Todos os elementos acrescentados ou reinterpretados na construção de uma imagem dependerão da intencionalidade do autor, bem como da época e do contexto de produção. As novas roupagens de que determinadas representações se revestem em cada tempo fazem parte do que chamamos imaginário. Quando retomamos a informação de que Eva durante a Idade Média esteve ligada estritamente ao pecado original, estamos nos referindo ao imaginário cristão medieval. Segundo o *Dicionário de Termos Históricos*:

Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual: as ideias sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo (SILVA & SILVA, 2009, p. 213).

As imagens que constituem o imaginário não são necessariamente iconográficas, são mentais e fazem parte do cotidiano, representam uma memória cultural. Cada imaginário:

Possui uma ou mais imagens ideais de mulher, possui uma ou várias imagens da morte, da vida, de Deus, do governo, da Nação, do trabalho etc. Essas imagens são construídas na memória coletiva a partir da forma como as pessoas, em seus grupos sociais, entendem o cotidiano ao seu redor, ou seja, da noção de representação. O conceito de representação, por sua vez está em íntima conexão com o de imaginário e diz respeito à forma pela qual um indivíduo ou um grupo vê determinada imagem, determinado elemento de sua cultura ou sociedade (SILVA & SILVA, 2009, p.214).

O estudo do imaginário pode ser realizado partindo de qualquer imagem, seja iconográfica ou produzida nos discursos. O imaginário parte do real para transformá-lo. Há, nesse caso, uma espécie de tradução do existente. Cada representação é a expressão não só do pensamento de seu autor, mas de uma era, de uma cultura. Por isso, a originalidade é

inalcançável, já que é natural a partilha, entre os diversos autores, de elementos que marcam uma era. O estudo do imaginário envolve as inúmeras manifestações sociais, as relações de classes, os modos de comunicação etc. De acordo com Sandra Jatahy Pesavento, quando levamos em conta a representação, tudo o que se diz, se pensa ou se expressa possui outra significação além do manifesto. Pois, “enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um ‘outro’ ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente” (PESAVENTO, 1995, p.7). Trata-se de um sistema de ideias apresentadas em forma de imagens que, mesmo não sendo a realidade, comprovam a sua existência. Acontece, então, o resgate de algo ausente revelado através de imagens e/ou discursos.

Cada sociedade constrói seu sistema de representações. Ou seja, uma espécie de representação coletiva, que caracteriza os diversos povos e lugares, contribuindo para a construção de identidade. Pode ser um modelo de conduta a ser seguida, uma forma de organização social, o estabelecimento de grupos, elementos de tradição, dentre outros. Nesse aspecto, os limites entre o imaginário e o real não são precisos, mas quando consideramos aquele como parte deste, é porque a realidade envolve não só fatos, acontecimentos. Ela envolve também os pensamentos, os modos de ver e interpretar as circunstâncias. Segundo Pesavento, “o imaginário, enquanto sistema de ideias-imagens de representações coletivas, é o ‘outro’ lado do real” (PESAVENTO, 1995, p. 19). Para que as representações tenham aceitação na sociedade, espera-se delas um mínimo de verossimilhança.

No processo de reconstrução do real é preciso haver uma interligação entre texto e contexto. Para compreendermos um texto é necessário não perder a noção da totalidade. Assim, no processo de interpretação há que buscar dados, detalhes, aprofundamentos em torno do que se diz, no anseio de alcançarmos um melhor entendimento textual. Com isso, queremos enfatizar a ideia de que o real contribui para o entendimento do imaginário e vice-versa. Essa mesma ideia, encontramos no texto “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, de Carlo Ginzburg, onde ele trata dos estudos de Giovanni Morelli, que propunha novo método para análise de quadros antigos. Através desse método, distinguiam-se as obras principais de suas cópias. O aspecto elementar do processo estava em realizar essa diferenciação não pelas características mais vistosas dos quadros, mas pelos detalhes, pelas peculiaridades de cada imagem. Então, dava-se uma importância particular aos elementos exteriores. “Esses dados marginais, para Morelli, eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais, ‘que lhe escapam sem que ele lhe dê conta’” (GINZBURG, 2006, p.150). Portanto, as marcas

do artista estão ligadas inevitavelmente a uma tradição. Elas se ligam ao mundo exterior. E para compreendermos a totalidade da obra, é preciso compreender esses detalhes. Do mesmo modo, as imagens que aparecem num texto também devem ser interpretadas como uma das condições para se compreender a integralidade do texto, fato que comprova a importância do contexto. Para melhor entendermos essa relação, leiamos o poema “Juana Inês de la Cruz”, de Raquel Naveira:

Ó musa do México!
 Tua alma nasceu de dentro do sol,
 Em tua poesia,
 Bailam índios,
 Negros,
 Narcisos,
 Evangelizas com doçura
 A América esmagada de sangue.

Ó musa do México!
 Tua cela de monja era teu refúgio,
 Cheia de livros,
 Banjos,
 Lunetas,
 Ora lias,
 Ora tocavas,
 Ora observava caudas de cometas.

Ó musa do México!
 Que mente prodigiosa era a tua?
 Capaz de investigar versos,
 Cristais,
 Colcheias,
 Astros,
 Mistérios
 Com tanta força transcendente?

Entre piratas salteadores,
 Índios rebelados,
 Fome, peste,
 Perseguição,
 Renunciaste a toda arte humana
 Pelo destino de santa,
 Ó mártir mexicana.

(NAVEIRA, 1995, p.38-39)

O poema resgata a memória de uma freira e escritora mexicana barroca que teve grande influência cultural e política na Nova Espanha no final do século XVII. Em sua obra

identificam-se características que indicam a formação intelectual da mulher e da elite *criolla* e “para os limites impostos pela Igreja para a sua formação” (BARROS, 2011, p.1). O destaque dado a Juana Inês aconteceu principalmente por conta do espaço alcançado por ela em meio a uma sociedade dominada por homens. Seu conhecimento teológico contribuiu para a aproximação da elite política. Prova dessa sapiência encontramos em uma de suas produções intitulada *Carta* em que utiliza conceitos escolásticos com maestria.

Em “Juana Inês de la Cruz”, Raquel Naveira, através da voz de um eu poético, hipoteticamente, interpela a personagem em segunda pessoa e apresenta traços característicos para a construção da imagem da freira mexicana. São várias atribuições que ao longo dos séculos foram dadas a Juana Inês. Essas peculiaridades, em sua maioria, estão no plano da subjetividade, definindo os modos de pensar e agir bem como a ideologia da religiosa.

Para que haja compreensão da totalidade do texto, cujo maior intuito é apresentar uma figura reconhecida historicamente, é necessário atentar nos detalhes de cada traço esboçado, caminhando em direção ao contexto vivenciado pela freira e escritora. O refrão iniciador das três primeiras estrofes, por exemplo, faz alusão ao mais conhecido dos epítetos atribuídos a Sórór Juana ao longo dos séculos: “Ó musa do México”. Ela foi denominada por muitos como a décima musa. Tal caracterização se dá pelo destaque recebido ao escrever uma literatura centrada na liberdade em pleno século XVII, tempo em que a mulher estava longe de alcançar o patamar masculino. Nessa época, a escritora já defendia os direitos femininos, escrevendo sobre respeito e igualdade.

Em outro verso, o eu poético enuncia: “Tua cela de monja era teu refúgio”. Numa época em que as mulheres não frequentavam as universidades, Juana Inês ainda considerou a ideia de postar-se como homem para ter acesso aos mesmos conhecimentos, entretanto, mudou a estratégia e resolveu tornar-se monja. De início foi carmelita. Mas a rigidez da congregação a fez migrar para Ordem das Jerônimas. Assim, passou boa parte de sua vida numa cela de dois andares, escrevendo diversos gêneros literários. Tudo isso justifica o verso acima, quando lemos que sua cela era refúgio. Ora, mesmo aparentemente aprisionada, a freira libertava-se através da leitura e da escrita e ainda se comunicava com outras personalidades através de cartas.

Observa-se, com o exemplo, o modo como Raquel Naveira edificou a figura de Juana Inês de la Cruz. Algumas características se unem para formar uma imagem representativa da cultura mexicana. Essa representação é também um símbolo nacional. Afinal, ela tem significado peculiar ao ser uma voz feminina defendendo os direitos da mulher em pleno século XVII. E isso foi possível por conta do próprio conhecimento acumulado. Toda a maestria acerca

dos conceitos teológicos, a instrução em diferentes línguas e a erudição contribuíram para que ela se tornasse uma figura simbólica.

Notamos, também, que ao resgatar a imagem de uma mulher que foi reconhecida como a primeira feminista da América, estamos retomando não só uma história, mas o imaginário de um período. Ora, uma mulher, freira, escritora de literatura e insaciável leitora, só poderia mesmo ser valorosa para a cultura mexicana. Sua notoriedade marcada nos âmbitos religioso, político e literário, são parte de um imaginário feminino que começava a se formar. Nesse aspecto, pensamos o imaginário não só como apoio aos sistemas vigentes, mas como ação transformadora, na criação e renovação de ideias e pensamentos.

Não há como desvincular a concepção de imaginário da noção de mentalidade. Esta, sendo um dos conceitos operacionais da teoria da residualidade, já foi previamente abordada. As duas ideias estão próximas, pelo próprio campo de estudo:

O estudo do imaginário chegou à História com a Psicologia e a Antropologia, aparecendo de forma sistemática pela primeira vez nos trabalhos dos fundadores de *Annales*, March Bloch e LucienFebvre. Mas foi a terceira geração de *Annales*, a nova História, que deu ênfase especial ao imaginário, com seus estudos sobre mentalidades e cultura, derrubando a ideia de que o que era *concreto* era mais importante do que o que era invisível (SILVA & SILVA, 2009, p. 215).

De acordo com Hilário Franco Júnior, o imaginário está ancorado ao presente de cada época e por isso tem curta duração, podendo ser tratado no plural. Já a mentalidade encontra-se num espaço de longa duração, com ritmo quase inerte, e é historicamente inalcançável em sua totalidade. O imaginário, então, complementa a concepção de mentalidade. Esta, enraizada no cérebro, faz parte de um “complexo de emoções e pensamento analógico” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p.95). O imaginário é a representação cultural desse complexo. Ele apresenta uma espécie de recorte da mentalidade em um determinado período. Como essa possibilidade de recorte é apenas fantasiosa, porque a mentalidade tem uma longa duração, chamamos de imaginário a configuração observada.

O imaginário seria um conjunto de imagens traduzidas historicamente, como parte de um compósito universal, a-histórico. Pode ser conceituado como um “sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 95-96). Então, mesmo quando paramos para analisar as peculiaridades das imagens de

cada época, podemos notar algo comum entre as representações das diversas fases, algo do homem intemporal. Tomando ainda as palavras de Hilário Franco Júnior:

É a partir do imaginário que se pode pretender alcançar a mentalidade, mesmo sabendo que a filtragem cultural impede o contato direto. A mentalidade está para o imaginário assim como certas estrelas que morreram há milhões de anos estão para a sua luz, ainda agora visível. O imaginário, como um feixe de luzes estelares, permite revelar uma realidade talvez em parte já superada. Da mesma maneira que o astrônomo não pode pretender captar aquela luz logo após a sua emissão, muito menos ter contato direto com sua fonte, ninguém pode apreender a mentalidade, somente suas emanções, os imaginários. O imaginário é espelho da mentalidade: revela, mas deforma (FRANCO JUNIOR, 2003, p.97).

Partindo dessa ideia, constatamos que a concepção de imaginário além de contribuir para a compreensão de mentalidade, dá forma, imagem e movimento no recorte dessa ideia, auxiliando na atualização do termo. Cada área concebe o imaginário de modo peculiar. De acordo com Márcia Janete Espig, “os estudos filosóficos acerca do tema demonstram uma forte tendência analítica, tendendo por vezes para o abstrato; as reflexões antropológicas tendem a cristalizar-se em torno de temporalidades sincrônicas, enquanto a história preocupa-se com a diacronia” (ESPIG, 2003, p.50). Considerando que os estudos históricos levam em conta as contribuições das outras áreas, nos interessa mais significativamente a visão de imaginário aprofundada neles. Todavia, é preciso ressaltar que o imaginário é um objeto de estudo relativamente novo para a História, que desde os anos 80 do século passado vem intensificando as investigações em torno da nova história cultural. É nesse recente campo de aprofundamento que se encontram as pesquisas envolvendo mentalidade e imaginário. A ascensão dessas concepções se deve à decadência das precisões científicas, que perderam as forças nas últimas décadas, mas não desapareceram dos centros de estudos.

De acordo com Bronistaw Baczko, no final do século XIX, afirmavam-se correntes que pensavam que “a história verdadeira e real dos homens está para além das representações que estes têm de si próprios e para além das suas crenças, mitos e ilusões” (BACZKO, 1985, p.297). Trata-se de uma concepção que separava claramente o real do imaginário. As operações científicas seriam os desvendamentos da verdade dos fatos, a comprovação de uma história transparente.

A nova realidade do campo de estudos históricos deixa ampla abertura no que se refere às pesquisas em torno da mentalidade, fato criticado por muitos especialistas. Por outro lado, essa amplitude encontra na transdisciplinaridade um aspecto positivo, já que os avanços nos estudos de outras áreas enriquecem as pesquisas culturais e históricas.

Essa transdisciplinaridade não acontece por acaso, já que a imaginação social passou de desacreditada a necessária. Quando pensamos numa era dominada pelas imagens, torna-se mais fácil compreender referida utilidade. A decadência das precisões científicas que há pouco mencionamos, ocorre concomitantemente à ânsia de domínio da imaginação social. Esta passa a ser item útil para o controle do futuro. Ora, se pensarmos num país capitalista, onde interesses mercadológicos são preponderantes, concluiremos que essa valorização da imagem, na maioria das vezes, não passa de pura conveniência. A imagem é o foco da propaganda. Através dela conquista-se o consumidor. Sua utilidade, então, é inquestionável.

Todos os envolvidos na propagação do mercado consumista deixam de ser julgados apenas por sua competência. A imaginação é agora a característica prioritária. Faz parte do perfil dos melhores chefes.

Durante muito tempo a imaginação ficou em segundo plano por ser considerada ilusória, por fazer parte do mundo dos símbolos e das utopias. Era uma concepção distante da realidade. Atualmente referida ideia não perdeu todas essas características, elas passaram a ser importantes para a nova sociedade. Despertar a imaginação é fazer com que os indivíduos tenham anseio por uma vida diferente. O mercado, através de imagens, tem o poder de criar no expectador um desejo de possuir o produto divulgado, de ter a mesma vida tantas vezes propagada pelos melhores ângulos, a partir do domínio das melhores imagens. É assim que essa imaginação se torna coletiva e social. Há certos estilos, em determinadas sociedades, que passam a funcionar como modelo, como padrão de vida. Acabam assumindo um papel cultural relevante, que na verdade foi criado pelo mercado dominante.

Observamos, desse modo, que há diferentes domínios do imaginário. De um lado temos as inúmeras representações que surgem naturalmente em meio às manifestações sociais. Por outro, temos uma imaginação criada e, ao mesmo tempo, exigida para se alcançar um determinado lugar na sociedade. Ela se torna, por esse ângulo, uma estratégia. É possível, por exemplo, manipular uma imagem para criar situações de conflitos. Exemplo claro acontece em tempo de eleições políticas, quando a destruição da imagem do adversário é artifício comum para se alcançar o poder.

Assim, imaginação e poder passaram a caminhar juntos no novo cenário social. Mas quando pensamos nas representações verbais, por exemplo, veremos que não se trata de novidade. Platão e Aristóteles já falavam sobre o poder de argumentação e persuasão. As estratégias de convencimento, ligadas ao campo da oratória, faziam diferença diante dos grandes públicos. Para melhor entendimento, leiamos as palavras de Baczko:

Platão e Aristóteles traduzem, cada um à sua maneira, a experiência, adquirida na *polis* ateniense, de um universo de debates, de inversões de atitudes provocadas pelo poder do verbo e pela capacidade de influenciar as decisões e práticas coletivas. Com o advento da democracia, a assembleia deixa de ser um lugar onde se exercem os ritos e onde são reproduzidos os mitos para se tornar num lugar de deliberação e confronto de rivais que visam tanto o poder efetivo como o controle dos símbolos. Platão, se bem que denunciando essas novas formas de vida coletiva, põe em realce as funções dos imaginários sociais veiculados pelo mito. Este último, embora não seja mais do que uma ilusão, assegura uma coesão social ao legitimar em especial as hierarquias sociais rigorosamente definidas. Quanto a Aristóteles, passa sistematicamente em revista as técnicas de argumentação e persuasão (Retórica), realçando a influência exercida pelo discurso sobre as <<almas>> e, nomeadamente, sobre a imaginação e os juízos de valor (BACZKO, 1985,p. 300-301).

Queremos mostrar, com essas últimas observações, que a ideia de imaginário social há muito existe, mas já passou por inúmeras mudanças. É comum as palavras passarem por viragens, renovações. O imaginário além de ter modificado a própria significação, o valor dado às concepções que expomos, próprias das últimas décadas, também foi alterado. Hoje apresentamos um pensamento que daqui a alguns anos pode adquirir novo valor. Afinal, todos os elementos ligados aos estudos culturais estão em constante transformação, seguindo o processo natural de evolução social.

3.2 Uma história, várias culturas

Quando afirmamos ser a *residualidade* vinculada ao estudo das culturas, baseamos-nos nas próprias palavras de Roberto Pontes: “a cultura consiste numa contínua transfusão de *resíduos* indispensáveis ao recorte próprio da *identidade nacional*, qualquer que seja esta (PONTES, 1999, p. 163). Esses resíduos se manifestam de modos diversos: na presença de objetos e costumes ligados à tradição, em ideias ou normas estabelecidas pela sociedade, por ambientes e grupos aos quais os indivíduos estejam vinculados.

O conceito de cultura é indiscutivelmente amplo. Baseando-se na definição construída por Edward Tylor, os autores do *Dicionário de Conceitos Históricos* assim o apresenta:

O significado mais simples desse termo afirma que cultura abrange todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo. Ou seja, em outras palavras, cultura é tudo aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos até ideias e crenças. Cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente. Além disso, é também todo comportamento

aprendido, de modo independente da questão biológica (SILVA & SILVA, 2009, p. 85).

Edward Tylor (1832-1917) foi o primeiro estudioso a conceituar cultura do modo como conhecemos hoje. Sua definição apresentou o termo de forma ampla, abrangendo todas as possibilidades de realização humana. Além disso, Tylor marcou significativamente “o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos” (LARAIA, 2005, p. 25).

Por conta dessa ideia, não há como desvincular um estudo residual dos realizados em torno da cultura. É que os diversos elementos que compõem uma cultura, sejam eles concretos ou abstratos, estão em constante atualização, renovando-se segundo a mentalidade dos novos tempos. Nesse campo de aprofundamento, certamente nos deparamos com propriedades que se extinguem, com atributos que se modificam e com feições que permanecem intactas. Os últimos pertencem ao domínio do arcaico, e não do residual.

De acordo com Raymond Williams, a palavra cultura de início se referia ao processo de cultivo de vegetais, criação e reprodução de animais. Por extensão, passou a significar também o cultivo da mente humana e “em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, um nome para configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo” (WILLIAMS, 2000, p.10). Segundo o autor, foi com o emprego do plural “culturas”, utilizado inicialmente por Herder (1784-1891), que o termo ganhou novo significado, diferenciando-se de um sentido linear e unificado, que hoje poderíamos chamar “civilização”.

Durante muito tempo acreditou-se que as culturas se desenvolviam de modo padrão, passando pelos mesmos estágios, sempre de uma fase primitiva a uma avançada, favorecendo a existência de uma hierarquia entre elas. Franz Boas foi um dos primeiros e principais estudiosos que se dedicou a criticar esse pensamento. No início do século XX, o autor defendeu, a partir da História, a ideia de que cada cultura tem suas características próprias e se desenvolve de modo diferente. Nesse aspecto, Boas aproximou História e Antropologia (SILVA & SILVA, 2009). De acordo com ele, “quando encontramos traços de culturas singulares análogos entre os povos distantes, pressupõe-se não que tenha havido uma fonte histórica comum, mas que eles se originaram independentemente” (BOAS, 2004, p.27). Mais adiante o teórico continua: “não se pode dizer que a ocorrência do mesmo fenômeno sempre se deve às mesmas causas, nem que ela prove que a mente humana obedece às mesmas leis em todos os lugares” (BOAS, 2004, p.31). Ora, cada época possui seu modo de pensar, agir e se comportar de maneira específica. E essas características se alteram de um lugar para o outro. É natural que os

desenvolvimentos se processem de modo diferente. Não por acaso, por exemplo, a Idade Média aconteceu tardiamente no Brasil, já que o imaginário dessa época foi trazido pelos portugueses durante a colonização, ou seja, somente depois de 1500. Assim, as ideias propagadas na medievalidade europeia, mesmo que reproduzidas pelos que a vivenciaram, jamais seriam difundidas e assimiladas igualmente pelos povos que viviam no Brasil, os quais já tinham seus costumes e modo de vida próprios. Portanto, não há como estudar os processos de desenvolvimento cultural uniformemente.

Raymond Williams, ao analisar as inúmeras significações atribuídas ao termo em questão neste tópico, diz haver duas dimensões básicas e oscilantes e a serem consideradas. Uma estaria num âmbito de significância geral e outra num contexto parcial. Sobre a primeira, ele afirma:

Enquanto isso, no uso mais geral houve grande desenvolvimento do sentido de “cultura” como cultivo ativo da mente. Podemos distinguir uma gama de significados desde (i) *um estado mental desenvolvido* – como em “pessoa de cultura”, “pessoa culta”, passando por (ii) *os processos desse desenvolvimento* – como em “interesses culturais”, “atividades culturais”, até (iii) *os meios desses processos* – como em cultura considerada como “as artes” e “o trabalho intelectual do homem”. Em nossa época, (iii) é o sentido geral mais comum, embora todos eles sejam usuais. Ele coexiste, muitas vezes desconfortavelmente, com o uso antropológico e o amplo uso sociológico para indicar “modo de vida global” de determinado povo ou de algum outro grupo social (WILLIAMS, 2000, p. 11).

Esse pensamento enfatiza o sentido amplo do termo cultura. Um significado não exclui o outro. Pelo contrário, são convergentes. A dimensão geral, abordada por Williams, compreende todas as formas de representação que circulam numa sociedade e que constituem um sistema de significações. A dimensão parcial se refere ao campo específico das artes e da intelectualidade, muitas vezes interligando a linguagem artística com a filosófica. Ambas caminham juntas na atualidade.

Não podemos esquecer que a concepção de cultura varia segundo o campo de estudo. Ela não está ligada apenas à Antropologia. Em *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi parte de um estudo etimológico da palavra e assim a conceitua:

Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo. A terminação *-urus*, em *cultururus*, enforma a ideia de porvir ou de movimento em sua direção. Nas sociedades densamente urbanizadas cultura foi tomando também o sentido de condição de vida mais humana, digna de

almejar-se, termo final de um processo cujo valor é estimado, mais ou menos conscientemente, por todas as classes e grupos (BOSI, 1992, p.15).

Nesse sentido, a cultura estaria mais estritamente relacionada à tradição. “A tradição tem, na perspectiva sociológica, a função de preservar para a sociedade costumes e práticas que já demonstraram ser eficazes no passado” (SILVA & SILVA, 2009, p.405). Assim, a preservação dos elementos culturais acontece de maneira consciente, num exercício comum às diversas sociedades que têm o intuito de preservar suas respectivas identidades.

Podemos, então, conceber a cultura como um modo de educação a ser passado de geração a geração, inúmeras vezes como parte de uma tradição, ou em um sentido mais amplo, como aquelas manifestações tanto materiais quanto espirituais que naturalmente são herdadas pelas sociedades, sem necessariamente haver um trabalho de imposição ao tradicional. Nesse sentido, podemos resgatar as palavras de Nelson Saldanha, que assim conceitua cultura:

A cultura, quer no sentido sociológico e antropológico – conjunto integrado de elementos que perfazem o patrimônio vital de determinado grupo -, quer no histórico, como entidade portadora de um padrão existencial próprio e figurando como protagonista da evolução humana, é sempre uma totalidade e é sempre algo ligado a valores: algo cujo “ser”, cujo “significado” pode encontrar-se expressado em elementos materiais mas não se confunde com a materialidade destes (SALDANHA, 2008, p.48).

Tais concepções não estão fechadas. Como ressaltamos anteriormente, a ideia de cultura é expansiva e as concepções que se tem dela se modificam segundo o campo de estudo. É necessário enfatizar, quando trabalhamos numa perspectiva residual, que precisamos conceber a cultura para além das fronteiras da tradição. Sob o prisma sociológico, o comportamento tradicional tem a ver com as atitudes guiadas pelo hábito, ou seja, é uma forma de dominação do comportamento dos indivíduos sem o uso da força (SILVA & SILVA, 2009). Estaria no âmbito do prescritivo e não da progressão natural de uma sociedade. Com as grandes mudanças na esfera tecnológica, as dificuldades de preservação de símbolos e comportamentos próprios de uma tradição significativamente se alastram. E é justamente nesse instante que a tradição se impõe, lutando para manter aqueles costumes que tiveram tanta significância no passado. Referida relação também interessa à História. Eric Hobsbawm estuda tradições presentes na contemporaneidade:

Eric Hobsbawm, por exemplo, estudando o mundo contemporâneo, utiliza o conceito de *tradições inventadas* para denominar o conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, regulado por regras aceitas por todos, que tem como objetivo desenvolver na mente e na cultura determinados valores e

normas de comportamento, por meio de uma relação com o passado feita pela repetição constante dessas práticas.

Para Hobsbawn, uma das características das *tradições inventadas* é que elas estabelecem uma continuidade artificial com o passado, pela repetição quase obrigatória de um rito. As tradições têm como função legitimar determinados valores pela repetição de ritos antigos (ou de ritos definidos como antigos, no caso das tradições inventadas), que dariam uma origem histórica a determinados valores que devem ser aceitos por todos e se opõem a costumes novos (SILVA & SILVA, 2009, p.406).

O autor ressalta o caráter invariável das tradições, aspecto bastante criticado nos estudos antropológicos modernos. Nessa perspectiva, as diversas manifestações folclóricas estão sendo recriadas a todo instante, passando por constantes renovações.

Retomamos a ideia de tradição para mostrar que, embora a residualidade muitas vezes se valha dela para realizar seus estudos, o intuito de cada uma caminha para direções distintas. A tradição é para a residualidade apenas uma das matérias que contribuem para se chegar ao estudo do imaginário de um tempo. Contudo, enquanto interessa ao campo da tradição observar ações imutáveis e incentivar a permanência deles em meio a uma determinada sociedade, à residualidade cabe investigar o todo, desde o que permaneceu intacto, de culturas passadas, em uma obra literária, até a reivindicação do resíduo, passando por aquilo que contribuiu para a sua mudança. A ideia é verificar o modo híbrido como as culturas vão se constituindo, identificando elementos que a todo instante se unem no processo de formação de novas culturas, de novos modos de comportamento, de novas maneiras de olhar o mundo. Portanto, a concepção de cultura que nos interessa é também aquela mais ampla, que interliga estudos culturais aos conhecimentos históricos e antropológicos. De acordo com Peter Burke, “A tradição [...] está sujeita a um conflito interno entre os princípios transmitidos de uma geração a outra e as situações modificadas às quais devem ser aplicados” (BURKE, 2000, p.240). Portanto, é preciso considerar que a tradição está sujeita a adaptações, sejam estas conscientes ou inconscientes. Afinal, por mais que se pretenda fazer que elementos de uma tradição sejam perpetuados, os princípios de cada época acabam por transformá-los.

Não se pode negar que atualmente há uma relação mais complexa entre tradição e modernidade. Mesmo com o advento da industrialização, o culto ao tradicional permanece vivo. No referente ao popular, de acordo com Nestor Canclini (2013), em *Culturas Híbridas*, faz-se necessário preocupar-se mais com o que se transforma do que com o que se extingue. Na realidade, baseando-nos na residualidade, podemos afirmar que nada se extingue, tudo se transforma, se atualiza, se renova. É por isso que a ela interessa o processo de cristalização, ou seja, o decurso dos diversos elementos culturais.

É consensual a ideia de que a cultura é um assunto comum às diversas ciências humanas. Cada uma a encara de modo peculiar, segundo os objetivos de cada estudo. Assim, além da importância dessa concepção para a Literatura, a História, a Sociologia e a Antropologia, e outras áreas, também valendo ressaltar a abordagem da Geografia Humana:

A geografia humana estuda a repartição dos homens, de suas atividades e de suas obras na superfície da terra, e tenta explicá-la pela maneira como os grupos se inserem no ambiente, o exploram e transformam; o geógrafo debruça-se sobre os laços que os indivíduos tecem entre si, sobre a maneira como instituem a sociedade, como a organizam e como a identificam ao território no qual vivem ou com o qual sonham (CLAVAL, 2007, p.11).

Portanto, o olhar do homem sobre a sociedade, bem como o significado de um lugar para determinados grupos ou pessoas, também são aspectos trabalhados ao longo da análise da obra que ora se procede. O modo como os mitos, as religiões e as ideologias dão sentido a uma determinada cultura, mais precisamente àquela valorizada por Raquel Naveira em versos, contribui significativamente para a construção de sua identidade poética.

A Geografia Humana, então, trata a cultura primeiramente como a mediação entre homem e natureza. Sobre essa mediação, além do poema “Nunca-te-vi”, apresentado no início deste capítulo, podemos também mencionar o texto “Queijeira”, para visualizarmos o modo como a relação homem-natureza se apresenta na obra de Raquel:

QUEJEIRA

Veio o leite,
Tirado no curral,
Esguichado ao primeiro raio de sol,
Leite de ovelha,
De lívida nata,
Resinoso como seiva de planta,
Soja ou figueira;
A mulher mergulha o coalho,
Talha,
Meio esverdeado,
Cor de mate na cuia;
Separa o soro,
Salga,
Amalga o conteúdo na forma;
A pasta fermenta
Flores brancas e maturadas,
As ligas se unem,
As fibras se curtem

E rangem;
 Vai lavando,
 Desdobrando,
 Alisando a face de lua
 Até dar ponto,
 Curado e curtido.

Faço poesia
 Que nem queijo.

(NAVEIRA, 1991, p.22)

Observamos no poema um processo de transformação da natureza, uma modificação possível a partir da intervenção humana. A habilidade no fazimento do queijo certamente é parte de uma cultura. Esse trabalho envolve conhecimento prático e apreendido, ao mesmo tempo, em que compreende elementos impalpáveis, de dedicação e carinho com que a atividade é realizada. A descrição, construída por uma poeta, demonstra o olhar singular diante de um ofício comum. E esse olhar valoriza a referida prática que requer, de início, o contato com a natureza. Além disso, todo o processamento do queijo é comparado à própria construção poética. Nesse aspecto, o material fica em segundo plano para dar vez ao sentimento que envolve o trabalho.

É preciso considerar também que a cultura não é recebida passivamente pelos diversos grupos. Há uma reação diante do naturalmente imposto. Alguns traços são assimilados e outros recriados ou rejeitados. E é nesse ponto que encontramos os elementos residuais, pois eles são os traços que permanecem vivos de outras eras, mas adquirem outras roupagens segundo o novo tempo. Essa transformação pode ser tanto material, resultante, por exemplo, de um trabalho braçal – a produção do queijo – como pode ser imaterial, a exemplo dos valores e costumes propagados em uma sociedade³⁴.

Ao tomarmos como paradigma os traços abstratos de uma cultura, podemos partir da própria constituição dos discursos. Através destes comportamentos e valores é que são propagados. As normas de uma sociedade são estabelecidas pela palavra. Quanto a isso, Paul Claval afirma:

A cultura é constituída de realidades e signos que foram inventados para descrevê-la, dominá-la e verbalizá-la. Carrega-se, assim, de uma **dimensão**

³⁴ Há determinadas práticas que fazem parte da cultura de uma região. Tomando a própria produção do queijo como exemplo, podemos citar o estado de Minas Gerais, referência no setor. A cidade de Serro teve seu queijo registrado como patrimônio imaterial de MG em 2002. A fabricação do queijo, então, tornou-se tradição nessa região. Isso acontece porque “os indivíduos e os grupos são condicionados pela educação que receberam: a cultura aparece assim como herança” (CLAVAL, 2007, p.12). O conhecimento é então passado de uma geração a outra no intuito de fazer com que a tradição permaneça viva, não se perca ao longo dos anos.

simbólica. Ao serem repetidos em público, certos gestos assumem novas significações. Transformam-se em rituais e criam, para aqueles que os praticam ou que os assistem, um sentimento de comunidade compartilhada. Na medida em que a lembrança das ações coletivas funde-se aos caprichos da topografia, às arquiteturas admiráveis ou aos monumentos criados para sustentar a memória de todos, o espaço torna-se território (CLAVAL, 2007, p. 14).

A dimensão simbólica, já abordada no tópico anterior, quando vista sob o prisma dos estudos culturais, envolve diversos elementos que circulam nas sociedades e muitas vezes representam um modo de pensar, uma ideologia. São qualidades ou espaços que fazem parte da memória de um povo.

No capítulo inicial, tomando as palavras de Le Goff, vimos que ao considerar a memória como propriedade de conservar informações, ela nos remete “em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2013, p. 387). É nesse sentido que a memória resgata elementos-símbolos representativos de uma cultura.

Por outro lado, essa atualização pode ser observada através do discurso escrito registrado pelos diversos âmbitos do conhecimento. Segundo Claval, “o ambiente no qual as sociedades evoluem é uma construção que se exprime pela palavra: a lógica que os homens lhe atribuem provém, em parte, das regras que regem a composição de seus discursos” (CLAVAL, 2007, p. 13). Isso acontece, de acordo com o autor, porque as práticas utilizadas em função da utilização dos diversos espaços envolvem tanto a representação quanto o dizer. Portanto, a palavra é proferida de acordo com a exigência dos círculos sociais nos quais os indivíduos estão inseridos. Ela tem objetivos específicos que visam o material e o subjetivo. Assim é que “a cultura é um dos fatores essenciais da diferenciação das situações sociais e do *status* que é reconhecido a cada um” (CLAVAL, 2007, p.14). E a escrita, sendo parte dela, influencia no reconhecimento desse *status*.

Durante muito tempo, o acesso à escrita foi um dos elementos determinantes do grau de evolução das culturas. Nos últimos séculos, a ampliação desse acesso mudou significativamente a situação, fazendo da escrita um dos principais veículos de propagação da cultura. Assim, nosso estudo se volta para o discurso literário escrito, que além de propagar certos traços representativos de uma cultura, mostra uma visão específica acerca desta. Reportamo-nos ao olhar poético e polifônico que envolve os textos de Raquel Naveira, sobre os quais nos aprofundaremos ao longo dos próximos tópicos.

3.3 *Hibridação cultural*: perspectivas temporais e espaciais

A escrita de Raquel Naveira coleciona inúmeras referências à cultura portuguesa. Exemplo disso é *Fiandeira*, no tópico “Impressões de viagem”. Ali, há um ensaio poético³⁵, de título “Portugal”, em que a autora afirma o seguinte: “Um grande dom do Espírito aos homens de boa vontade é o conhecimento próprio, condição da humildade, base de todo o nosso edifício espiritual. Ter ido a Portugal foi importante para que eu me conhecesse, para que eu sondasse minhas raízes, minha origem” (NAVEIRA, 1992, p. 83). A essência portuguesa da escritora sul-mato-grossense se comprovou neste trecho. Para ela, conhecer o outro lugar que tanto influenciou seus hábitos e costumes, foi conhecer a si mesma. Isso comprova o quanto a mistura cultural é importante na formação de um indivíduo. No caso da Raquel poeta, observamos marcas portuguesas presentes em seus textos, possível de verificar nos versos a seguir:

Quero especiarias da Índia:
Cravo, noz-moscada,
Pimenta na língua,
Tecidos preciosos
Para roupas de talhe certo.

Meu sangue lusitano
Anseia pelo oceano.

(NAVEIRA, 1992, p. 84)

O poema surgiu, segundo a autora, “à beira do Tejo, entre a Torre de Belém e o Padrão dos descobrimentos” (NAVEIRA, 1992, p.84). Foi no momento da visita que ela sentiu correr em suas veias “o vigoroso sangue lusitano” (idem). A hibridação cultural se manifesta nos próprios sentimentos de Raquel, que ao observar Portugal e os símbolos representativos do momento áureo das descobertas lusitanas, concebeu um poema que agrega diferentes culturas. Ao nos reportarmos a esta expressão, estamos cientes de que a sua definição já foi modificada e ampliada pelos diversos campos de estudos ao longo dos anos. A plurissignificação que encerra contribuiu para o surgimento de estudos acerca do entrecruzamento de culturas, dentre os quais está o aprofundamento da noção de hibridismo cultural. De acordo com Bernd:

³⁵ Chamamos “ensaio poético” o gênero híbrido, bastante usado por Raquel Naveira, que mistura ensaio e alguns poemas.

Híbrido, do grego *hybris*, cuja etimologia remete a ultraje, corresponde a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Para os gregos, o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete ao que é originário de ‘espécies diversas’, miscigenado de maneira anômala (BERND, 2004, p.99).

Por conta dessa origem, houve uma abertura para que se compreendesse o termo como sinônimo de tudo o que é anormal ou irregular. Essas novas acepções enquadram também o sentido de monstruoso e de dois elementos destoantes que se unem para constituir um terceiro elemento.

A concepção de hibridação cultural vem sendo explorada pela crítica pós-moderna que, segundo Zilá Bernd, “ênfatisa acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso” (BERND, 2004, p.100). Tal ideia busca a quebra de uma perspectiva homogeneizante, valorizando o pensamento de que a identidade é um constante processo de construção e desconstrução. É possível identificar este pensamento nas entrelinhas do poema “Ruínas”, citado por Raquel Naveira ainda no seu ensaio poético “Portugal”:

Quem terá pisado nestas pedras?
Tocado esses muros?
Sofrido nestas prisões?

Em tudo há vozes,
Ecos,
Confabulações.

Ferro,
Fogo,
Muitos brasões.

Rostos pálidos em camafeus,
Em astros,
Em medalhões.

Palavras portuguesas na prosa,
Nos azulejos,
Nos versos de Camões.

Mensagens secretas em livros,
Em mares,
Em porões.

Amores sufocados por lenços,
Por desconfortos,
Por pequenos senões.

Fantasmas
 Que ainda choram,
 Ainda vivem
 Nestes salões.

(NAVEIRA, 1992, p. 85)

A hibridação é aclarada pela própria escritora ao dizer: “com minha intuição misturei nuances de Portugal e de Ouro Preto, nossa cidade colonial mineira, berço do Arcadismo, no poema ‘Ruínas’”. (NAVEIRA, 1992, p. 85). O texto se inicia com questionamentos que conduzem o leitor a refletir sobre elementos espaciais e temporais. A ideia é, a partir da imaginação, construir a figura das pessoas que passaram por ali. E assim resgata-se também outro tempo, outra realidade, outro modo de vida. A presença de aliteraões e assonâncias marcam visualmente as estrofes seguintes: “Ferro/ Fogo”, “Em astros/ Em medalhões”, “Nos azulejos/ Nos versos de Camões”, “Em mares,/ Em porões”, “Por desconfortos,/ Por pequenos senões”. Essas figuras apresentam sonoridade e ritmo que dão ao poema um tom de repetição, mas não se trata de reincidência apenas formal. Na realidade, temos também uma retomada histórica, que faz que vejamos em Minas Gerais a essência portuguesa dominando o cenário, fazendo-nos relembrar a história brasileira. Não é à toa que o eu poético finaliza o texto citando os “Fantasmas/ Que ainda choram/ Ainda vivem/ Nestes salões”. A presença espiritual dos que sofreram naquele lugar é motivada pelo espaço físico, naturalmente voltado para o passado, período cujas lembranças permeiam a identidade dos indivíduos de uma nação.

Assim ocorreu com Raquel Naveira, que tocada por elementos culturais, tanto de seu país quanto de Portugal, escreveu textos híbridos representativos de um sentimento da coletividade. Ainda sobre os influxos motivadores da construção do poema citado, a escritora afirma: “Tateando por essas ruínas atávicas, compreendi que não poderia ser diferente do que sou, reconheci e aceitei a minha alma de poeta, sufocada por estranha sensação de saudade” (NAVEIRA, 1992, p.85). A compreensão de si mesma, por parte de Raquel Naveira, se deu em uma viagem por terras portuguesas, quando houve significativa identificação com os elementos representativos da cultura daquele país. Desde então, ela aceitou a essência portuguesa correndo em suas veias, e a constante presença do saudosismo em seus textos é a prova disso.

Embora esse complexo pareça inteligível à primeira vista, é preciso ressaltar que não estamos lidando com um conceito muito evidente, tampouco cristalino. Há muitas outras concepções que estão próximas da ideia de hibridação cultural. Por isso, é importante que

deixemos clara sua abrangência, buscando nos conceitos de especialistas os limites aceitáveis para a referida expressão.

Peter Burke, em *Hibridismo cultural*, observa a respeito de um “*continuum* cultural”, expressão defendida por Jean-Loup Amselle no livro *Logiques métisses* (1990): “Amselle, especialista em África Ocidental, defende que não existem coisas como tribos, como fulas ou bambaras. Não existe uma fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um *continuum* cultural” (BURKE, 2006, p.2). A ideia de continuidade significa a falta de limites para se estabelecer feição restrita a culturas específicas. Não há como afirmar, por exemplo, quando uma língua começa e outra termina nas regiões das fronteiras. Portanto, as línguas, as músicas, os ritos, as manifestações literárias, os usos arquitetônicos de uma cidade nos dias de hoje não podem ser limitados a uma identidade homogênea, já que traços culturais estão em constante entrecruzamento. Observe-se que essa concepção também é um modo de hibridação. E na obra de Raquel Naveira, a noção de fronteira surge em muitos poemas, sendo este o caso do poema “Comunicação”, do livro *Guerra entre irmãos* (1993), do qual apresentamos o trecho a seguir:

Nesta guerra as línguas se fundem,
 Amalgam-se
 Com desenhos singelos
 Em vasilhames úmidos,
 Como saliva no pântano das bocas:
 Língua portuguesa,
 Galega,
 Galaica,
 Com gotas do Tejo e do Minho,
 Aroma de carvalho e vinho,
 Lirismos de amor e amigo;
 Língua espanhola,
 Andaluza,
 Castelhana,
 De termos árabes,
 Trazida nas caravelas de Colombo,
 Perpetuada nos sonhos de Dom Quixote;
 Língua Guarani,
 Língua sagrada do tronco tupi,
 Espalhada pelo Paraguai,
 Por Corrientes,
 Pelas cabanas de grossos paus
 Cobertos de barro.

(NAVEIRA, 1993, p.27-28)

O eu poético de “Comunicação” aborda o entrecruzamento não só das línguas que se encontram em momento de batalha, mas igualmente aponta o processo de formação delas. Assim, metaforicamente, diferentes idiomas se unem dentro de um mesmo recipiente como se os sons fossem reproduzidos a partir da união das salivas. Ao citar as línguas portuguesa, galega e galaica, como parte de uma mesma essência, o enunciador evidencia os elementos residuais observáveis, por exemplo, nas “gotas do Tejo e do Minho”, resgatando-se, assim, a ideia de que referidos idiomas se identificam pelos traços lusitanos que lhes são característicos. O mesmo acontece com as línguas espanhola, andaluza e castelhana, saturadas de “termos árabes” trazidos “nas caravelas de colombo” e perpetuados “nos sonhos de Dom Quixote”. Não é por acaso que o eu poético afirma que “nesta guerra as línguas se fundem”.

Um dos elementos mais marcantes da identidade de um povo é, sem dúvida, sua língua. E nota-se isso claramente no poema de Raquel. A sobreposição de vozes, as “ordens imperativas”, “os sussurros” indicam tanto o modo de utilização da língua, em suas diferentes manifestações, enquanto levanta a reflexão sobre a imposição de uma cultura sobre a outra a partir desse processo comunicativo. A palavra é difundida em diferentes suportes: “cartas seladas”, “asas de beija-flores”, “casca de árvores” ou “folhas de fumo”. Em qualquer das situações ela alcança o outro, que expande a audição para entender a mensagem.

Todo esse entrecruzamento de línguas, tão claramente vivenciado no espaço de batalhas, perde a harmonia nos instantes de luta contra os povos vizinhos. As culturas que guerrilham, embora venham de uma mesma origem e tenham natureza fraterna, acabam perdendo o vínculo por interesses das nações que desvalorizam essa irmandade.

“Comunicação” ilustra a identificação entre as nações através do encontro das diferentes línguas. Essa mistura, além de deixar clara a ideia de continuidade cultural, já abordada e também se aproxima da concepção de mestiçagem ou miscigenação. Segundo o *Dicionário de Termos Históricos*, “podemos definir miscigenação, ou mestiçagem, como a mistura genética de seres humanos e a fusão de imaginários. Tal conceito é amplo e pode abranger tanto a chamada mestiçagem biológica, a mistura de raças, quanto a mestiçagem cultural, e suscita atualmente debates e controvérsias” (SILVA & SILVA, 2009, p.290). Esse fenômeno, quando restrito ao âmbito étnico, foi compreendido numa perspectiva negativa, pois durante muito tempo o branco estava em posição de privilégio com relação ao negro. No Brasil, somente no século XX essa visão começa a ser criticada, em especial, por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, a partir das respectivas publicações de *Casa-Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil*. Apesar das severas críticas recebidas por ambos, estas são obras referenciais

no assunto. Raquel Naveira, no poema “Credo Americano”, professa uma fé na mescla desse povo:

CREDO AMERICANO

Creio na América Latina,
 No seu potencial
 De terras, rios e cordilheiras,
 No seu povo,
 Na mescla de suas raças,
 Na miscigenação
 Concebida
 Pelo poder do Amor,
 Pela força da Vida,
 América que padece sofrimentos,
 Agonias,
 Torturas,
 Mas ressuscita na esperança
 E sobe aos céus
 Nas asas da Verdade,
 À luz da qual serão julgados
 [Os desvarios e as paixões.
 Creio nos valores eternos,
 Nas certezas do coração,
 Na vitória do espírito,
 Na renovação dos ideais,
 No respeito ao ser humano,
 À sua dignidade íntima e preciosa.
 Amém.

(NAVEIRA, 1993, p.69)

O eu poético exalta o continente americano através de um texto ao modo de oração. Nele se lê a enumeração das características da terra e do povo, em meio às quais encontramos a qualificação da mestiçagem e da miscigenação do povo da América Latina.

Nota-se que a mestiçagem ou miscigenação é tomada em alguns contextos por hibridação devido ao impreciso dos fenômenos assim designados. Os elementos que se misturam, antes de se entrecruzarem, já podem ser frutos de uma hibridização, por exemplo. Assim, não há como especificar cada cultura que se introduz no processo. Para alguns autores, a própria ideia de cultura já é o resultado de misturas.

“Credo americano” vem somar o seu conteúdo ao do poema anterior “Comunicação”. Os países que formam a América Latina têm histórias parecidas, possuem riquezas naturais que complementam seus países entre si, são constituídos por “Amor”, por

“força da Vida” e também padecem dos mesmos sofrimentos e angústias. O eu poético diz acreditar numa renovação de pensamentos e ideais. Está implícita a referência à guerra. É preciso superá-la, acreditar em outro tipo de vitória, na “vitória do espírito”, na “renovação dos ideais”, “no respeito ao ser humano”. Era preciso resgatar o sentimento que faz da América Latina um ambiente híbrido e ao mesmo tempo uno. E isso faz parte da própria natureza do processo em questão, como podemos notar na asserção retirada do *Dicionário de Termos Históricos*:

A ideia de hibridismo cultural surgiu com pensadores da pós-modernidade, como Homi Bhabha. Para ele, o hibridismo cultural é fruto da interação entre diferentes identidades, em que as identidades envolvidas não possuem hierarquia e não necessariamente se misturam ou se sobrepõem. O hibridismo seria, assim, a convivência de elementos culturais de diferentes origens étnicas em sociedades multiculturalistas, como as atuais sociedades europeias para onde se dirigem migrantes de todas as partes do mundo. Nessas sociedades, segundo Bhabha, as diferentes identidades e tradições culturais se reinventam (SILVA & SILVA, 2009, p.290).

Assim, ao falarmos de hibridação, não devemos levar em conta questões de hierarquia. As identidades se encontram num mesmo nível cultural. É por isso que é preferível, tratar da hibridação cultural em vez de mestiçagem ou sincretismo, por exemplo. Pois estes termos, além de tradicionalmente focarem na combinação de etnias e de religiões, respectivamente, acabam estabelecendo hierarquias, sobrepondo valores.

A partir dos poemas de Raquel Naveira que contemplam o assunto, podemos observar a defesa da ideia de não existirem níveis mais ou menos elevados de culturas, pois cada uma cumpre um objetivo e constitui sistema amplo. Neste caso, referimo-nos à América Latina. Por isso, a concepção de hibridação cultural é vista de modo positivo:

Se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização, em que a memória dos objetos se conserva e que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador (BERDN, 2004, p.101)

Peter Burke diz que “toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2006, p. 17). Todavia, há alguns aspectos que podem ser vistos de maneira negativa nesse processo de mistura. Um deles é a perda de tradições. Ora, muitas vezes há uma luta pela permanência de ritos e elementos culturais específicos para fazer com que uma tradição não se perca. São raízes locais que são ensinadas, passadas de geração a geração. Num processo de hibridação, muitas propriedades se perdem,

deixando de existir – se é que um dia existiu – o essencialismo cultural. Tal fato, certamente, afeta a própria concepção de identidade, pois esta concerne também esses conteúdos de tradição.

Quando analisamos o processo de mistura, que refere tanto a transformações quanto a perdas, chegamos ao estudo do resíduo. Reportamo-nos ao(s) traço(s) cultural(is) que permaneceu(eram) vivo(s) em meio a uma transfiguração, a uma mistura, a uma união de elementos de identidades distintas. Não por acaso a hibridação cultural faz parte dos conceitos-base da teoria da residualidade, justamente por guardar o caráter de permanência e atualização, em meio a qualidades que vão se perdendo e/ou se modificando.

Esse conteúdo faz parte de uma tendência bem atual. Através dela podemos primeiramente enxergar, depois compreender, o modo como diversas manifestações culturais se apresentam no mundo contemporâneo. Isso não significa dizer que esse entrecruzamento não existia. Afinal, ele faz parte da ordem natural das coisas. O que é atual, na realidade, é o olhar sobre a hibridação como algo espontâneo, como parte do desenvolvimento gradativo das sociedades. Sobre isso, resgatamos as palavras de Peter Burke (2006), que confirma o exposto:

[...] estamos preparados para encontrar a hibridação quase em toda parte da história. Os historiadores da Antiguidade, por exemplo, estão se interessando cada vez mais pelo processo de “helenização”, que estão começando a ver menos como uma simples imposição da cultura grega sobre o Império Romano e mais em termos da interação entre o centro e periferia (BURKE, 2006, p. 20).

Observemos, a partir do exemplo, que esse novo modo de ver as características de determinada cultura inevitavelmente contribui para que também aconteça uma mudança de olhar em relação ao passado. As diferentes eras históricas, por mais distantes que se encontrem da atualidade, estão a cada dia em processo de redescoberta. Os novos conceitos, as novas mentalidades, acabam por exigir dos especialistas uma leitura atualizada dessas épocas. E tudo isso afeta diversos âmbitos da sociedade: religião, música, raça, culinária, espaços, dentre outros.

Um aspecto pertinente a essa reflexão em torno da cultura e da hibridação diz respeito ao sentimento de nacionalidade, também presente na obra de Raquel Naveira:

NACIONALIDADE

Sou de Marden,
Turquia,

Se bem que Marden pertencia à Síria
 Antes dos turcos,
 Minha nacionalidade é armênia,
 Confira no passaporte,
 Não sei como nascido na Turquia
 Sou armênio,
 Filho de armênios,
 Gerado na Síria,
 Ocupada por turcos.

Armênio,
 Sírio,
 Turco,
 Sou daqui de Campo Grande,
 Aqui tive prole,
 Negócios,
 Lucro.

(NAVEIRA, 2015, p. 121)

No início do poema há uma confusa constatação de um eu poético que se sente armênio mesmo tendo nascido na Turquia. Ele se sente híbrido por natureza. Ora, as características de uma nação acabam por aproximar um determinado grupo de pessoas em torno de crenças, tradições e elementos culturais característicos. Cada indivíduo se autodefine como integrante de um país, como se este atributo fosse parte natural de sua genética, como se isso representasse a sua essência. Todavia, a identidade nacional está em constante processo de construção e transformação. E todas as pessoas têm um papel crucial nesse desenvolvimento. Do mesmo modo que elas contribuem com as diversas representações que se atualizam numa sociedade, também modificam o próprio modo de ser e agir perante a modernização. De acordo com Stuart Hall:

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema de educação nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica chave da industrialização e um dispositivo da modernidade (HALL, 2002, p. 50).

Quando tomamos a nacionalidade no sentido tradicional, como se houvesse uma cultura homogênea que norteasse seus limites, ela configura um elemento significativo de representação de identidade. E de fato, ela realmente tem grande importância nesse processo de caracterização identitária. Mas, é preciso pensar que, na modernização das sociedades há um

gigantesco encontro de culturas diversas que acabam baralhadas em meio às peculiaridades de cada tradição.

A nacionalidade é tratada por Raquel Naveira como um sentimento, uma escolha e não como uma predeterminação. O eu poético masculino resgata não só uma história individual, mas também a história coletiva de um povo. Quando um indivíduo tem contato com diferentes nações e vive de algum modo suas tradições, é inevitável que ele assuma características diversas segundo a profundidade dessa relação. Faz parte do processo de endoculturação pelo qual todo ser humano passa ao longo de sua existência. Contudo, em alguns casos, quando se trata de nacionalidade, constrói-se uma identidade híbrida, mesmo que haja afinidade maior com uma cultura específica. É o que acontece nos versos do poema “Nacionalidade”, que mesmo tendo dúvida em relação à sua origem, o eu poético, possivelmente de emigrado, se sente brasileiro, de Campo Grande. Vale ressaltar que esse sentimento não está ligado a tradições ou modo de vida. Na realidade, o espaço escolhido associa-se tanto à constituição da família, à chegada dos filhos, quanto à prosperidade nos negócios. Independentemente do motivo, é certo haver nos versos um sentimento que auxilia a referida escolha da nacionalidade.

Cada nação tem sua história, rituais, representações, simbologia. Elas têm memórias construídas a partir das vitórias e derrotas vivenciadas. E isso dá sentido à existência humana, que precisa de um referencial para sentir-se parte de um todo. Por isso a importância do resgate do passado, muitas vezes salvo pela herança e a tradição registradas pelas diversas instituições de uma sociedade.

Entretanto, é preciso observar que as culturas nacionais apesar de necessitarem de uma frequente contextualização, também estão em processo de avanço, com vista ao futuro, fato que contribui para a ponderação existente entre o ontem e o amanhã de cada nação. Assim, enquanto se busca o essencialismo que constrói a história de um determinado lugar, também se assimila a universalização. Esta tende a traçar um parâmetro diminuidor das diferenças, fazendo que indivíduos tão peculiares se identifiquem com diversos outros como integrantes de um mesmo grupo, de uma mesma nação: “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca identificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 2002, p.59).

Não é difícil notar o quanto é complexo considerar a unificação de uma cultura nacional. Se tomarmos como exemplo o Brasil, é simples identificarmos a grande variação de tradições, de crenças e de imaginários presentes nas diferentes regiões que compõem o cenário nacional. Dentro de cada região há ainda uma infinidade de variantes linguísticas e culturais.

Portanto, mesmo com a tentativa de universalização, a hibridação é inevitável. Faz parte do processo de desenvolvimento natural de cada país.

Ao falarmos de nacionalização, em primeira instância, surge em nossa mente um espaço limitado no qual tudo acontece e se mistura. Mas além da natural mistura de culturas dentro de uma mesma nação, é preciso levar em conta, claro, as influências culturais de outros países que também frequentam um mesmo território. Para melhor compreendermos, tomemos o poema “Helena, a violeira”, de Raquel Naveira:

HELENA, A VIOLEIRA

Foguetes anunciam a festa,
Festança grande,
Pra ser guardada na lembrança,
Os músicos se preparam:
Zito na sanfona,
Gregório na harpa
E na viola, Helena,
De blusa vermelha, colete apertadinho,
Calça com barra
De renda branca.

Começa a dança,
Dança de par solto,
Chamamé,
Polca,
Guarânia
E muita cachaça,
Leitão de leitão
Pra encher a pança.

A viola vai riscar a noite toda,
Helena dedilha as cordas,
Bate no tampo,
Acaricia o pinho
Em forma de oito,
Corpo afoito
Que geme em suas mãos.

Noite alta,
A tocha,
Chumaço de algodão
Enrolado num cabo de vassoura,
Espreita a lua
Envolta em fumaça.

Helena toca,

Elétrica,
Louca,
Soltando faísca.

Helena toca,
A boca cerrada,
Amarga,
Sulcada de rugas,
Os nervos tensos,
Concentrada
Como pedra
Que rola pelo despenhadeiro e, lá, no fundo
Explode e se choca.

Helena toca,
Sufoca na alma
A angústia,
O desespero,
A tristeza,
Transforma tudo numa canção rouca.

Terminada a festa, festança grande,
Pra ser guardada na lembrança,
Todos se vão,
Homens,
Mulheres,
Crianças
Pela poeira do sertão.

Os vaqueiros no galpão
Dormem sobre pelegos cor de laranja,
Um pé de araticum
Solta nuvens de pólen.

Helena
Sai de cena,
Tão leve,
Que parece pena.

(NAVEIRA, 2006, p. 14-16)

Figura 5 – Helena Meirelles, a violeira



FONTE: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/identidade-centro-oeste>

Helena Meirelles foi uma artista conhecida nacional e internacionalmente, uma das principais representantes das artes do sul do Mato Grosso. A simplicidade e a espontaneidade foram marcas registradas de sua personalidade.

Ao resgatar os elementos culturais de Mato Grosso do Sul através da música, podemos observar a natural mistura de características tanto locais, quanto nacionais e até de outros países na poesia de Naveira. E essa ideia foi representada no poema transcrito acima. A imagem da violeira surge entre dois homens, em meio a uma grande festa. Referido festejo é típico sul-mato-grossense e mistura ritmos como o chamamé, a polca e a guarânia. O chamamé tem origem na tribo indígena Kaiguá, entre Brasil e Argentina, numa região chamada Corrientes. O termo, para os brasileiros, significa “chama-me para bailar”, para os argentinos, “senhora ama-me”. É um ritmo que faz parte do fandango gaúcho e usa o acordeon e o violão como instrumentos principais. A polca é uma dança popular da República Tcheca, chegada ao Brasil por volta de 1845. A guarânia, tipicamente latina, tem origem tanto no Paraguai quanto na Bolívia e hoje se encontra presente na chamada música sertaneja.

Com isso, observamos a nítida presença de hibridação cultural. Primeiro temos a mistura de ritmos distintos, depois podemos observar que cada um deles tem origem peculiar que, na maioria das vezes, já é fruto de outro entrecruzamento. Todos eles se unem para construir um elemento cultural híbrido, marca identitária do povo de uma determinada região brasileira. Esse processo acontece a partir da permanência de resíduos de traços culturais de países vizinhos, que unidos às tradições brasileiras, constituíram um modo diferente de manifestação cultural, aparentemente novo e significativo para o resgate da cultura local.

Em “Helena, a violeira”, “Nacionalidade” e “Credo americano” identificamos a presença da hibridação cultural, fruto de um estudo residual obtido a partir de características específicas de cada poema. Assim, nos detemos em traços de uma microestrutura que se fecha no próprio texto ao mesmo tempo em que se relacionam com fundamentos externos a ele. Trata-se de um estudo residual em primeira instância, ou de *primeiro grau*, que não tem o intuito de aprofundar as relações entre os textos de uma mesma obra, já que a ideia é focar na individualidade do texto em análise. Mas podemos também seguir por outro caminho e analisar num âmbito macroestrutural, por exemplo, a obra *Sangue Português*, de 2012, em que Raquel Naveira realiza, no decorrer do livro, a construção da identidade portuguesa, a partir de poemas que unem culturas dos diversos continentes:

A autora rememora o percurso dos antepassados portugueses, revisita liricamente monumentos célebres do patrimônio histórico-cultural de Portugal, rende tributos a grandes poetas – Camões, Bocage, Florbela -, canta as terras lusófonas de África e Ásia e alguns de seus notáveis. Compõe, enfim, um variado painel didático-poético que se insurge contra o esquecimento de um legado que diz respeito à identidade cultural de todos nós, que nos expressamos em língua portuguesa (GOUVÊA, 2010, p.11).

Estamos diante de uma obra de conteúdo híbrido. Não se trata de um poema que faz referência à mistura cultural, mas de um conjunto de textos que juntos constroem uma identidade híbrida, a identidade portuguesa. O título do livro já denota esse intuito. O sangue é a essência do ser humano, aquilo que dá vida. E o traço basilar da cultura portuguesa encontra-se, partindo dos textos naveirianos, na hibridação. É preciso recorrer à própria história para se compreender esse complexo.

A formação do povo brasileiro é um dos assuntos basilares de *Sangue Português*. E já no início do livro, encontramos um poema em que invoca e os poderes e virtualidades da Língua Portuguesa e elenca sua origem composta:

LÍNGUA PORTUGUESA

Minha língua encosta
 Na língua portuguesa
 Meu pensamento reveste-se da forma
 Ditada pelas normas
 Da gramática portuguesa;
 Ó língua galega!
 Quisera dominar-te como águia.

Que o anjo de Portugal

Sopre em mim o espírito
 De tua clareza rude,
 Mostre tua força de carvalho,
 Tua envergadura de choupo,
 Teu cheiro de murta e eucalipto.

Que as tágides
 Façam-me atravessar
 O Cabo da Esperança,
 O Cabo Verde,
 O Cabo Não
 Até chegar ao cerne de tua concisão.

Que a marquesa de Alorna
 Dê-me o romantismo
 Que orna as cantigas de amigo
 Com pérolas de harmonia.

Que as colunas dos mosteiros
 Passem para minhas veias
 A lírica de Camões
 E para meu paladar
 O segredo das palavras,
 Dos vinhos,
 Dos grãos de aveia.

Que minha língua encoste
 Na língua portuguesa
 Hoje e sempre,
 Aqui e além,
 Que a minha poesia se erga,
 Gótica e galaica
 Como a torre de Belém!

(NAVEIRA, 2010, p.28-29)

O eu poético demonstra significativa intimidade com a língua portuguesa. Metaforicamente diz que sua língua toca na língua portuguesa. E tudo aquilo que produz enquanto linguagem, é feito de modo consciente, já que seu “pensamento reveste-se de forma/ Ditada pelas normas/ Da gramática portuguesa”. Com isso, demonstra gosto e prazer em falar esse idioma que tem origem lusitana, e isso se comprova com a saudação do sexto verso. Daí o anseio de dominá-la como águia, ou seja, com poder e magnitude de quem voa alto, de quem alcança os céus.

Da segunda estrofe em diante, os versos se constroem ao modo de oração. Raquel Naveira enumerou vários desejos que convergem em direção ao domínio da Língua Portuguesa. Caminhando para esse objetivo, são enumeradas características do idioma encontráveis além

da estrutura, além da forma. A presença do sentimentalismo latente na subjetividade poética só valoriza a língua, sempre fazendo referência ao lugar de origem. O eu poético destaca a riqueza natural de Portugal, dando ideia de que a natureza, a cultura e, obviamente, a língua se misturam e se completam.

A referência às Tágides na terceira estrofe evoca para *Os Lusíadas*, de Camões, que as citou como se fossem as próprias ninfas da Antiguidade Clássica. Residualmente aponta-se tanto para um passado próximo quanto para um distante, deixando-nos entrever que a nossa essência é remota. E a alusão ao Cabo da Esperança, ao Cabo Verde e ao Cabo do Não deixam clara a presença da hibridação cultural permeando a constituição da Língua Portuguesa. A mistura dos espaços africanos e lusitanos é prova disso.

Na quarta estrofe, observa-se uma alusão à Marquesa de Alorna, poeta portuguesa do século XVIII. A ideia é pedir inspiração à escritora de uma era passada, tal qual a pediu às Tágides e roga a Camões na quinta estrofe. Os traços constituintes da história de Portugal são constantemente retomados mostrando a significante e inevitável relação entre o conteúdo literário e o histórico. As cantigas de amigo, a lírica de Camões, as colunas dos mosteiros e a Torre de Belém são elementos culturais que demonstram a relação já abordada. A voz da poeta aparece na última estrofe, no momento final da oração poética, quando deseja que sua poesia seja alta e superior, “gótica e galaica/ como a torre de Belém”.

De maneira didática, em nota de rodapé, a autora comenta logo depois desse poema a respeito do processo de formação da língua portuguesa. Encontramos, então, o relato do domínio da Península Ibérica pelos romanos, que resultou na imposição da cultura e da língua latina. Apesar da língua latina apresentar duas vertentes, a clássica e a vulgar, foi esta última a levada pelos romanos ao território ibérico. Do latim vulgar surgiram diversos dialetos, dentre eles o galeziano e o galaico-português:

A independência política de Portugal provocou também uma separação linguística. A variante portuguesa foi-se distanciando do galaico e se estabeleceu como língua independente.

A língua portuguesa se divide em dois períodos: o Arcaico, do século XII até o século XVI; Cantiga da Ribeirinha é o documento mais antigo escrito em português que se conhece. O Moderno, do século XVI em diante quando começou o Classicismo português.

Levado aos cinco continentes pelos portugueses conquistadores, a língua portuguesa se expandiu e hoje é uma das mais faladas do universo.

No Brasil, sofreu influência das línguas indígenas e africanas, que a enriqueceram (NAVEIRA, 2010, p.29-30).

É clara a hibridação cultural presente no processo de formação da língua portuguesa. A autora usa o termo “lusofonia” já no subtítulo do livro, para dar conta das diferentes identidades culturais das regiões que falam a língua portuguesa. Nessa perspectiva surgem poemas como “África”, “Visão de Angola”, “Neguinho de Guiné”, “Cabo Verde”, “Moçambique”, “Convite de São Tomé e Príncipe” e “Professor em Timor Leste”. Cada um com devidas referências de regiões específicas, se unem para montar um complexo, demonstrando o quanto o sangue português descrito por Raquel Naveira se apresenta híbrido³⁶.

Cada um desses poemas focaliza somente o lugar indicado no título. Em geral, temos o elogio da terra, a partir da descrição de belezas, assim como consta, por exemplo, no trecho do “Convite de São Tomé e Príncipe”:

É um verdadeiro paraíso terrestre:
 Areia dourada,
 Matas selvagens,
 Praias lindas,
 Cheiro de terra molhada,
 Roças de café e cacau;
 A surpresa do pôr-do-sol
 Que nada antecipe
 Esse pequeno país,
 Na linha do Equador,
 Mexe como nossos sentimentos.

(NAVEIRA, 2012, p.87-88)

O poema é um convite ao leitor para conhecer São Tomé e Príncipe, “um estado insular localizado no Golfo da Guiné, composto por duas ilhas principais: São Tomé e Ilha do Príncipe e várias pequenas ilhas” (NAVEIRA, 2012, p.88). Desde o início do poema, já identificamos o chamado: “Você, turista,/ Alpinista,/ Surfista [...] Venha conhecer São Tomé e Príncipe”. A ideia é justamente destacar as riquezas naturais e as oportunidades de passeios que há no lugar. O mesmo acontece no poema “Cabo verde”:

Cabo Verde,
 Mar azul,
 Lua cheia,

³⁶ Roberto Pontes (1999) usou o termo “afrobrasiluso” para ilustrar o mesmo processo abordado por Raquel Naveira em *Sangue Português*. Para o autor, o neologismo dá conta do entrecruzamento das três culturas, africana, brasileira e portuguesa, colocando cada uma no lugar que lhe cabe. Ao Brasil se destina o espaço central, o foco que acolhe tanto as características africanas, enriquecedoras de nossa cultura, quanto acolhe elementos lusitanos, que por serem traços do colonizador, acabam remetendo a perspectivas impostas. A expressão diz respeito à formação da identidade nacional. O modo de constituição da palavra ilustra o caráter híbrido de nossa cultura.

Ilhas perdidas num canto do mundo,
 Rochas escarpadas
 Formando uma parede.

Cabo Verde
 Dos navios naufragados,
 Das antigas caravelas,
 Dos corsários,
 Dos escravos,
 Dos feitores,
 Dos fidalgos,
 Do pescador solitário
 Lançando a rede.

(NAVEIRA, 2012, p. 82)

Nesse poema inicialmente são resgatadas as belezas naturais e em seguida os traços históricos. De um jeito ou de outro a ideia é apresentar o lugar, mostrar suas riquezas, sua essência, as marcas do passado.

Os dois poemas têm natureza descritiva e mostram imagens singulares dos países que foram colonizados pelos portugueses, porém têm histórias próprias. Com estes exemplos queremos mostrar como se manifestaram, em *Sangue Português*, os resíduos de *segundo grau*. Individualmente os poemas não deixam transparecer o entrecruzamento cultural dos lugares descritos. O que vimos foi o destaque dado a cada país que, independente do processo colonizador, tem beleza singular. Mas ao unir todos esses textos em uma única obra, com título que centraliza o conteúdo português, Raquel Naveira certamente apresenta a hibridação cultural notável nesse sangue poético lusitano. Ou seja, os espaços em que a língua portuguesa está em voga se unem em uma única obra em prol da construção de uma identidade. O conteúdo residual, no caso, não é visto em um poema específico, mas na totalidade de *Sangue Português*, que une Brasil, países africanos e Portugal pelos traços culturais que os identificam.

Ao longo da obra, Raquel Naveira além de ressaltar as diferentes culturas que foram constituídas com interferência portuguesa, também retoma, constantemente, a própria essência de poeta motivada pelos conteúdos lusitanos. Ela assume o sangue português e frequentemente retoma o passado histórico do povo navegador, enfatizando sua origem.

SANGUE PORTUGUÊS

Fiz jus
 Ao meu sangue português,
 Esse foi o meu fado:

Deixar o passado,
Arremeter-se contra o desconhecido,
Acima de minha pequenez.

Desejei tudo:
Uma nova estrela,
Uma nova sorte,
Atribuí ao fado
O meu cansaço
De alma forte.

Estaria morto,
Absorto em mim mesmo,
Se não tivesse partido;
Velas ao vento
Entre rosas e cruzes,
Viajei em busca do meu ideal,
Bem ou mal,
Não sei quando chegará minha hora,
Minha vez,
Mas sei que fiz jus
Ao meu sangue português.

(NAVEIRA, 2012, p.27)

O eu poético diz ter sangue português. O “fado”, no segundo verso, surge a fazer alusão ao imaginário musical lusitano, que o tem como estilo de composição tradicional, fazendo também referência aos acontecimentos do passado que os indivíduos relembram costumeiramente. Infere-se a presença do saudosismo, próprio do imaginário português, do início do século XX. Esse período de resgate do passado tem significativa importância para o enunciador que se sente pequeno diante dessa grandiosidade histórica.

Em geral, são resgatados traços de mentalidade medieval, quando as grandes navegações deram a Portugal um patamar elevado na História Mundial. Esse período foi um momento de grandes buscas, significativas descobertas. Remava-se em direção ao desconhecido, rumo a um ideal ainda não imaginado. E é esse modo de pensar que é resgatado no poema. Anseia-se uma nova vida, “uma nova estrela”, “uma nova sorte”. E tal desejo motivou a viagem do eu poético, com os navegantes portugueses: “Velas ao vento/ Entre rosas e cruzes/ Viajei em busca do meu ideal”.

O destino, pelo poema, é incerto, assim como o fora no tempo das grandes navegações quando os indivíduos deixavam suas famílias e adentravam o mar sem saber se voltariam. Nos últimos versos de *Sangue Português* o eu poético também demonstra essa

incerteza afirmando: “Não sei quando chegará a minha hora,/ Minha vez,/ Mas sei que fiz jus/ Ao meu sangue português”. Assim, a navegação passa de um ato histórico a um sentimento residual que se propaga como traço da mentalidade lusitana nos diversos períodos posteriores. O texto de Raquel Naveira é apenas um exemplo disso.

O poema em análise, que também dá título à obra, contém o mote dessa produção literária naveiriana que realça a todo instante a sua essência híbrida. Trata-se de uma hibridação contida no sangue, nos sentimentos, nas heranças que atravessam gerações e acabam se enraizando nos atuais modos poéticos que se compõem nacionalmente.

4 MÃOS QUE TECEM UMA HISTÓRIA FEMININA

“Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1998, p.19).

Pensar sobre a história das mulheres é, inevitavelmente, refletir sobre a história dos homens. Primeiro porque a história da humanidade não pode ser vista de maneira compartimentalizada, como se cada elemento do mundo tivesse seu lugar reservado e delimitado. Homens e mulheres fazem parte dela. Segundo porque só pode existir a concepção de feminino, se houver a de masculino. Assim, ao nos reportarmos ao imaginário da mulher em diferentes tempos e sociedades, partimos do contraponto com o ser masculino, cujo posicionamento social superior na maioria das sociedades era – e em algumas sociedades ainda é - característico.

É preciso considerar também a diversidade de tipos de mulheres existentes ao longo do desenvolvimento da humanidade. São diferentes imagens manifestadas singularmente segundo a classe econômica, a etnia, o grupo social no qual esteve inserida, etc. E, além disso, mesmo que tomemos para exemplo um grupo específico de mulheres, a heterogeneidade surge de modo natural, pois, além dessa identidade coletiva, há também aquela que é individual, fazendo de cada uma um ser único e distinto.

Pensemos, por exemplo, em figuras femininas da atualidade. Ao compararmos a mulher brasileira com a mulher muçumana, teremos perspectivas culturais divergentes, mesmo se tratando de um mesmo período. Poderíamos dizer, à primeira vista, que a mulher do Brasil é livre. A imagem da burca, que é parte da cultura muçumana, já nos induz a tirar conclusões sobre a situação daquela que a veste. Estamos tratando de vivências bem distintas. Mas, se tomarmos para um processo comparativo grupos de mulheres brasileiras, veremos que mesmo dentro de uma mesma região e mesmo do lado oposto ao da mulher muçumana, muitas delas entrarão na classificação das enclausuradas, aprisionadas pelo sistema, pelo esposo, pela situação econômica, entre outros aspectos.³⁷

³⁷ Sobre a situação da mulher na atualidade, vale a pena assistir a um vídeo disponível no *Youtube*, no qual Raquel Naveira fala da importância de uma transformação social principalmente no que concerne ao tratamento dado à mulher. Trata-se de uma reportagem do jornal MS Record e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t46X5iiCZKk>> acesso em 22/06/2018.

Por isso, faz-se necessário atentar para o processo de construção dessa história. Duby e Perrot, explanando a respeito dos vestígios deixados pela mulher desde a Antiguidade no mundo ocidental, afirmam:

O registro primário do que elas fazem e dizem é mediatizado pelos critérios de seleção dos escribas do poder. Indiferentes à vida privada, eles dedicam-se à vida pública, em que elas não participam. Se a invadem, eles alarmam-se, como se fora uma desordem que de Heródoto à Taine, de Tito Lívio aos modernos comissários de polícia, suscita idênticos estereótipos. Mesmo os recenseamentos omitem as mulheres; em Roma só são contabilizadas se forem herdeiras; será preciso esperar pelo século III depois de Cristo para que Diocleciano ordene, por razões fiscais, o seu numeramento. No século XIX, o trabalho das mulheres agricultoras ou camponesas é constantemente subestimado, dado que apenas é referida a profissão do chefe de família. A relação dos sexos imprime a sua marca nas fontes históricas e condiciona a sua desigual densidade (DUBY & PERROT, 1990, p.7).

Nota-se, então, haver um domínio dos registros de participação da mulher nos diversos âmbitos sociais. Ora, se a História era escrita por homens, logo, temos uma significativa limitação da atuação feminina no passado, conforme o mencionado por Duby e Perrot. E quando são encontrados vestígios de comportamento, trabalho, ou qualquer ação praticada pela mulher, devemos lembrar que isso também foi registrado por homens. Não nos referimos a homens comuns, mas aos possuidores de cargos significativos na sociedade. São eles que determinam os papéis das mulheres.

Na literatura, de modo geral, podemos pensar sobre a maneira como as personagens femininas foram construídas ao longo dos tempos, de acordo com suas manifestações em cada estética literária. Para Ruth Silviano Brandão (1993), as mulheres na literatura foram constantemente edificadas sob duas perspectivas: 1. Uma imagem de mulher naturalmente moldada pelo homem; 2. Uma imagem de mulher arquitetada por ela mesma como puro sintoma masculino. Aparentemente, trata-se de dois casos próximos e parecidos. Mas não é. O último nos leva a pensar sobre o modo como a sociedade enxerga a atuação da mulher. E mais ainda sobre a maneira como a própria mulher percebe a sua história. As memórias de uma vida pautada na submissão marcam existência de tal modo que acabam por impregnar na alma feminina a aceitação de uma condição inferior, como se isso lhe fosse inerente.

Assim, tomando os poemas de Raquel Naveira por ponto de partida, nosso estudo se realiza no eixo em que se encontram a História – dita pelo homem – e a visão de uma mulher atual, contemporânea. Nesse ponto convergente trataremos de representações, ou seja, do

imaginário. De um lado temos o discurso, do outro o relato, a prática, a própria História. Não podemos nos deter apenas em uma das direções. Estamos no entremeio e no ponto culminante entre os dois caminhos.

Sobre o discurso literário, retomamos as palavras de Ruth Silviano Brandão, acerca do modo como a personagem feminina se coloca nesse tipo de escritura:

Não se deve esquecer que a personagem é um “ser de papel” e é na escritura que ela se compõe, uma escritura construída numa linguagem de alguma forma diversa daquela que se usa no cotidiano. Essa diversidade se nota pelo uso intencional da língua que se torna literária, ela que é matéria-prima dessa arte que se faz com a palavra. Aí a função do discurso é mimetizar ou teatralizar a fala que acreditamos real, na sua aparente banalidade de traduzir a vida quotidiana (BRANDÃO, 1993, p.23).

Portanto, o discurso literário é uma representação da realidade e não a própria realidade. Essa transmutação é norteadada por uma cultura, por um indivíduo, por um modo de pensar e agir específico. Desse modo adentramos o estudo da identidade. Ora, Raquel Naveira utilizou diversas imagens, representações e símbolos no processo de constituição de seus textos. No referente à mulher, ela construiu um perfil ou alguns perfis que refletem o modo como enxerga o mundo e concebe a própria poesia. Assim é que a escritora vai construindo a identidade, a partir de um olhar peculiar e ao mesmo tempo representativo. Olhar que ao mesmo tempo caracteriza a poeta e a cultura na qual está inserida.

Ao explorarmos as representações de um discurso poético, muitas vezes as imagens identificadas poderão ir de encontro ao próprio conteúdo histórico. Afinal, não há como eliminar a singularidade de cada discurso, cujo posicionamento muitas vezes diverge das construções diacrônicas pré-estabelecidas. Cada representação verificada nos poemas de Naveira leva consigo um ideal, um olhar sobre o mundo. Culturalmente esse olhar é coletivo. Mas há uma individualidade a ser mencionada.

Sobre o modo como a mulher tradicionalmente foi representada, podemos retomar mais uma vez as palavras de Duby e Perrot:

A representação da mulher virtuosa como uma fiandeira, numa sociedade indiferente ao valor do trabalho, ou a representação da beleza, mais associada ao trajar do que à plástica informe de um corpo quase ausente, oferecem os elementos de uma percepção do feminino. O que se vê aqui não é tanto a realidade da relação entre os sexos como a perspectiva do olhar masculino que as construiu e que preside à sua representação (DUBY & PERROT, 1990, p. 8).

De fato, por muito tempo os poucos sinais indicando a presença da mulher na História da humanidade estiveram ligados à sua imagem física. A aparência era o que interessava de um sexo visto como ornamento. Tal fato nos leva a uma concepção reducionista da própria ideia de gênero, que atualmente leva os diversos âmbitos da sociedade a discutirem e a repensarem o tema.

Todas essas considerações merecem ser discutidas à luz do pensamento de especialistas do tema. Por isso neste capítulo apresentaremos “Imagens de mulher na poesia naveiriana”. Associaremos a teoria ao texto literário. Apresentaremos três tópicos que abordam imagens femininas: 1. Imagens religiosas; 2. Imagens históricas; e 3. Imagens literárias. É uma taxionomia geral que cumpre um dos nossos objetivos iniciais, qual seja apresentar a poesia naveiriana. E, além disso, demonstramos um perfil de poeta que carrega na produção literária até aqui realizada a eterna luta feminina. Analisaremos poemas que trazem novas categorizações femininas ainda não elencadas. Com isso, estamos traçando mais um aspecto da identidade proposta. Como fiandeira, a poeta sul-mato-grossense contribui para a perpetuação da imagem de mulher associada ao enfrentamento, à luta. Por isso, dizemos que suas mãos também teceram e tecem uma história da mulher.

4.1 Imagens de mulher na poesia naveiriana

Desde o início destas linhas nos reportamos às inúmeras imagens de mulher, muitas vezes estereotipadas, que circulam nas sociedades, nos diferentes momentos históricos. Estamos realizando um estudo metodologicamente comparativo, na qual a História da humanidade serve de apoio para a compreensão de como a mulher foi vista em cada período, a partir dos vários matizes de mulheres existentes na obra de Raquel Naveira. Esse tipo de análise, em que as imagens contribuem para a interpretação de signos e símbolos, é bem recente. Foi com o estudo das mentalidades que ganhou força, quando a História deixou de ser considerada simples relato dos fatos. Agora, os acontecimentos são analisáveis. Os olhares voltados para o passado podem enxergar elementos nunca antes vistos. As interpretações são inumeráveis. Assim, estudar o passado adquire força e valor. Estudar as imagens que por algum momento representaram ou representam determinada época abre diferentes possibilidades para a leitura e compreensão da História.

Todavia, as imagens a serem revistas a partir de agora não são produções de um passado distante. Trata-se de figuras de mulheres, apresentadas na obra poética de Raquel Naveira e construídas na contemporaneidade. No entanto, embora elas tenham sido representadas numa escrita atual, retomam imaginários femininos do passado. Elas remontam a uma tradição. Podemos nos referir a um legado de depreciação da mulher e, conseqüentemente, a uma prática de luta incessante contra a sua desvalorização. E a partir do momento em que Raquel Naveira abraça essa luta, constrói sua identidade de uma mulher moderna que assume um compromisso com os antepassados ao contribuir com a propagação das imagens de várias mulheres que deixaram colaborações para a História e para a Literatura. E também se compromete com as do futuro, dando continuidade a uma luta pela imposição dos direitos femininos.

É importante ressaltar que essas imagens representadas nos poemas não devem ser estudadas isoladamente. Afinal, cada uma delas faz parte de um complexo. São representações de uma sociedade, de um grupo e de uma época. Assim, junto de cada imagem há diversas outras contribuindo para a sua significação. Na poesia, ocorre um agrupamento de imagens, como afirma Octávio Paz:

[...] designamos com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. Quaisquer que sejam as diferenças que a separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados da palavra, sem romper a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir (PAZ, 2012, p.104).

Para o autor “a imagem é a marca da condição humana”. Embora não se trate da realidade, as representações nos poemas levam a refleti-la. Elas indicam um tema, um foco que leva o leitor a viajar por caminhos distintos, mas sempre partindo de um mesmo ponto. É sob esse aspecto que as imagens se voltarão para a História da Mulher, cuja reflexão deve partir da própria configuração social e histórica.

Durante muito tempo a História das mulheres esteve tolhida pelo silêncio. A notável invisibilidade, de acordo com Michelle Perrot, ocorreu em função da garantia da tranquilidade. Isso porque a imagem feminina estava associada à desordem, principalmente quando se expunha o corpo. A solução foi evitar a exibição dessa imagem. E se os olhos não a veem, dela

a palavra não se ocupa. Seus poucos vestígios na História são reflexo da reduzida aparição em público. Por muito tempo não se soube de sua participação nos momentos históricos cruciais da humanidade. Estamos fazendo alusão a quase dois séculos de silêncio. Ainda segundo Perrot:

O advento da história das mulheres deu-se na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos anos 1960 e na França uma década depois. Diferentes fatores imbricados – científicos, sociológicos, políticos – concorreram para a emergência do objeto “mulher”, nas ciências humanas em geral e na história em particular (PERROT, 2008, p. 19).

A crise do pensamento, o advento do estudo das mentalidades e a ligação da história à antropologia são alguns fatores científicos que ilustram o exposto. O acesso às universidades e a ampliação do corpo docente feminino são exemplos de elementos sociológicos. E os diversos movimentos com apoio de mulheres intelectuais representam os fatores políticos.

Todavia, vale ressaltar que, antes das mulheres aparecerem na História, antes de alcançarem seus devidos espaços na sociedade, elas já eram representadas. Antes de ganharem a palavra, já havia ampla divulgação de suas imagens: “As deusas povoam o Olimpo das cidades sem cidadãs; a Virgem reina nos altares onde oficiam os padres; Mariana encarna a República Francesa, assunto de homens” (DUBY & PERROT, 1990, p.8).

Mas não foi sempre assim. Nem sempre houve a necessidade de lutar incessantemente por um espaço. As mulheres já o tiveram. Desde a Pré-História é possível notar a complementariedade existente entre os sexos. Não se trata de superioridade, mas de uma divisão de atribuições a cada sexo que acabou por construir uma vivência compartilhada entre ambos. Esse tempo remoto, claro, possui suas peculiaridades dependendo do lugar ao qual estejamos nos referindo. Contudo, há características comuns às diversas culturas que passíveis de ser elencadas. Mesmo porque, essa diversidade à qual nos reportamos, está longe de alcançar a pluralidade cultural da modernidade.

A complementariedade supracitada parte do fato de homens e mulheres serem sempre opostos. E esse jogo de duplos, no tocante à oposição referida, segundo Elisabeth Badinter (1986), tem sua origem no corpo. De acordo com a autora, “entre os primatas não humanos, cada adulto é responsável pela sua própria subsistência” (BADINTER, 1986, p. 28). E essa característica se estende aos humanos. No entanto, o que diferencia o homem da mulher, quanto ao aspecto biológico, é o fato da mulher gerar vida e essa realidade a fez perder a independência. Cuidar dos filhos vem a ser prioridade. Desse modo, as tarefas passaram a ser divididas entre os sexos, sem haver ainda qualquer sentimento hierarquizante. Dá-se um acordo, uma troca de responsabilidades, para melhor gerir a subsistência do casal. Além disso,

fisicamente a mulher era mais frágil que o homem. Ao se descobrir um número significativo de fósseis de homínídeos para comparação dos indivíduos, foi notada uma grande diferença de tamanho entre os ossos achados. Metade era bem mais pesada do que a outra. Sem contar, também, a considerável divergência de tamanho das peças. Os estudiosos concluíram, assim, que os ossos maiores pertenciam aos homens, enquanto os menores às mulheres. Essa diferença era bem maior do que a existente no mundo atual (BADINTER, 1986). Isso vem comprovar mais uma vez que os traços físicos contribuíram para a diferenciação dos sexos, ao menos no que diz respeito à atribuição do trabalho.

Sobre as atividades exercidas por homens e mulheres na Pré-História, Badinter (1986) esclarece as ideias de Edgar Morin, em *Le Paradigme perdu: La nature humaine*:

E. Morin tem razão em dizer que a caça na savana desenvolveu o sentido e a inteligência do homem, ensinando-o a interpretar os estímulos sensoriais, confrontando-o com animais mais astutos e estimulando suas aptidões estratégicas: atenção, tenacidade, combatividade, audácia, engodo, astúcia, armadilha, espreita. É indiscutível que ela foi um fator poderoso de socialização, já que, caçando, os homens aprenderam a cooperação, a transação e as regras de distribuição. Contrariamente aos macacos superiores que manifestam certa intolerância entre machos, os caçadores tiveram de praticar solidariedade, a amizade e uma certa igualdade (BADINTER, 1986, p. 36-37)

Com isso, infere-se que a mulher, por não participar da caça, pois dedicava maior parte do tempo aos filhos, se tornou inferior:

Descritas como mais lentas, mais fracas, menos coordenadas ou sujeitas a mudanças de humor em razão de seu ciclo menstrual, objetos sexuais que perturbam o grupo, as mulheres, que não tinham os mesmos motivos para se ligarem entre si, teriam sido condenadas naturalmente, ao se submeter aos homens mais fortes, mais inteligentes, mais corajosos (BADINTER, 1986, p.37).

Contudo, não se trata de um posicionamento unânime, eis que o próprio ato de cuidar dos filhos, alimentando-os, distraíndo-os e preparando-os para a vida, já exigia uma sabedoria bem peculiar.

Badinter (1986) explana acerca dos laços afetivos da mãe observados no processo de criação dos filhos. Essa é uma aliança que proporciona a socialização humana. Tal fato foi considerado, por alguns estudiosos, muito superior às características desenvolvidas pelos homens no momento da caça. Vale ressaltar, que a mulher não se restringia apenas ao cuidado

com os filhos. A colheita e o desenvolvimento da agricultura também foram atividades desenvolvidas inicialmente por mulheres, conforme Badinter:

Hoje, estamos de acordo em pensar que a agricultura é uma invenção feminina. O homem, ocupado em perseguir os animais da caça, e mais tarde em levar rebanhos para o pasto, quase sempre estava ausente. A mulher, pelo contrário, segura de sua tradição de coletora, tinha a oportunidade de observar os fenômenos naturais da sementeira e da germinação. Era comum que ela tentasse reproduzi-los artificialmente (BADINTER, 1986, p.59-60).

Até aqui, não podemos afirmar que houve um princípio de hierarquização entre sexos. O que houve foi uma leitura moderna acerca da relação entre os sexos no período pré-histórico. Não sabemos ao certo qual sentimento dominava essa relação. O olhar do estudioso moderno, que se volta para o passado, acaba por traduzir atitudes partindo de conjeturas. Nada pode ser comprovado em se tratando da Pré-História. Não há material suficiente para essa análise.

Classificar um lapso de tempo como matriarcal ou patriarcal pode ser arriscado. Pois estas noções, segundo Badinter (1986), são complexas e fechadas demais para uma sociedade pré-histórica, quando as informações existentes sobre ela estão no campo das hipóteses. Ademais, cada grupo social, em cada época, defenderá seu pensamento segundo um interesse particular. Assim, tanto há quem defenda o patriarcado, como há quem defenda o matriarcado e/ou a família como unidade universal.

Seguindo mais adiante historicamente, notaremos que a completude dos sexos passa a ser revista. A mulher alcança um patamar mais elevado. Quem defendeu esse posicionamento de maneira contundente foi Bachofen³⁸ (1815 – 1887). Ao estudar a origem da humanidade, o pesquisador chegou à conclusão que, para se alcançar à maturidade, é imprescindível o apoio firme e orientador da mãe. Daí surge a teoria do matriarcado. Para o autor, o princípio de tudo aconteceu a partir de uma força suprema manifestada nos signos mãe, mulher e terra (GEORGOUDI, 1990, p.569).

Bachofen fundamentou-se nas ideias de Plutarco, mais especificamente no tratado sobre *Ísis e Osíris*³⁹, para construir a sua teoria. Ísis seria a representação da mulher, mãe e terra

³⁸Johann Jakob Bachofen foi um jurista suíço, antropólogo e investigador da antiguidade greco-romana.

³⁹ O mito de Osíris e Ísis: Certa vez, Ísis e Osíris desceram à terra para entregar presentes aos seus habitantes. Enquanto Ísis apresentou o trigo e o centeio, Osíris falou sobre os instrumentos da agricultura e ensinou os homens a manejá-los. Ele “lhes deu as leis, a instituição do casamento, uma organização civil, e os instruiu nos rituais de adoração aos deuses”. Transformou o vale do Nilo em um lugar de paz, utilizando a música e da eloquência. Tífon, seu irmão, com inveja, tentou tomar o seu lugar no trono, em sua ausência. Mas Ísis não permitiu. Daí surgiu um novo plano de Tífon, dessa vez para matar Osíris. Este foi jogado dentro de um baú no Rio Nilo. Ao tomar conhecimento de tamanha crueldade, Ísis se veste de preto e passa a procurar o corpo do marido. Mas o baú com o corpo já havia sido levado pela correnteza, se emaranhado nos juncos. Suas forças o transformaram numa árvore

fértil, Osíris, a representação masculina, identificada com o Rio Nilo, a energia fecundante das águas.

Bachofen vai contar a história apaixonada e apaixonante destes dois protagonistas cujas relações conflituais regem a vida dos homens. [...] nos tempos primordiais, é Ísis que prevalece sobre Osíris, é a mãe que impõe a sua lei física e o seu culto, é o seio maternal que abraça, envolve, mantém subordinado o fluido gerador (GEORGOUDI, 1990, p.570).

Assim, o autor suíço alega serem os momentos do desenvolvimento da humanidade marcados pelo domínio da maternidade. Trata-se de uma era regida pela matéria. Por isso, valoriza-se tanto o lado materno, e mais estritamente o corpo feminino, capaz de gerar uma vida. O poder de gerar um filho, considerando-se a perfeição física e força necessária, é comparado à natural fertilidade da mãe Terra. Além disso, enquanto a maternidade é indiscutível, a paternidade não o é, fato que mais sobrevaloriza ainda o sexo feminino. A paternidade, em grande parte das situações, era vista apenas numa perspectiva social.

Essa evolução no pensamento inicial da humanidade não alterou o modo pelo qual a mulher foi vista nesse período. “A força procriadora do macho inclina-se perante o direito mais elevado da matéria que concebe e dá a vida” (GEORGOUDI, 1990, p.573). Além disso, o caráter sagrado da Terra também foi atribuído à mulher, fato que aumentou seu poder diante dos homens.

A passagem de uma fase a outra, consoante ao estudioso suíço, aconteceu a partir do instante no qual o macho, sentindo-se fisicamente superior, explorou sexualmente a mulher. E esta, considerando-se violada, assumiu a personalidade de uma amazona, tecendo uma luta armada contra o homem. “O amazonismo, versão bachofeniana, é um estado transitório necessário à evolução da humanidade” (GEORGOUDI, 1990, p.573).

O pensamento de Bachofen contribuiu significativamente para o crescimento das ideias feministas contemporâneas, embora e muitas vezes, aqueles princípios sejam pouco lidos, mal interpretados ou, simplesmente, desconsiderados.

vigorosa. Posteriormente, essa madeira foi explorada para a construção de uma coluna no palácio do rei da Fenícia. Ísis descobriu o fato e dirigiu-se ao palácio para resgatá-lo. Retornando à pátria, escondeu-o num bosque, que logo foi descoberto por Tífon. Ele espartilhou Osíris em catorze pedaços e os espalhou. Ísis encontrou apenas treze partes, já que uma foi devorada pelos peixes do Nilo. “Ela substituiu o pedaço que faltava por uma réplica de madeira de sicômoro e enterrou o corpo em Filoe, local que se tornou, desse dia em diante, o centro de sepultamentos de todo país e o ponto para o qual acorriam as peregrinações”. Nos diversos lugares onde foram encontrados os pedaços de Osíris túmulos foram construídos. “Osíris tornou-se, então, a divindade tutelar dos egípcios. Acreditava-se que sua alma habitava o corpo do boi Ápis e, quando este morria, era automaticamente transferida para o corpo de seu sucessor”. Ápis era bastante reverenciado pelos egípcios (BULFINCH, 2013).

É importante atentarmos para a ligação das referidas convicções com o modo pelo qual a mulher é ou pode ser representada na literatura. Seu espaço e merecido reconhecimento estiveram em pauta desde as origens do mundo, conforme Bachofen. E a partir do instante em que se sentiu ameaçada, a mulher se rebelou, tornou-se insubmissa, exigiu um novo posicionamento social, um novo lugar na História. E, como vem acontecendo em diversos momentos do percurso humano, o espaço ocupado por ela foi um contraponto à situação anterior, mas ainda não foi o ideal. Afinal, é difícil convencionar o que vem a ser ideal. E, além dessa complexidade, é natural encontrar resíduos de eras anteriores, considerando-se que os princípios do passado ficam entranhados na mentalidade dos povos de tempos posteriores.

Notamos um modelo de vivência feminina existente desde os primórdios da humanidade e repetido em outros momentos da História. E não poderia ser diferente nesse instante em que propomos a analisar poemas da atualidade. As figuras de Ísis, de Afrodite, de Deméter e da Amazona são representações que contribuem para a reflexão sobre o papel da mulher em cada imaginário identificado no processo de construção da nossa história.

Nesse percurso, podemos identificar ainda um período de equilíbrio entre os sexos do IV milênio até o fim do II. Dependendo do *locus* essa proporcionalidade apresentou-se de modo mais ou menos intenso. Referida constância, para alguns, foi nomeada de “sistema semi-patriarcal”:

Os poderes reconhecidos para o pai não excluía os da mãe, ou eram contrários à liberdade do sexo feminino. Mas qualquer que seja o nome exato que se dê a esse período ainda tão mal conhecido, os documentos de que dispomos dão a impressão de ter havido uma congregação dos sexos, cunhada por uma estima mútua (BADINTER, 1986, p.72)

Trata-se de uma fase bem peculiar, cujas características não se repetirão em outros momentos. Acredita-se, de acordo com indícios, que os homens foram aos poucos reivindicando o espaço outrora ocupado pelas mulheres. Mas não podemos afirmar ainda que estamos diante do princípio do domínio patriarcal. Homens e mulheres, nesse instante, partilhavam as atividades agrícolas.

A compreensão desse foco se dá através da identificação dos contrários. De acordo com Octávio Paz “o poema não apenas proclama a coexistência dinâmica e necessária dos opostos, mas sua identidade final” (PAZ, 2012, p. 107). Fazemos parte de um mundo de distinções, no qual a identidade é construída pela diferença. Por isso, as imagens do feminino e do masculino caminham lado a lado. E essas imagens serão constantemente resgatadas a partir de agora, visto que ao falar do feminino, o masculino se apresenta mesmo que implicitamente.

4.1.1 *Imagens religiosas*

No primeiro capítulo, vimos os temas recorrentes da obra de Raquel Naveira. Dentre eles estão o feminino e a religiosidade, separadamente. Aqui, tratamos da imagem de mulheres presentes nos poemas naveirianos. Esta é a prioridade. A religiosidade vem como especificidade da referida imagem.

Assim, observamos a religiosidade sempre presente na maioria das publicações da autora sul-mato-grossense. Exemplo disso notou-se já no título de seu primeiro livro, publicado em 1989, *Via Sacra*. A partir de então é possível identificar subtemas evidenciando a imagem de mulheres religiosas, de santas ou de momentos sagrados com a presença de uma figura feminina. As imagens apresentadas não necessariamente refletem a história da personagem real, mas pode ser um viés dessa imagem ou a subversão dela:

CARA DE SANTA

Alguém disse que tenho cara de santa,
 Ai, meu Deus!
 Que faço agora?
 Se tenho medo de mim mesma,
 De que adianta?

Alguém disse que tenho cara de santa...
 E seu eu cair da primeira vala?
 E se eu rastejar como um verme?
 Quem é que me ergue?
 Quem é que me levanta?

Alguém disse que tenho cara de santa,
 Foi pra zombar de mim,
 Da minha fraqueza,
 Foi para atar o nó do pecado
 Na minha garganta.

Alguém disse que tenho cara de santa
 E me fez tremer inteirinha
 Arrancou-me o véu,
 Xale,
 Manta,
 Como o vento que desnuda uma planta.

Alguém disse que tenho cara de santa
 E eu me desespero
 Por estar de pé

No meio de tanto pesadelo,
De angústia tanta.

(NAVEIRA, 1989, p. 179)

O eu poético feminino, ao dar conta da denominação “cara de santa”, constrói questionamentos em busca de respostas para tal alcunha. O verso inicial de cada estrofe, que funciona como refrão, começa com pronome indefinido, contrapondo-se à denominação dada ao eu poético. Desse modo, ao mesmo tempo em que é nomeado como “cara de santa”, ele desconsidera quem assim o intitulou, chamando-o de “alguém”. O intuito disso pode ser tanto o desejo de esconder a identidade de quem o fez, como torná-lo insignificante diante das reflexões realizadas.

Há um jogo de oposições a nortear o poema: ser santa *versus* não ser santa. “Cara de santa” é a atribuição dada para quem aparenta justamente o contrário daquilo que se afirma. É o dito pelo não dito. Por isso, a expressão do título soa de modo negativo, muitas vezes ao modo de afronta. Assim, a designação pode conter um tom de fingimento e sagacidade.

A definição literal da palavra “santa” está relacionada a algo divino:

san.to: 1. que tem o caráter sagrado, religioso; 2. bondoso, fraterno; 3. perfeito, primoroso; 4. que não pode ser violado; 5. diz-se de cada um dos dias santificados segundo a igreja; 6. útil, eficaz; 7. (indivíduo) canonizado pela igreja; 8. (indivíduo) dado como milagroso e a quem o povo rende culto; 9. que(m) é inocente, puro; 10. (indivíduo que se finge de inocente, simples, ingênuo; 11. estátua ou imagem de quem foi canonizado (HOUAISS, 2010, p.699).

Embora a expressão que dá título ao poema guarde popularmente um sentido que vai de encontro à verdadeira ideia de santidade, há elementos no texto que delineiam o seu caráter sagrado. As palavras “Deus”, “medo”, “vala”, “verme”, “fraqueza”, “nó do pecado”, “véu e manta”, juntas, podem implicar temáticas bíblicas cristãs. Separadas, talvez não carregassem o mesmo sentido.

É comum a confluência entre conteúdo poético e religiosidade. Ambas as noções, pela essência que portam, nos dão a oportunidade de estar diante do que verdadeiramente somos. De acordo com Octávio Paz, “a experiência poética, como a religiosa, é um salto-mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original” (PAZ, 2012, p. 144). Aqueles são, dessa forma, conteúdos que nos fazem decifrar a própria identidade. A diferença está no fato de haver na religiosidade uma autoridade divina e na poesia não. O que

há na poesia é a presença de imagens em diálogo, sem hierarquização. Para melhor apreendermos essa relação, leiamos o poema “Sacerdotisa de Sião”, do livro *Fonte Luminosa*:

Não sei como aconteceu...
 Estava nua,
 Colocaram-me um manto
 Bordado de lua,
 De abelhas vivas
 Em forma de lírios,
 Na cabeça, uma coroa
 Entretecida de palmas
 Róseas como corais
 Cristalizados no mar;
 Aspergiram sobre meu cabelo
 Um incenso tão raro
 Que se desprende perfumado,
 Incendiado pelo sol;
 Do meu umbigo nasceram petúnias
 Revestindo meu corpo de pétalas,
 De folhas tenras;
 E assim, vegetal e esplendorosa,
 Sacerdotisa de Sião,
 Sinto queimar a dignidade
 Dentro do meu coração.

(NAVEIRA, 1990, p.57)

O título já nos leva a enxergar o caráter religioso a ser desenvolvido ao longo do poema. Sacerdotisa é a denominação da deusa-mãe presente em muitas civilizações antigas. Nos versos de Naveira, o eu poético é uma mulher que passa por transformação imagética. Muitos elementos foram integrados à imagem feminina que inicialmente encontrava-se nua. Sem que ela notasse, houve um processo de transfiguração.

À medida que o poema evolui, identificamos diversas imagens que contribuem para levantarmos hipóteses relativas à mudança ocorrida. As palavras “manto” e “coroa” remetem a figuras santas. Unindo-se tais palavras aos termos “lua”, “lírios”, “incenso” e “pétalas”, por exemplo, podemos inferir a realização de ritual ou a presença de uma simbologia cristã. Trata-se de um ser transformado pelo Outro: “Estava nua/ Colocaram-me um manto”.

Acreditamos ser o poema uma referência a Maria Madalena, tantas vezes mencionada na obra de Raquel. O fato de estar nua e depois ser revestida com o manto e com elementos da natureza é o primeiro passo para essa relação acontecer. A referência aos cabelos e ao incenso seria outro elemento alusivo à santidade. Tal aspecto lembra-nos a passagem bíblica que descreve o encontro de Jesus com Maria Madalena:

A pecadora perdoada e que ama – ³⁶um fariseu convidou-o a comer com ele. Jesus entrou, pois, na casa do fariseu e reclinou-se à mesa.³⁷Apareceu então uma mulher da cidade, uma pecadora. Sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, trouxe um frasco de alabastro com perfume.

³⁸E, ficando por detrás, aos pés dele, chorava; e com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés, a enxugá-los com os cabelos, e cobri-los de beijos e a ungi-los com o perfume.

³⁹Vendo isso, o fariseu que o havia convidado pôs-se a refletir: “Se este homem fosse profeta, saberia bem quem é a mulher que o toca, porque é uma pecadora!” ⁴⁰Jesus, porém, tomando a palavra, disse-lhe: “Simão, tenho uma coisa a dizer-te”. – “Fala, Mestre”, respondeu ele.⁴¹“Um credor tinha dois devedores; um lhe devia quinhentos denários e outro cinquenta. ⁴²Como não tivessem com que pagar, perdoou a ambos. Qual dos dois o amará mais?”

⁴³Simão respondeu: “Suponho que aquele ao qual mais perdoou”. Jesus lhe disse: “Julgaste bem”.

⁴⁴ E, voltando-se para a mulher, disse a Simão: “Vês esta mulher? Entrei em tua casa e não me derramaste água nos pés; ela, ao contrário, regou-me os pés com lágrimas e enxugou-os com os cabelos. ⁴⁵ Não me deste um ósculo; ela, porém, desde que entrei, não parou de cobrir-me os pés de beijos. ⁴⁶ Não me derramaste óleo na cabeça; ela, ao invés, ungiu-me os pés com perfume. ⁴⁷Por essa razão, eu te digo, seus numerosos pecados lhes são perdoados, porque ela demonstrou muito amor”. Mas aquele a quem pouco foi perdoado mostra pouco amor”. ⁴⁸ Em seguida, disse à mulher: “Teus pecados são perdoados”.

⁴⁹ Logo os convivas começaram a refletir: “Quem é este que até perdoa pecados?”. ⁵⁰ Ele, porém, disse à mulher: “Tua fé te salvou; vai em paz” (LC: 7, 36-50).

Além das imagens em comum - da pétala e dos cabelos -, também encontramos o sentimento de dignidade norteando o texto bíblico e os versos de Raquel Naveira. No poema, a Sacerdotisa de Sião sente a dignidade queimando em seu coração. Depois de estar nua, de ser vestida com um manto, e enfeitada com vários elementos da natureza, é o sentimento de dignidade que o eu poético carrega no peito. Trata-se do valor de integridade que também encontramos no texto bíblico, quando Jesus Cristo teve compaixão de Maria Madalena. A mulher pecadora foi apontada como desmerecedora de qualquer contato. Mas Ele comprovou, através das atitudes tomadas por ela, o quão digna foi.

A descrição realizada no poema dá a entender se tratar de um instante posterior ao encontro da mulher com Jesus. Depois de ser julgada e perdoada, ela olha para si e consegue enxergar tudo o que foi acrescentado à sua imagem, cada detalhe. Posterior a isso, manifestou-se o sentimento de dignidade, por conseguir renovar-se diante de tudo. Os traços acrescentados à figura de Maria Madalena são apenas físicos, e delineiam o seu corpo. Já o sentimento revelado no final do texto surge do próprio eu poético, a partir do que os Outros fizeram dela. Ela estava protegida pelo Salvador dos homens, por isso sentia a dignidade queimar dentro de si. Ou seja,

havia um sentimento fervoroso pulsando em seu íntimo, abrasando o peito e fervilhando-lhe a alma.

Esse resgate de uma personagem tão propagada na Era Medieval retoma uma discussão antiga sobre a mulher pecadora e o modo como o cristianismo a concebeu ao longo dos séculos. Madalena surge ao lado de duas figuras representativas na medievalidade: Eva e Maria. Uma é o modelo do pecado, a outra, exemplo a ser seguido. Ora, na Idade Média, a mentalidade cristã dominava o imaginário ocidental de modo enfático. No processo de proliferação de um ideário, a Igreja aprofundava os textos bíblicos segundo sua interpretação e seu interesse. Nesse ínterim, é que a imagem da mulher teve grande importância. Ela servia de modelo tanto para o Bem quanto para o Mal. Compreendamos melhor as convicções cristãs que contornavam a figura feminina:

Para toda a civilização judaico-cristã, Adão é criado por um Deus macho, sem intervenção do menor princípio feminino. Depois, como Adão se aborrecesse, Javé o adormece e molda Eva a partir de uma de suas costelas. Assim a mulher é duplamente filha do macho. É criada por um “Deus” a partir do corpo do “homem”. Simbolicamente, a costela de Adão é o equivalente ao ventre materno. Se Deus é o criador de Eva, Adão é sua mãe, ou mais exatamente, o pai/mãe. A “partenogênese” masculina justifica a diferença qualitativa entre Adão e Eva. Adão é filho de Deus, feito à sua imagem, mas Eva só é filha do homem, e, como tal, menos próxima do Divino do que seu companheiro. Para ela, a procriação será uma maldição. Enquanto Adão a pariu durante o sono, como um sonho, Eva parirá os filhos de Adão na dor, como um pesadelo. Adão conservará o papel essencial, espiritual, à imagem de Deus; Eva, o papel contingente, material. Ele será o agente da transmissão da vida; Ela, o da morte (BADINTER, 1986, p.105-106).

A leitura de Badinter justifica a representatividade de Eva no período medieval. No plano da criação ela aparece de modo secundário. No âmbito do pecado ela é a precursora. E por ser a primeira mulher, partindo da alegoria cristã da criação do mundo, Eva marca negativamente toda uma descendência. “O homem está mais próximo da boa natureza do que a mulher, que, por sua vez, é suspeita de desencadear as catástrofes ‘culturais’. É o caso de Eva, que faz nascer a cultura como a punição de seu pecado” (BADINTER, 1986, p.163).

Figura 6 - A Tentação de Eva, de Gislebertus



Fonte: <https://artrianon.com/2017/06/06/obra-de-arte-da-semana-a-tentacao-de-eva-de-gislebertus/>

Essas ideias foram difundidas principalmente pelos clérigos, que viam no referido modelo uma maneira de fazer com que as mulheres fossem culpadas por natureza, a serem mantidas em lugar neutro e submisso, sem representar ameaça para a uma sociedade patriarcalmente resolvida.

Os registros comumente encontrados desse tempo foram escritos por celibatários. Portanto, não há como fugir à ideologia e convicções próprias da Igreja. Isso nos leva a inferir, também, que a história da mulher na Idade Média vai além desse entorno. Todavia, as inúmeras vivências que estejam ligadas ao feminino foram, em sua maioria, relegadas ao esquecimento.

Madalena é a transição entre as imagens de Eva e Maria. É o arquétipo de mulher que transcende o pecado para alcançar a santidade. Observemos, também, como essa imagem foi concebida na Idade Média:

A piedade medieval fez de Maria Madalena a santa mais popular da história. Mas isso deve-se à confusão de três personagens numa só: Maria de Magdala, que Jesus exorcizara, a prostituta desconhecida que lavou com lágrimas e perfume os pés de Jesus, secando-os depois com os seus cabelos, e Maria de Betânia, que fez a mesma coisa. A isto vem juntar-se a história de Santa Maria Egípcíaca, que expiou os seus pecados no deserto durante quarenta e sete anos. Maria Madalena é, pois, o resultado da reabilitação da mulher pecadora (DUBY & PERROT, 1992, p. 63).

Maria Madalena, entre os cristãos, é o fruto da reparação feminina. Sua imagem vem suscitar discussões acerca da exposição do corpo da mulher. “Madalena mostra o seu corpo restaurado no meio da cabeleira, corpo-tesouro que contém nas costas uma caixa-relicário” (DUBY & PERROT, 1992, p. 63). Por acaso em “Sacerdotisa de Sião”, o eu poético feminino inicialmente encontra-se nu: “Não sei como aconteceu... / Estava nua”. A nudez não se apresenta como elemento provocativo, resultante de sensualidade ou conteúdo pornográfico. Ela significa vazio. Por um lado, pela ausência de vestes ou acessórios, por outro, pela insignificância daquela imagem até então. A nudez também pode significar a exposição à execração pública. Depois de perdoada, Maria Madalena se reveste de dignidade.

Foi na Idade Média que o corpo de Maria Madalena ficou em evidência. Ele seria um modelo de reencontro com a virtuosidade. Embora nem todos os artistas assim representassem o perfil físico de Madalena, eis um protótipo esculpado por Gregor Erhart, por volta de 1510:

Figura 7 – Maria Madalena, de Gregor Erhart



FONTE: <https://tendimag.com/2015/02/09/maria-madalena-o-corpo-e-a-alma/33-gregor-erhart-maria-madalena-1510-museu-do-louvre-2/>

Na imagem frontal, observam-se os longos cabelos sobre o corpo nu e as mãos postas, em sentido de oração.

Madalena reencontrou a sua inocência, isto é, a sua incapacidade de fazer o mal. Ao contrário do nu pagão, o nu cristão não precisa de se ocultar, bastando-lhe o gesto que eleva. Madalena não tem qualquer receio do efeito que pode provocar ou dos olhares que atrai. Está alguém com ela (DUBY & PERROT, 1992, p.63).

A sensação de purificação, observada no final do poema de Raquel Naveira, demonstra o posicionamento feminino diante de seus feitos. A nova imagem passa segurança. E isso só é possível porque há uma força maior que a resguarda. Somente uma divindade teria esse poder.

Houve um tempo em que foi conveniente criar-se um Deus-homem. Assim, as mulheres a Ele sempre recorriam. Foram séculos de patriarcalismo, fato que justifica essa atitude. Por muito tempo acreditou-se que a mulher carregava consigo o aspecto mágico-religioso por conta da capacidade de gerar filhos. O homem, nesse sentido, nunca conseguiu disputar com esse poder natural feminino. Contudo, a partir do momento em que nasce a guerra, e o homem passa a ser seu principal representante, acredita-se haver, mesmo superficialmente, uma uniformidade. Ele estaria em perigo, correndo risco de morte, assim como a mulher. Vale ressaltar que, embora a guerra historicamente aconteça com um público inteiramente masculino, há casos de participação das mulheres de modo especial. Exemplo clássico é o das amazonas.

A partir do momento em que o homem passa a deter o poder, cria-se um discurso para justificar o desequilíbrio construído:

Se o homem governa o mundo e sua mulher, é porque ele é o melhor representante da criação e do criador. Se exerce duramente o seu poder, é porque aquela que foi outrora sua companheira tornou-se a encarnação de um perigo permanente, do qual é preciso desconfiar (BADINTER, 1986, p. 92).

A mulher tradicionalmente representa perigo para o homem. Ela perdeu gradativamente a sua força, ou tomaram-na dela. Sua supremacia se confirmava, principalmente, com o poder de gerar um filho. Entretanto, tal poder foi minimizado, desvalorizado com o passar dos anos. Ela perdeu até mesmo o controle sobre a sua própria vida. E passou a ser vista como ameaça de desordem. Ao aprofundarmos essas ideias, podemos notar a presença de um jogo de conveniência. É natural que o homem busque afastar o perigo à sua própria proteção. Assim perdurou o patriarcado durante muito tempo:

O enterro não aconteceu tão cedo. A agonia do patriarcado durou dois séculos, durante os quais aos tímidos avanços do sexo feminino, sucederam-se graves períodos de regressão. Mas os violentos sobressaltos desse sistema moribundo não impediram seu fim. Aconteceu tão recentemente... e ninguém foi para as ruas celebrar tal acontecimento. Talvez porque, fazendo muito alarido, temessem acordar o morto; talvez também, porque a aflição dos homens comove o coração das mulheres (BADINTER, 1986, p.93).

É por isso que na Idade Média a mentalidade popular elevou a imagem da Mãe de Deus. Depois de apagar a figura da Deusa-Mãe e impor ao mundo a de um Deus-Pai, a sociedade patriarcal é surpreendida pela imagem de mulher triunfante. Segundo Badinter, o culto a Maria “marca que, se uma mulher causara a perda da humanidade (Eva), outra contribuiu para salvá-la (Maria)” (BADINTER, 1986, p.103). Difundia-se, assim, a ideia de que uma mulher audaciosa, causadora de perigo, também poderia alcançar a salvação. A imagem de Maria foi propagada como aquela que sofre e silencia. Portanto, seus traços acabam por seguir os interesses masculinos.

Maria mãe de Deus foi referência para todas as mulheres cristãs, cujo comportamento deveria pautar-se na submissão. Muitos são os poemas de Naveira dedicados a Maria. Dentre eles, transcrevemos agora o “Assunção”, do livro *Canção dos Mistérios*:

ASSUNÇÃO

Só Deus pode recompensar nossas obras,
Sofrimentos,
Penitências,
Virtudes;
Que prêmio não terá recebido Maria,
A digna habitação do Verbo,
A criatura cheia de dons e dores,
A que perdera o filho na cruz?

Logo depois da morte,
Miríades de anjos
Elevaram seu corpo e sua alma,
Livrando-os da corrupção,
Dos vermes
Que corroem a carne;
Maria ocupa um lugar
Entre os habitantes celestes,
É a Mulher,
A Mãe Universal,
A medianeira.

Quando vejo a candidez dos lírios
 E o resplandecer do sol,
 Penso que uma mulher,
 Esmagando com os pés a cabeça da serpente,
 Serpente imunda,
 Vinda do centro da Terra,
 Enobreceu a natureza humana.

(NAVEIRA, 1994, p.51-52)

Canção dos mistérios, publicado em 1994, pela editora PAULUS, tem nítido caráter religioso. Nele há uma reunião de poemas construídos com base no rosário, que é uma prática religiosa católica bastante propagada entre os fiéis. Na apresentação da obra, Raquel Naveira diz tratar-se de “oração fortíssima, iniciada, segundo crença tradicional, por São Domingos. Rezam-se quinze dezenas de Ave-Marias, precedidas de um Pai-Nosso e seguida de um Glória” (NAVEIRA, 1994, p.5). Os textos tiveram como referência o *Evangelho de São Lucas*. Aos dados bíblicos acrescentaram-se produtos da imaginação dando-se aos poemas características também contemporâneas. Trata-se do resultado do processo da cristalização, em que os resíduos bíblicos se destacam no poema, apresentando uma releitura da história cristã e contribuindo para a sua perpetuação.

O início do poema “Assunção” pode ser relacionado à discussão anterior, acerca da “Sacerdotisa de Sião”, quando falávamos que só o poder divino poderia dar segurança a uma mulher como Maria Madalena, tantas vezes julgada pelos seus pecados. “Assunção” se inicia com a celebração do poder divino, afirmando-se que só Deus pode compensar o sofrimento humano. Maria mãe de Deus, exemplo de mulher forte que suportou grandes dores e aflições, certamente teria sido recompensada. O eu poético, na primeira estrofe, faz indagações sobre isso e nos versos seguintes começa a respondê-las. Diz-se que depois de sua morte, Maria é levada pelos anjos aos céus, livrando-se dos vermes que normalmente corroem a carne dos humanos. Isso vem comprovar o posicionamento soberano de Maria, exemplo de mulher, mãe e intercessora.

O poema se desenvolve como uma espécie de reflexão feita pelo eu poético a partir do texto bíblico. A identificação do conteúdo cristão acontece pelas imagens presentes em cada estrofe. Diz-se, por exemplo, ser Maria a habitação do Verbo, a qual perdera o filho na cruz, cujo corpo foi elevado por anjos e que, em certo momento, foi vista esmagando com

os pés a cabeça de uma serpente⁴⁰. Todas essas imagens são símbolos cristãos, difundidos a partir dos textos bíblicos. Já vimos, anteriormente, a significação do Verbo, citado no *Evangelho de João*, a saber, o princípio de tudo. A cruz, utilizada como uma das principais referências da Igreja Católica, representa o sofrimento de Cristo, buscando lembrar aos fiéis a angústia que Ele sofreu até o último instante da vida. E sobre a imagem da mulher pisando uma serpente, que encontramos no *Livro do Apocalipse*, vale resgatar o próprio texto bíblico:

Visão da Mulher e do Dragão – ¹Um sinal grandioso apareceu no céu: uma Mulher^bvestida como o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas; ²estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz. ³Apareceu então outro sinal do céu: um grande Dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres e sobre as cabeças sete diademas;^{c4}sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu, lançando-as para a terra.^d O Dragão postou-se diante da Mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho, tão logo nascesse. ⁵Ela deu à luz um filho, um varão^eque regerá todas as nações com cetro de ferro. Seu filho, porém, foi arrebatado para junto de Deus e de seu trono, ⁶e a Mulher fugiu para o deserto,^g onde Deus lhe havia preparado um lugar em que fosse alimentada por mil, duzentos e sessenta dias (AP: 12, 1-6)

Muitas são as interpretações para essa passagem bíblica. Em meio a estas surge a dúvida sobre a verdadeira personalidade da mulher que aparece iluminada, “vestida como o sol”. Simbolicamente pode representar tanto Maria, quanto a Igreja ou mesmo Israel. Contudo, a representação mais aceitável entre os católicos é a de Maria.

No trecho explicitado, o sol representa Cristo, a força divina que impulsiona Maria. A lua simboliza o mundo e a criação. As doze estrelas representam doze virtudes atribuídas a ela por Deus. E o Dragão seria o próprio demônio. São elementos carregados de significação, imagens com histórias diversas na religião cristã católica. Portanto, também contribuem para a construção do imaginário de uma época. No caso de Maria, figura cultuada principalmente na Idade Média, é possível observar resíduos dessa imagem se perpetuando ao longo dos séculos. Não se trata apenas do resgate de uma personagem bíblica, mas da permanência da crença da imagem da mãe de Cristo plenificada de caráter divino. A devoção a Maria é cultural e ideológica e em muitas sociedades permanece de modo expressivo.

Observemos, então, a força adquirida pela mulher no texto do Apocalipse. Durante muito tempo ela foi a responsável pelo pecado original. Essa era a referência feminina bíblica. Tratava-se de um modelo negativo usado por uma sociedade patriarcal, em especial pelos

⁴⁰ Muitas foram as imagens de Maria que, ao longo da história, surgiram com a representação da serpente aos seus pés. A principal delas é a de Nossa Senhora das Graças. Outros exemplos são a Nossa Senhora de Guadalupe e a Nossa Senhora Desatadora de nós.

clérigos, para lembrar constantemente à mulher qual o seu devido lugar. Maria surge como a nova Eva. Prova disso foi o momento em que recebeu a visita do anjo Gabriel, para anunciar sua concepção. Ele disse: “- Ave, cheia de graça!” Ave seria o contrário de Eva, em todos os sentidos. Maria, diferentemente de Eva, caída em tentação, é criatura perfeita e divina que não se deixou vencer pelo pecado.

Raquel Naveira, no poema “Assunção”, resgata a ideia da mulher perfeita, forte e digna, por isso merecedora de recompensa. O prêmio foi a assunção, que não equivale à subida de Jesus aos céus. Afinal, só o filho de Deus teria esse poder de ascender sozinho. Maria é solenemente conduzida pelos anjos ao mesmo destino do Filho amado.

A poeta mais uma vez enaltece o nome de Maria, lembrando as principais referências que colocam aquela imagem divina em evidência. O reconhecimento de suas dores, do seu merecimento e as designações de Mulher, Mãe Universal e Medianeira são motivos suficientes para referido enobrecimento. Sua santidade era constantemente retomada em meio aos ensinamentos cristãos medievais, principalmente pelo silêncio e submissão atribuídos à sua imagem.

Figura 8 – A Virgem e O Menino no trono, de Giotto⁴¹



Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Giotto_Madonna_In_Glory_Tempera_on_Panel_1305-10_582px.jpg

⁴¹A *virgem e o Menino no trono*, de Giotto, fim do século XIII. Florença, Museu dos Ofícios

No Renascimento acrescentou-se a essa imagem traços de um corpo nunca antes delineado. Afinal, o que importava era a caracterização de um ser divino e não de mulher. Na Itália, isso aconteceu antecipadamente e com o “Renascimento precoce, ponto de encontro das influências bizantinas, gregas, romanas, góticas, Giotto instalou o corpo e a carne de mulher” (DUBY & PERROT, 1992, p. 106).

Pretendia-se, nessa nova fase, ilustrar a conciliação entre corpo e alma. Numa mesma imagem era possível notar a idealização e a realidade. Trata-se da concepção de mundo difundida na época: a imagem carnal, concreta, aponta o espiritual, o subjetivo. Era preciso dar realce ao humano. Agora o homem estava no centro de tudo, ao contrário da era anterior, quando no pensamento cristão dominava a civilização ocidental. Nessa perspectiva, “o sobrenatural vive lado a lado com o cotidiano, o milagre é sempre possível” (DUBY & PERROT, 1992, p.108).

A exaltação da qual falávamos, elencada por Raquel Naveira, não finaliza em Maria. Pelo contrário, podemos dizer que ela é o ponto de partida para as demais mulheres que aparecem na obra. Outro exemplo é o de “Sara”, título simples e objetivo que deixa entrever tratar-se da poetização de mais uma conhecida personagem bíblica:

SARA

Sara!
O demônio por ela se apaixonara
E nenhum homem,
Nenhum de seus sete noivos
Jamais a tocara!

Sara!
Infeliz antes de vir a ser,
Aquele que nunca se entregara!

A mais pobre noiva
Traz a si mesma
Por dote e oferta
E como se abandona,
Como confia
Na força da vida
Que depois esgota e desampara!
Menos Sara...

Veio Tobias,
Quanta humildade em Sara!
Permitiu a ele ser curada,
Aceitou sua piedade,

Ela, que de nada era culpada.

É preciso ser Sara,
Criatura rara,
Para não odiar
Aquele a quem tudo se deve.

(NAVEIRA, 1995, p.77)

Sara é personagem anterior a Maria. Depois de Eva ela vem a ser uma das principais imagens femininas do Antigo Testamento, ao lado de Rebeca, Lia e Raquel. Não nos referimos a Sara de Abraão, mas à mulher de Tobias. Sua figura historicamente é associada à da boa esposa. Até o século XIII era pouco conhecida. A partir de então, passou a também ser referência entre os cristãos:

Casada com Tobias depois de insídias diabólicas lhe terem por sete vezes morto os maridos na vigília de núpcias, Sara afronta o matrimônio depois de três noites de oração e com as mais santas intenções. Obediente, casta, devota, Sara encarna aos olhos dos clérigos ora uma ora outra das virtudes requeridas à boa mulher, mas sobretudo oferece a possibilidade de compendiar, na rápida lista das obrigações que os pais lhe recordam no momento das núpcias, os múltiplos papéis da mulher no interior da família e de desenvolver para cada um deles, regras específicas de comportamento (VECCHIO, 1990, p. 143).

Sara tem características compatíveis com as de Maria, contudo, enquanto esta é reverenciada por ser modelo de mãe, aquela o seria por representar o paradigma da boa esposa. Cria-se, a partir de sua imagem, uma espécie de pedagogia para a mulher casada. A mulher casta e perfeita dona de casa são pontos cruciais dessa pedagogia:

Modelo para o que deve ser mais do que para aquilo que efetivamente é – nora respeitosa, mulher fiel, mãe cuidadosa, avisada dona de casa, mulher irrepreensível sob qualquer ângulo -, Sara encarna a rede de deveres no seio da qual os clérigos pensaram e com que descreveram a vida das mulheres casadas (VECCHIO, 1990, p. 143).

No poema de Raquel Naveira há um resgate da história bíblica, com acréscimos de alguns adjetivos aplicados à personagem Sara. Estes, juntamente às exclamações no início dos dois parágrafos, demonstram mais um momento de exaltação da figura feminina realizada pela autora sul-mato-grossense. A pureza e a humildade são características que pulsam no processo de constituição da imagem de Sara. Podemos resgatar o texto bíblico, para compreendermos a mentalidade inerente à religiosidade explorada no Antigo Testamento:

⁷Naquele dia, aconteceu que Sara, filha de Ragüel, habitante de Ecbátana, na Média, teve também de ouvir insultos de uma serva de seu pai. ⁸Ela fora dada sete vezes em casamento, e Asmodeu,^a o pior dos demônios, matara seus maridos um após o outro, antes que tivessem unido a ela como esposos. A serva lhe dizia: “És tu que mata teus maridos! Já foste dada a sete homens e não foste feliz sequer uma vez!”^b ⁹Queres castigar-nos por terem morrido teus maridos? Vai procurá-los e que nunca se veja de ti filho nem filha!” ¹⁰Naquele dia, a alma de Sara se encheu de tristeza: ela se pôs a chorar e subiu ao quarto de seu pai com a intenção de se enforcar. Mas, refletindo, pensou: “Talvez isto sirva para que injuriem meu pai e lhe digam: ‘Tinhas uma filha única, amada, e ela se enforcou porque se sentia infeliz’. Não posso consentir que meu pai, em sua velhice, desça acabrunhado à mansão dos mortos.”^c É melhor que, em vez de enforcar-me, suplique ao Senhor que me envie a morte, para não ter de ouvir injúrias durante minha vida”. ¹¹E naquele momento, estendendo as mãos para a janela, orou assim:

“Bendito sejas tu, Deus da misericórdia!
Bendito seja teu nome pelos séculos,
E que todas as tuas obras
Te bendigam para sempre!

¹²Volto agora meu rosto
E levanto meus olhos para ti.
¹³Que tua palavra me livre da terra,
Pois não quero mais ouvir ultrajes!

¹⁴Tu o sabes, Senhor, eu estou pura,
Homem algum me tocou;
¹⁵Não desonrei meu nome
Nem o nome do meu pai
Na terra do meu cativoiro,
Sou a filha única do meu pai;
Ele não tem outro filho para herdar,
Não tem junto a si irmão algum,
Nem parente a quem eu me deva reservar.

Já perdi sete maridos,
Por que deveria eu ainda viver’?
Se não te apraz, Senhor, dar-me a morte,
Olha-me com compaixão!
E não tenha eu que ouvir injúrias”.^a

(BÍBLIA: 2002; TOBIAS: 3, 7-15)

Sara foi julgada por um mal que a perseguia. Atitude característica de uma sociedade patriarcal. Casar-se sete vezes, sem consumação, ficando em seguida viúva, naquele tipo de sociedade certamente seria algo chocante. No poema de Naveira, a partir do verso: “Infeliz antes de vir a ser”, confirma-se o infortúnio vivido pela personagem, o sofrimento antes mesmo de cometer as falhas pelas quais fora julgada.

A perseguição do demônio pode ser comparada à narrativa da criação do mundo quando Adão e Eva foram tentados no paraíso. Eva cedeu à serpente depois de ser tentada. Sara,

ao contrário, se mostra forte, tanto quanto Maria a suportar dores e aflições, sem perder a fé diante das adversidades.

A castidade é uma das maiores riquezas que ela encarna perante o mundo cristão. Pobre, a única coisa que Sara tem a ofertar ao esposo é sua pureza. E foi com essas características que passou a representar a boa esposa, eixo familiar, contribuindo para a construção pedagógica de uma ideologia matrimonial:

Na pesquisa de modelos de comportamento para casais, a literatura teológico-pastoral percorre todo o repertório das Escrituras e da Patrística: relê vezes sem conta as páginas do *Gênesis* que narram a criação de Adão e Eva e a sua condenação após o pecado, fundando sobre a palavra de Deus o destino diferente da mulher e do marido; recupera os avisos paulinos que fixam numa relação de submissão da mulher ao homem as linhas da moral conjugal (VECCHIO, 1990, p.144).

Assim, o poema “Sara”, escrito na modernidade, levanta questionamentos concernentes à condição feminina sob a perspectiva cristã. Inevitavelmente o posicionamento do homem em relação à mulher entra mais uma vez em pauta. Os interesses perpetuadores do jogo existente entre os sexos começaram muito cedo. Nas sociedades primitivas, de acordo com Badinter “a função da esposa não se limita às gratificações sexuais. Sua contribuição econômica é essencial, já que homem e mulher consagram-se à produção de diferentes tipos de alimento. Somente o casal pode produzir uma alimentação completa e regular” (BADINTER, 1986, p. 122). Entre os pigmeus, muitas mulheres significavam muito alimento. Em outras sociedades foram observados homens que casavam apenas por conta dos dotes ofertados pelo pai da noiva.

Muitas foram as situações de submissão pelas quais passou a mulher ao longo da História. Ela saía do seio familiar, onde se encontrava sob o domínio do pai, passando ao comando do marido. Quando casada, era vigiada de modo tenaz, pois era sempre suspeita. O homem tinha (e talvez ainda tenha) um grande medo de ser traído. A lógica é clara: não tinha como comprovar a paternidade dos filhos. Sem falar que nem sempre os esposos davam conta dos anseios das esposas, isso contribuiu para que eles tomassem atitudes drásticas visando impedir qualquer chance de infidelidade:

Essa angústia terrível da traição das mulheres é própria a todas as comunidades humanas, mas as sociedades patriarcais inventaram astúcias para continuarem senhoras do ventre da esposa: o marido pode mantê-la afastada de todos os outros homens, e é o *harém*; pode inventar um sistema mecânico que impeça as relações sexuais, e é o *cinto de castidade*; pode tirar-lhe o clitóris para atenuar suas pulsões eróticas, e é a *clitoridectomia* (BADINTER, 1986, p.127).

Várias outras questões podem ser elencadas exemplificando a opressão sofrida pela mulher. Atitudes tomadas por homens certamente têm pesos diferentes quando tomadas pelo sexo oposto. O adultério é um exemplo significativo, porque enquanto a mulher era perseguida ao descobrir-se infidelidade de sua parte, o homem era compreendido e até elogiado ao agir da mesma forma. “Segundo as civilizações e as épocas, as mulheres adúlteras foram apedrejadas, afogadas fechadas num saco, mortas por seus maridos, amarradas no pelourinho, fechadas num convento ou colocadas na prisão” (BADINTER, 1986, p. 128).

Uma das explicações do tratamento dispensado às mulheres nas civilizações e épocas mais antigas, aludidas por Badinter, é o fato de elas possuírem uma natural sensualidade. Por isso, durante a Idade Média, foram tão perseguidas. Eram consideradas perigosas e insaciáveis. Essa ideia foi veiculada principalmente pelos clérigos, que constantemente associavam a figura feminina com o pecado original. Referida combinação só foi desfeita durante o Humanismo, embora a Igreja não desista de ocultar da imagem, mais especificamente o corpo:

O Humanismo e o Renascimento, que foram, acima de tudo, redescoberta deslumbrada da Antiguidade, contribuíram, sem dúvida, para revelar na mulher um corpo e um desejo libertos das maldições do pecado original. Mas a puritana e moralizadora vigilância das igrejas, católica e protestante, apressou-se a vesti-la, a ocultar aquele seio que não desejava ver: pintada, desenhada, gravada quase sempre por homens, a mulher estava mais do nunca inserida no seu meio social (DUBY & PERROT, 1992, p.104).

As características atribuídas às mulheres representadas nas obras de arte, por exemplo, eram predefinidas de acordo com o interesse do grupo que a retratava. Na corte, era configurada a mulher pura e idealizada. Já em meio à burguesia, poderia ser reduzida às atividades domésticas. Enfim, seu posicionamento foi costumeiramente o da Outra e quase nunca o da protagonista da história.

O que se tem como parâmetro de perfeição da mulher e da esposa para os religiosos cristãos, em especial para a Igreja Católica na Idade Média, é a culminância da submissão feminina na História. Antes da esposa, a virgem seria a categoria mais elevada de virtuosidade entre as mulheres. Nesta, Maria mãe de Deus é o principal símbolo. Contudo, a partir do século XIII a figura da esposa alcança maior destaque, já que deveria haver um modelo a ser disseminado entre as esposas cristãs. E o exemplo propagado com mais intensidade foi o de Sara, esposa de Tobias. Ela foi exaltada tanto pelo período de castidade, já que fora casada sete

vezes e continuou virgem, quanto pela imagem da esposa exemplar, quando ao lado de Tobias orou e construiu uma relação com base na fé divina.

A instituição do casamento, como parte do corpo social, presume uma série de normas constituintes de um comportamento honroso e digno. E é sob esse aspecto que a figura de Sara vem contribuir para a disseminação das características da esposa exemplar. Respeitar os sogros e familiares do esposo é uma das primeiras regras. Ora, se a mulher é acolhida no seio da família do homem, é preciso que honre esse vínculo, demonstrando o mínimo de integridade. Amar o marido também é uma das principais obrigações da mulher. O amor não no âmbito carnal, mas no conjugal, social, sem hierarquização. Não devemos esquecer que estamos tratando do comportamento feminino. Então, essa ideia de paridade é um sentimento que deve partir da mulher, não do homem. Tudo precisa acontecer com tranquilidade e parcimônia. “Se o marido é amado com mais intensidade é porque, dotado de maior racionalidade, pode ser mais virtuoso, enquanto a mulher, naturalmente inferior, recebe uma menor quantidade de amizade, mais adequada à sua natureza” (VECCHIO, 1990, p.150).

A relação hierárquica entre homens e mulheres é histórica. Conforme Badinter, a diferenciação sexual não é algo simples. Quando nasce uma menina, a bebê logo se identifica com a mãe, tornando-se fácil construir a própria identidade. Quando nasce um menino, o sentimento é diferente, pois há significativo esforço para que ele se diferencie da mãe e adentre o mundo dos homens. Ele precisa – e é ensinado para tanto – aprender a ser o Outro, o contrário da mulher. Sua virilidade não é perceptível, aspecto que contribui para dificultar o encontro com a identidade pessoal.

Por gerar vida, a mulher muitas vezes foi associada ao polo da morte:

Se o humano se encarnava melhor nas formas femininas, podemos igualmente supor que, ao poder da geração, se juntava a esperança de que elas detivessem o poder de regenerar os mortos. A mulher, como polo de vida, remete dialeticamente ao polo da morte.

Desde o paleolítico superior, conchas, emblemas por excelência dos órgãos femininos, são colocadas nos túmulos. Sua disposição provavelmente correspondia a um rito mágico-religioso, destinado a devolver a vida aos mortos. Por isso pensou-se frequentemente que as mulheres talvez fossem encarregadas dos ritos funerários. Quem melhor do que elas, que davam a vida, poderia devolvê-la? (BADINTER, 1986, p.52-53)

O caráter mágico-religioso, em algumas civilizações, torna-se mais profundo. “Encontraram-se estatuetas representando uma deusa-mãe nos países de velha civilização entre o Indo e o mar Egeu, mas também na Europa Oriental” (BADINTER, 1986, p.62). A concepção

de deusa, mãe e senhora e da natureza, prolonga-se do Alto Neolítico até a Idade do Bronze. Na maioria das estatuetas encontradas, segundo a mesma autora, as mulheres têm “ancas largas e seios volumosos” (BADINTER, 1986, p.62).

Com isso, observamos serem muitos os parâmetros comparativos entre homens e mulheres que mereceriam ser aprofundados para podermos afirmar que determinada sociedade é matriarcal ou patriarcal. Ao focarmos este aspecto, certamente encontraremos divergências de pensamento condizentes a um mesmo lapso temporal. Isso porque o modo como vemos os estudos históricos hoje é bem mais flexível. Não se trata apenas da exposição de relatos sobre o modo de vida de homens e mulheres no passado. Há, agora, inúmeras interpretações desses fatos. E quando tomamos por base um tempo remoto como a Pré-História, em que os dados são, muitas vezes, simbólicos e imprecisos, essa ideia se torna ainda mais eficaz. É por isso que muitos autores questionam a existência de uma fase histórica dominada pelo matriarcado. Ora, cada análise e interpretação da História – no caso, a feminina – carrega consigo o modo de pensar e a ideologia de um grupo. Portanto, as divergências são compreensíveis.

Mas, refletindo ainda quanto a relação dos sexos nos primórdios, podemos retomar as ideias de Bachofen para atentarmos para a classificação feita por ele desse início. Segundo o seu método, a infância do gênero humano passou por dois momentos consecutivos, duas formas distintas de materialidade. O primeiro foi constituído por uma vida desregrada. Reflexo desse modo de vida encontra-se nas manifestações sexuais que ocorriam de modo livre, desordenado, distantes do casamento. Em meio a um elevado grau de promiscuidade, as crianças viviam sem o reconhecimento de um pai. A referência delas era apenas a figura materna. Na época não havia a preocupação com posses individuais. Não havia jogo de interesses, os indivíduos se uniam por puro “desejo afroditiano”⁴².

O segundo momento seria o do “materialismo ordenado”. Há, então, uma passagem do caos à ordem. De Afrodite à Deméter⁴³. Agora a instituição do casamento e a vida agrícola têm o seu lugar:

Este estágio, qualificado por Bachofen como <<cerealífero-conjugal>>, permanece todavia no mesmo contexto das <<leis naturais>>, preservando o caráter material-materno do período precedente; mas dá <<um novo impulso à uma materialidade mais elevada>>, e veicula uma lei mais alta que estende a todas as esferas da vida e pode ser designada como o *direito materno*

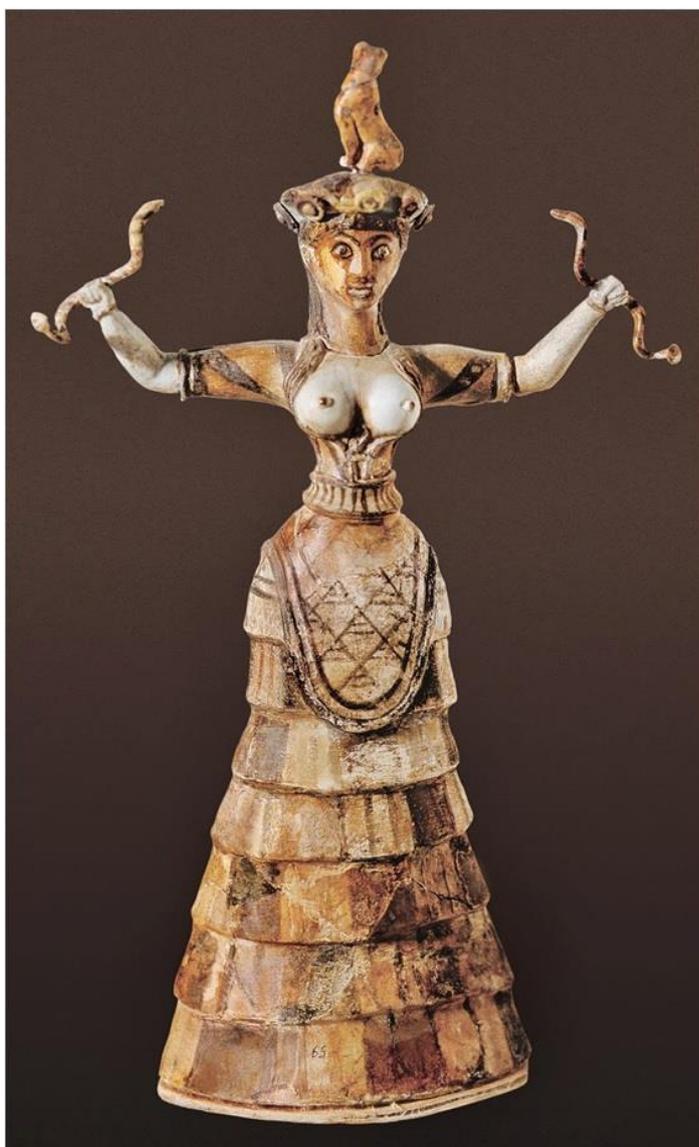
⁴²Afrodite é a deusa grega do amor, da beleza, da vida e do prazer. Sua equivalente romana é Vênus. A expressão “desejo afroditiano”, utilizada por Georgoudi (1990), faz referência à liberdade do sentimento amoroso e às relações sexuais descomedidas, vivenciadas no primeiro estágio da humanidade.

⁴³Deméter é a deusa da agricultura, das colheitas, das estações do ano. Com a valorização da Terra, no segundo momento da infância da humanidade, como nos diz Bachofen, Deméter passa a ocupar o lugar outrora ocupado por Afrodite.

conjugal. A agricultura torna-se o modelo do casamento humano, a espiga e o grão de trigo erigem-se em símbolos sagrados da maternidade e dos mistérios (GEORGOUDI, 1990, p.572).

A Terra, que antes era vista como mãe, no sentido absoluto e universal, agora passa a admitir a necessidade daquele que a cultiva, que a semeia. Estas são atividades, segundo Bachofen, de homens. E a mulher passa a imitá-la, unindo-se ao ser masculino e mantendo-se fiel a ele. Assim, a representação feminina fica em segundo plano, já que o homem é o dono da semente (sêmen) e a mulher é apenas o lugar da geração.

Figura 9 – Deusa-Mãe Minoica



Fonte: <https://www.artehistoria.com/es/obra/diosa-de-las-serpientes-0>

Boa parte da mentalidade criada em torno das diferenças dos sexos se origina também da religião. Isso porque durante a Idade Média a educação era responsabilidade da própria Igreja. Assim, a imagem da mulher sempre esteve em meio a um paradoxo: por um lado temos algumas referências de personagens cristãs, os modelos de comportamento a serem seguidos, por outro, temos a propagação da subserviência que a mulher deveria ter em relação ao homem:

Poder sobre as mulheres: as grandes religiões monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um de seus fundamentos. A hierarquia do masculino e do feminino lhes parece da ordem de uma Natureza criada por Deus. Isso vale para os grandes livros fundadores – a Bíblia, o Corão – e, mais ainda, para as interpretações que são trazidas a esse respeito, sujeitas a controvérsias e a revisões. Assim se dá com o relato da criação de Adão e Eva no Gênesis, debatido atualmente pelas teólogas feministas. Segundo a versão original, o homem e a mulher teriam sido criados ao mesmo tempo. Segundo uma versão ulterior, eles teriam sido criados um depois do outro, sendo a mulher segunda ou derivada, ‘vinda de um osso sobressalente’, como lembra Bossuet para incitá-la à humildade, tendo a Igreja Católica adotado essa segunda versão (PERROT, 2008, p. 83-84).

Na última estrofe do poema naveiriano, o eu poético diz que “É preciso ser Sara/ Criatura rara,/ Para não odiar/ Aquele a que tudo se deve”. Observa-se, desde então, um contraponto às características atribuídas à personagem bíblica desde o início do poema. Não há problema com Sara, não há julgamento por haver agido tal qual agiu, mas só mesmo ela, com todos os atributos historicamente conhecidos, seria capaz de aceitar sua situação diante de Deus e dos homens.

O tema feminino *versus* masculino ainda promove muitas discussões. Talvez, por isso, encontremos tantos vieses desse conteúdo na obra de Raquel Naveira. No livro *Casa de Tecla*, lemos o texto “Lázara” que vem complementar o visto até aqui:

Doente,
Aquele que amas está doente,
Mergulhada num sono letárgico,
Fechada numa caverna escura
Selada por uma pedra bruta;
Se estivesses ao meu lado
Não teriam atado minhas mãos e pés
Com lençóis mortuários,
Nem teriam coberto o meu rosto
Com um véu triste.

Tenho horror a esta atmosfera lúgubre,
Onde morcegos
Esvoaçam como anjos negros,
Causa-me repugnância
O cheiro de sepulcro e musgo,

Vem,
 Quero viver,
 És meu amigo,
 Liberta-me
 Que sou uma múmia
 Cheia de sonhos.

Choras por mim?
 Ah! Como me amas!
 Sabia que virias,
 Que não me abandonarias aos vermes,
 Arranca estas faixas,
 Deixa que eu caminhe
 Por trilhas abertas
 Onde cintilas como um sol.

(NAVEIRA, 1998, p.9)

“Lázara” faz referência ao personagem bíblico Lázaro, por Jesus Cristo ressuscitado depois de quatro dias no túmulo. A história está relatada no capítulo 11 do *Evangelho de João*. As irmãs de Lázaro, Maria e Marta, mandaram dizer a Jesus Cristo: “Senhor, aquele que amas está doente”. E Ele, sendo amigo da família, afirmou que a doença não seria mortal, demonstrando disponibilidade em ajudar. No entanto, permaneceu dois dias onde estava e nesse tempo seu amigo faleceu. Ciente do falecimento, Jesus partiu para a Judeia afim de despertar Lázaro do sono mortal. Ao chegar, ficou sabendo que o homem já estava morto há quatro dias. Mas não teve receio. As irmãs do falecido acreditavam que se Cristo tivesse chegado antes, a morte teria poupado Lázaro. Contudo, Jesus afirmou: “Teu irmão ressuscitará”. E assim o fez. Dirigiu-se ao sepulcro, mandou que retirassem a pedra e pediu para o homem sair de lá. E o morto saiu, enfaixado, causando grande espanto a quem observava o episódio.

Assim acontece no poema de Raquel Naveira, o eu poético feminino posiciona-se no lugar de Lázaro, sem perder as características femininas. Há uma fusão do masculino com o feminino. Postando-se na mesma situação do personagem bíblico, Lázara constrói uma espécie de diálogo com alguém cuja personalidade pode seguir duas direções. Para um desconhecedor dos pormenores da narrativa bíblica, poderíamos dizer se tratar de um envolvimento amoroso, no qual a mulher, doente e igualmente angustiada, dentro de um túmulo, clama pela presença e ajuda do amante. Para os que bem conhecem a história resgatada, temos uma personagem feminina que se direciona a Cristo, a qual ao colocar-se no lugar de Lázaro, descreve as sensações de aflição vivenciadas antes de Sua chegada.

Os detalhes apresentados no poema acrescentam informações ao relato bíblico. Isso porque o eu poético se coloca no lugar do personagem, agindo e sentindo como ele. E os acréscimos contribuem para a reconstrução dos elementos cristalizados do texto bíblico, apresentando um novo olhar a essa história. No início do texto encontramos uma descrição da situação em que se encontra o eu poético ao assumir a mencionada identidade.

Na primeira estrofe é possível identificar a nítida presença da intertextualidade com o texto bíblico original: “Aquele que ama está doente”. Houve alteração apenas do gênero. Depois, como se estivesse realmente morto, o eu poético feminino apresenta detalhes de sua situação: encontra-se mergulhado em sono profundo, trancado numa caverna escura fechada por uma pedra. Trata-se de um lugar triste e angustiante, com cheiro de túmulo, repleto de morcegos. Lamenta-se por Cristo amado não ter chegado a tempo de salvá-lo e descreve os tecidos com os quais o envolveram.

Na segunda estrofe, ao chamar: “Vem, /Quero viver/ És meu amigo”, mesmo já no leito de morte, o eu poético demonstra não ter desistido da vida. E ao referir-se ao amigo faz-nos lembrar dos modelos das cantigas trovadorescas. Nas cantigas de amigo, o eu lírico assume o papel da mulher apaixonada que se dirige ao amado, à natureza ou a um simples ouvinte para lastimar-se sobre o impedimento de viver o amor. Nesse tipo de cantiga geralmente há um lamento pela ausência do amado e demonstra-se anseio por sua chegada. Mas não se trata aqui de um amor profano, mas de um amor fraterno ou literalmente de amigo.

Na última parte do poema, infere-se o possível encontro entre o eu poético e a pessoa amada, vinda para salvá-la daquele lugar fatídico. Há então o encontro simultâneo com o amado/amigo e com a liberdade. Esse encontro significa muito mais do que libertar-se do sepulcro. Trata-se de encontrar a Salvação, de libertar-se das amarras que enclausuram em certos momentos da vida. A convicção de que Ele não a abandonaria é a confiança do cristão numa divindade fiel aos seus anseios. A fé na libertação a salvou.

O milagre de Lázaro tem grande relevância porque é o primeiro, de uma série de eventos, rumo à crucificação de Cristo. Assim, colocar a mulher como protagonista dessa história é enaltecê-la.

Até aqui, vimos alguns resgates de personagens bíblicos realizados por Raquel Naveira. Imagens representativas da principal narrativa cristã foram motes para a construção de poemas de conteúdos religiosos. É marca identitária de Raquel abordar essa temática de maneira reflexiva, levando o leitor a repensar o seu papel na sociedade. Em relação aos poemas escolhidos para esta parte, a reflexão gira em torno da mulher e da sua relação com a sociedade.

A intertextualidade com os trechos bíblicos é categórica. É sempre o ponto de partida para a compreensão da leitura recriada por Raquel Naveira.

Assim, seguiremos para o próximo subtópico, cujo principal objetivo é trazer mais alguns poemas que marcaram a produção poética de Raquel Naveira. Personagens e fatos, ligados a momentos históricos, dão força à produção literária naveiriana.

4.1.2. *Imagens históricas*

Na primeira parte deste capítulo, fizemos um panorama geral da História da Mulher. Optamos por enfatizar alguns aspectos cruciais que demonstraram a relação de poder entre homens e mulheres no decorrer dos séculos. Ao fazer esse levantamento, houve naturalmente a associação entre passado e presente, justificando-se a permanência da discussão sobre gênero no mundo atual. A partir disso, pudemos resgatar as palavras de Jacques LeGoff, reportando à mentalidade do passado, no livro *História e Memória*:

Tal como as relações entre memória e história, também as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo. Sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda história é contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente (LEGOFF, 1990, p.53).

Portanto, retomar o passado não é simplesmente trazer à memória um acontecimento para fazê-lo ser lembrado a cada tempo. O passado não é, apenas, um elemento de tradição. A história do passado, para a contemporaneidade, permanece viva e atuante. Ela é constantemente recuperada e reinterpretada segundo a realidade em voga. Isso acontece tanto porque há descobertas antigas ainda sendo apreendidas a cada época, como também por conta do novo modo de olhar o mundo que as sociedades vão adquirindo ao longo dos anos.

É nesse sentido que abordaremos alguns poemas de Raquel Naveira, tomando-os como exemplos do modo como a autora resgata os elementos históricos e os cristaliza, tornando-os atuais através de versos. As diversas releituras de momentos históricos e a reconstrução de imagens de personagens renomados ilustram o caráter histórico que veremos daqui em diante. Leiamos, então, o poema “Madame Lynch”, da obra naveiriana *Guerra entre irmãos*:

Por que me condenam?
Porque fui adúltera
Segui um homem,
Uma aventura,
Para um continente morno e desconhecido?

Por que me condenam?
Pela minha beleza,
Meus olhos azuis,
Meus cabelos de fogo
Onde refulgem tiaras de princesa?

Por que me condenam?
Porque entrego meus lamentos ao piano,
Meu riso rola pelas escadarias
E meus punhos frágeis cintilam de pedrarias?

Por que me condenam?
Porque amo o patético Paraguai,
As águas do lago Ipacaráí,
As estâncias forradas de nardos e jasmims-do-cabo?

Por que me condenam?
Porque não tenho paixões difusas,
Sou fiel a um companheiro
E aos frutos gerados entre fogos e líquens?

Por que me condenam?
Porque tenho gosto ao luxo,
Enfeito este pesadelo
Com lanternas mágicas,
Caixas de música
E licores de cereja?

Por que me condenam
Como se eu fosse Maria Antonieta?
Ouço o rumor dos metais,
O fragor das botas,
O marulhar do abismo.

Ó fidalgas agressivas,
Damas aristocráticas
Cheias de orgulho e charutos,
Atirem suas pedras,
Já estou condenada!

(NAVEIRA, 1993, p.31-32)

Uma característica comum à poesia de Raquel Naveira é o fato do eu poético costumeiramente colocar-se no lugar de personagens diversos. Já vimos exemplo disso no subtópico “Imagens religiosas”, mais especificamente em “Sacerdotisa de Sião”, quando o eu poético porta-se como a própria figura bíblica. Referido modo de construção poética torna-se pertinente, principalmente quando nos reportamos à imagem feminina em diferentes momentos da História. Colocar-se no lugar do outro, neste caso, demonstra atitude altruísta, que acontece em função da defesa de uma imagem muitas vezes ignorada. Então, Raquel Naveira assume um posicionamento insubmisso diante disso e encarrega-se de apresentar figuras emblemáticas para a própria História da Mulher. Estas, nem sempre são lembradas pelos cânones literários, históricos, sociológicos, porque não era do interesse masculino destacar as produções das mulheres.

Nessa perspectiva, podemos refletir sobre o poema “Madame Lynch, escrito a partir de poemas inspirados na Guerra do Paraguai. Em primeira pessoa, traz uma série de perguntas e respostas hipotéticas. São indagações constituídas desde dados da própria história da personagem. A pergunta “Por que me condenam?” funciona como refrão no início de cada estrofe. Ela não tem o sentido primeiro de obter uma resposta efetiva para o questionamento. Trata-se de uma pergunta retórica, criada por conta da personagem sentir-se inconformada diante dos diversos julgamentos feitos a seu respeito.

A Guerra do Paraguai (1864 e 1870) foi o maior confronto armado da América do Sul do século XIX. O Paraguai tinha intuito de combater a Tríplice Aliança, formada por Argentina, Brasil e Uruguai. A destruição da economia e da população paraguaia foi o verdadeiro desígnio alcançado. Muitas são as fontes que exploram esse momento histórico e suas consequências, mas, segundo Natania Neres da Silva, há uma significativa lacuna no referente ao desempenho das mulheres nos campos de batalha. Mas elas não deixaram de ser estudadas:

Em relação ao Paraguai, as mulheres que participaram da Guerra da Tríplice Aliança foram classificadas, já na época do conflito, de duas formas: as *residentas*, provenientes de camadas sociais mais baixas, que se envolveram ativamente, acompanhando os soldados nos campos de batalha; e as *destinadas*, mulheres condenadas por “crimes políticos” — cometidos por elas mesmas ou por seus familiares —, que eram encaminhadas para povoados no interior do país. Muitos autores consideraram que a atuação dessas mulheres foi fundamental no desdobramento das batalhas, seja por seus esforços na produção de alimentos e suprimentos, no trato com os feridos ou, até mesmo, nos próprios combates militares, no final da Guerra (SILVA, 2016, p.1-2).

É nesse momento que entra em cena Elisa Alicia Lynch, conhecida como Madame Lynch. Além de sua relevante participação no conflito, também ficou famosa por se envolver amorosamente com Francisco Solano López⁴⁴. A frente do seu tempo, ela agiu contra os padrões estabelecidos socialmente para a mulher. Cedo foi abandonada pelo marido francês. Com 20 anos de idade envolveu-se com Solano López e deixou para trás a vida luxuosa de Paris. Conhecida como Madame Lynch, em 1854 seguiu o companheiro que voltava de uma viagem diplomática na Europa. Apesar de não conseguir oficializar o casamento, por conta do primeiro matrimônio de Alicia, foram juntos para o Paraguai, onde tiveram quatro filhos. Ela seguiu Solano López em todas as batalhas, ajudando a cuidar dos feridos:

No Paraguai há um sentimento popular de que Elisa foi uma mulher bondosa e que fazia ações de caridade ajudando vítimas da guerra. Alguns asseguram que ainda teve fôlego para cavar a sepultura do marido após ele ser morto na etapa final da guerra e também de um filho morto na mesma ocasião (BORGA, 2010, p.209).

Ao final da guerra, o governo vencedor enviou Lynch de volta a Europa. Ela ficou conhecida como a heroína paraguaia. “Os biógrafos construíram diferentes imagens de Elisa Lynch, que dialogam com padrões pré-estabelecidos a respeito do que constitui uma mulher ‘infame’ ou ‘honrada’” (SILVA, 2016, p.2). De fato, historicamente a sua imagem mereceu inúmeros atributos, pois se trata de uma personagem pública feminina que rompeu com os costumes de sua época. Por isso, no poema de Raquel Naveira encontramos a tentativa de compreensão da condenação de Madame Lynch. O primeiro aspecto abordado é o adultério. Ora, bem sabemos da fidelidade exigida no casamento, principalmente desde a Idade Média, quando o matrimônio tornou-se instituição. Há pouco, vimos a personagem bíblica Sara, modelo de esposa, mulher fiel e excelente dona de casa. Para os parâmetros cristãos propagados desde aquela era, este seria o comportamento ideal das mulheres, exigido por muitos séculos. Lynch subverteu tal pensamento. Embora muitas sejam as histórias contadas sobre a sua vida, uma das versões diz que, além de adúltera, ela tenha seguido Solano López durante toda a guerra. Seria, então, uma aventureira. A mulher que segue um homem diferente de seu esposo e parte para uma terra desconhecida não pode deixar de ser motivo de grande escândalo.

Madame Lynch atuou na guerra, como muitas outras mulheres fizeram, mas não foram lembradas. Afinal, estamos nos reportando a uma atividade historicamente destinada aos

⁴⁴Francisco Solano López (1827-1870) foi presidente vitalício do Paraguai, de 1862 até 1870, quando faleceu. Educado na França de Napoleão III, adquiriu uma forte formação militarista. Durante seu governo o país foi derrotado na Guerra do Paraguai (FONTE: https://www.ebiografia.com/francisco_solano_lopez/ em: 31/01/2018).

homens. É difícil encontrarmos registro da participação de mulheres em livros ou filmes sobre guerra. As poucas que atuaram dessa forma ou de modo parecido ganharam destaque justamente por terem causado estranhamento. Joana D'Arc, A Donzela Guerreira e Mulan são exemplos de representações femininas dotadas desse perfil. Contudo, vale ressaltar, para enfrentar uma batalha muitas delas tinham que se portar como homens. Não se tratava de anular-se a mulher, mas de arranjar estratégias para ser aceita em meio aos homens. Tal atitude comprova que os papéis femininos e masculinos durante muito tempo foram pré-determinados, delimitando-se o espaço de cada sexo. Nota-se ter havido durante o decorrer dos tempos muito mais um interesse feminino em buscar realizar atividades destinadas apenas ao homem, do que o contrário. Nem precisamos elencar os motivos para referido comportamento. E é por isso também era difícil assumir o desejo de atuar em qualquer atividade que fosse tradicionalmente masculina.

No caso de Madame Lynch, como podemos ler na primeira e quinta estrofes do poema de Raquel Naveira, não houve submissão às normas impostas pela sociedade da época. Pelo contrário, ela viveu segundo a sua convicção. Apaixonou-se e seguiu o amado mesmo sabendo do preço a ser pago. Sofreu intolerância, mas a enfrentou de maneira digna. Seu posicionamento na guerra foi o de mulher, de modo transparente, ao lado de Solano López. Ao contrário de Mulan, por exemplo, que se caracterizou como homem para enfrentar batalhas, Lynch esteve na mesma situação enquanto mulher, com toda a sua beleza, seus “cabelos de fogo” e “tiaras de princesa”, conforme registram os versos da poeta sul-mato-grossense.

Madame Lynch se entregou aos desígnios do destino. Abraçou a nova pátria com todas as suas forças e passou a amar e defender o “patético Paraguai”, mesmo não tendo sido bem recebida por ele. A relação de concubinato causou divergências na família de Solano López, que era bastante influente no período. Por isso, esse fato foi usado pela imprensa dos que formavam a Tríplice Aliança como mais um motivo de depreciação do inimigo.

Com a morte de Solano López e o final da guerra, Elisa teve que retornar à Europa, depois de ter seus bens apreendidos pelas novas leis dos que detiveram o poder, segundo consta:

Diante das dificuldades práticas para reaver seus supostos bens, Elisa Lynch decidiu retornar a Assunção somente em 1875, cinco anos após a Guerra terminar, para reivindicar a devolução das propriedades junto ao Estado paraguaio. Apesar dessa tentativa, Lynch foi expulsa novamente do país apenas quinze horas após desembarcar em Assunção sem conseguir levar suas reivindicações adiante. Durante o trajeto entre Assunção e Buenos Aires, quando retornava à Europa, Madame Lynch escreveu e publicou seu relato autobiográfico denominado *Exposición y Protesta*, onde ela respondeu às acusações de seus inimigos e exigiu a restituição de seus bens, entre eles uma grande porção de terras paraguaias (SILVA, 2016, p.3).

Essas atitudes justificam os questionamentos feitos pelo eu poético ao representar “Madame Lynch” e manifestar a incompreensão por sua condenação. A referência ao nome de Maria Antonieta sublinhe a relação entre as histórias das duas mulheres. Esta personalidade austríaca casou com Delfim de França, fato que a fez viver no território francês, mesmo sendo detestada pela corte daquele país. A relação entre Maria Antonieta e Lynch demonstra o modo como a mulher, independente da classe social, costuma ser estigmatizada pelas escolhas feitas de caráter pessoal. E quando se trata das classes mais altas, os confrontos parecem ser ainda mais enfáticos. Ao menos é isso que notamos nos últimos versos do poema em análise: “Ó fidalgas agressivas,/ Damas aristocráticas/ Cheias de orgulho e charutos,/ Atirem suas pedras/ Já estou condenada!”. Tais palavras exprimem indignação diante do tratamento recebido da classe aristocrática.

Por muitas vezes Madame Lynch foi citada em obras de características diversas. *Guerra Entre Irmãos*⁴⁵ é uma dessas publicações. Nesse livro, Raquel Naveira homenageia esta célebre personagem participante da Guerra do Paraguai. Contudo, o poema corresponde um intuito bem mais amplo do que o de simples enaltecimento. Ele resgata uma história, um modo de pensar a imagem feminina, uma maneira de enxergar o mundo em determinada época. Portanto, lemos nos versos naveirianos, a defesa de um gênero que, como já enfatizamos, permanece sendo subjugado.

Com o mesmo raciocínio, podemos ler outros poemas de Raquel Naveira, para melhor compreendermos o traço insubmisso que permeia a obra. Ela defende o gênero feminino e resgata inúmeras imagens de mulheres, ora homenageando-as, ora suscitando uma discussão acerca da condição da mulher. Exemplo disso observa-se nas últimas páginas de *Abadia* (1995), onde lemos “Trilogia Zumbi”. Os poemas dessa parte são: I. Princesa de Aqualtune; II Palmares; III Zumbi. Focalizaremos o primeiro que trata de uma personagem histórica feminina:

A um canto do porto,
Num barracão escuro,
Começa o leilão,
A mercadoria:
Negros,
Vindos da África,
Do Congo,
De Angola,

⁴⁵ Em *Guerra Entre Irmãos*, encontramos outro poema de homenagem a Elisa: “O ‘enterro’ de Madame Lynch”. Trata-se de mais um tributo a uma das mulheres que atuaram na Guerra do Paraguai.

De Cabinda.

- Quem quer comprar a princesa de Aqaltune?
É de nobre linhagem,
Tem dentes alvos,
Cabelo em cone.

De mãos amarradas,
Lá vai a princesa de Aqaltune
Para o engenho,
A moenda,
A casa de purgar;
Na senzala,
Triste,
Noite após noite,
Sonha com a liberdade,
Estrela que zune.

Na lua cheia,
Foge para o quilombo,
Quilombo dos Palmares,
Em novos ares
Dá à luz dois filhos:
Ganga Zumba
E Gana Zona,
Nasce livre, entre palmeiras,
O neto, Zumbi,
Ah! Zumbi-rei
Há de ser aquele que une,
Que pune toda injustiça,
Sorri a princesa de Aqaltune.

No céu,
Imune ao destino dos homens,
A estrela zune.

(NAVEIRA, 1995, p. 93-94)

Depois de ler o título, aguardamos, no decorrer do poema, um tom nobre, próprio das histórias de princesas. No entanto, já na primeira estrofe nos surpreendemos com um universo distinto do maravilhoso ou da realeza. As palavras “barracão escuro”, “leilão” e “mercadoria” contribuem para um enfoque de comércio e horror. E quando os dois pontos anunciam o produto a ser vendido, agrava-se o teor do poema. É uma cena de hibridação terrificante, nela se misturam negros de diferentes países, todos na mesma situação de penúria. A cena construída na primeira estrofe anuncia a história triste que vem a seguir.

Na segunda, é possível compreender-se o início do texto. O verso é iniciado por um travessão e a voz que fala é a de um vendedor que anuncia: “- quem quer comprar a princesa de Aqualtune?”. Os qualitativos da princesa são enumerados como forma de obter melhor preço. E “de mãos amarradas” seguiu escravizada para o engenho. Trata-se de outra personagem real poetizada por Raquel Naveira:

Aqualtune: filha de um rei do Congo, viveu no século XVII. Comandou um exército de dez mil homens quando os Jagas invadiram o seu reino. Derrotada, foi levada como escrava para um navio negreiro e desembarcada em Recife. Obrigada a manter relações sexuais com um escravo, para fins de reprodução, já grávida foi vendida para um engenho de Porto Calvo, onde pela primeira vez teve notícia de Palmares. Nos últimos meses de gestação organizou a sua fuga e a de alguns escravos para aquele quilombo. Começou, então, ao lado de Ganga Zumba, seu filho, a organização de um Estado negro, que abrangia povoados distintos, confederados sob a direção suprema de um chefe. Aqualtune liderou o mocambo que levava seu nome e também teve filhas, a mais velha das quais, chamada Sabina, deu-lhe um neto, nascido quando Palmares se preparava para mais um ataque holandês. Por isso, os negros cantaram e rezaram muito aos deuses, pedindo que o Sobrinho de Ganga Zumba, e, portanto, seu herdeiro, crescesse forte. Para sensibilizar o deus da guerra, deram-lhe o nome de Zumbi. A criança cresceu livre e passou sua infância ao lado de seu irmão mais novo chamado Andalaquituche, em pescarias, caçadas, brincadeiras, ao longo dos caminhos camuflados, que ligavam o mocambo entre si. Garoto ainda, Zumbi conhecia Palmares inteiro. Passam-se os anos e Palmares tornou-se cada vez mais uma potência. Mais de 50.000 habitantes livres, distribuídos em vários mocambos (GONÇALVES, 2011, p.8).

Conhecida a história da princesa de Aqualtune, confirmamos o caráter angustiante com que se desenvolve o poema de Naveira. Como mercadoria, a princesa segue triste, sonhando com a liberdade. Anseia por emancipação diariamente, assim como qualquer escravo.

Resgata-se no poema a angústia dos escravos, o absurdo existente em coisificar humanos, como se não tivessem vida e voz. O tema suscita inúmeras reflexões sobre o modo de perceber o indivíduo, sobre a injustiça da escravidão, o processo de compra e venda de humanos então corrente. Além da condição desumana em que viviam, como lembra Raquel Naveira, observa-se mais uma injustiça, a de reduzir a princesa de Aqualtune, uma líder em meio ao seu povo, à condição de escrava.

O paradoxo liberdade *versus* prisão norteia todo o texto. No início, temos a descrição da venda dos povos negros, reificados, e nesta cena aparece a princesa, presa, humilhada. Depois, a luta pela liberdade passa a percorrer os versos, a partir do instante em que ela foge para o Quilombo. O cenário é de “lua cheia”. E desde que essa imagem surge para a princesa, a liberdade reina em sua vida. Seus filhos nascem livres, entre palmeiras. E seu neto,

Zumbi-rei, o Rei do Quilombo, dará continuidade à sua linhagem nobre. E, então, a liberdade se une ao anseio por justiça: “Ah Zumbi-rei/ Há de ser aquele que une,/ Que pune toda injustiça,/ Sorri a princesa de Aqualtune”. Seu sorriso marca uma nova era. No início do poema lemos versos tristes, no final, a alegria da princesa por ter-se libertado e contribuído para as futuras lutas dos que, assim como ela, padeceram os desmandos de um opressor. Seu sentimento de liberdade, primeiramente desejada para si mesma, depois para todos, manifesta-se pela imagem da “estrela que zune”, tanto enquanto esteve aprisionada quanto depois, quando estava já liberta e feliz com o novo tempo.

A liberdade da qual o poema trata não é aquela documentada, válida para o opressor, e imposta ao oprimido. Mas a fundamental, a essencial. É a liberdade plena, que possivelmente só conheça quem provou da amargura numa prisão.

Raquel Naveira trouxe à tona a história de uma mulher injustiçada transferida da África para o Brasil sem escolha. Teve parte de sua história escrita por homens opressores. Mas batalhou pela liberdade, como muitas mulheres ao longo da História. Foi guerreira. Com características semelhantes às dela, a poeta sul-mato-grossense homenageia várias outras mulheres ao longo de sua produção literária. Das muitas personagens destacadas trazemos para análise o poema que contempla Chica Pelega. Esta foi uma das mulheres que mereceram destaque durante a Guerra do Contestado. Chica tinha grande afinidade com a natureza. Era reconhecida pela habilidade com que lidava com animais e enfermidades. Perdeu o pai e familiares em uma invasão da empresa responsável pela ferrovia. No processo de despejo, houve confronto e eles foram mortos. Chica e a mãe não estavam presentes, pois trabalhavam em outras terras. Depois disso, elas enterraram os mortos e entranharam-se na mata, onde encontraram outros grupos que passavam pela mesma situação. Conheceram o monge José Maria, que, depois de curar a mulher de um fazendeiro rico, ganhou fama. Assim, todos o seguiram para a festa de Bom Jesus em Taquaruçu. Maria Pelega, em meio aos seguidores, estava sempre à disposição para ajudar no que fosse necessário. Geralmente estava na enfermaria cuidando dos doentes. Admirada por todos, recebeu de presente um cavalo e uma mantilha com uma pelega, fato que justifica o nome pela qual ficou conhecida (VASCONCELLOS, 2008).

Já em Taquaruçu, o acampamento em que vivia Maria Pelega foi invadido pelas forças militares comandadas pelo governo. Foi nesse confronto que a combatente foi morta:

Um pouco antes do cessar-fogo, quando inda havia bombas estourando e cerradosestampidos sacudindo a noite, ouviu-se, com terna sonoridade, uma

canção de ninar. Uma voz de embalo morno e suave a contrastar com os ásperos ribombos da violenta razia. E então se viu, no relance de um clarão, a mãe de Chica Pelega sentada na lama com a ensanguentada cabeça da filha no colo. Alisava-lhe a cabeça e cantava com doçura, indiferente aos estouros dos obuses, a sua velha canção de ninar. (VASCONCELLOS, 2008, p. 194-195).

Não foi sem causa que Raquel Naveira dedicou um poema a essa personagem célebre, cuja história ficará para sempre marcada entre as mulheres brasileiras mais dignas de nota:

Era bonito
Ver Francisca Roberta,
A Chica Pelega,
Galopar!
A pele morena,
Os cabelos ondulados,
A capinha de lã branca
Flutuando nos ombros
Como chumaços de neve.

Chica Pelega
Enfrentou tanta peleja,
Tanta luta:
Pai assassinado,
Rancho incendiado,
Seguiu a caravana de refugiados
Rumo ao reduto de Taquaruçu.

Compassiva e generosa
Era enfermeira,
Parteira,
Professora,
A amiga do povo,
Chica Pelega.

Sob o fragor canhoneio
Desfez-se seu devaneio
De paz e pão,
Pega no laço da morte
A Chica Pelega.

(NAVEIRA, 1996, 31-32)

O poema “Chica Pelega” foi publicado em *Caraguatá* (1996), livro cujos textos são inspirados na Guerra do Contestado (1912-1916). Seguindo os mesmos moldes de *Guerra entre Irmãos*, a obra da qual retiramos o poema citado resgata momentos significativos da luta armada que ocorreu com o pretexto de impor limites contestáveis entre Paraná e Santa Catarina.

Contudo, o conflito foi muito além. A Região do Contestado é formada por uma área de quarenta mil quilômetros quadrados repleta de florestas com madeiras de grande porte e valor. Assim, os interesses pela região eram significativos. Exemplo disso foi uma empresa dos Estados Unidos, *Brazil Railway Company*, do empresário Percival Farquhar, que assumiu a construção de uma grande ferrovia, com o intuito de unir economicamente as regiões sul e sudeste. Mais a frente, como apoio ao processo de exploração da área, referida empresa criou a *Southern Brazil Lumber Company*. Para a implantação da ferrovia explorou-se quinze quilômetros de cada lado das margens da via central, área doada pelo Governo Federal. Os coronéis da região também doaram terras sem se preocupar com os trabalhadores que ali viviam. Com isso, muita gente perdeu suas posses, o que desencadeou uma considerável insatisfação popular. Quando a obra foi finalizada, a situação ficou ainda mais difícil. Muita gente, que trabalhava na ferrovia e era proveniente de outros lugares do país, ficou desempregada. E, sem trabalho, essas pessoas permaneceram na cidade sem apoio do governo (VASCONCELLOS, 2008).

Em meio a essa realidade, muitas foram as mulheres que se destacaram por participarem ativamente da guerra, como nos informa a passagem a seguir:

Dentre as mulheres que tiveram destaque estão: Virgem Teodora que por meio de suas visões deu esperança a população cabocla, Maria Rosa que liderou bravamente milhares de homens e mulheres e também propiciou fé e esperança ao povo, Chica Pelega, a guerreira que apesar de sua trágica história de vida espalhou bondade e coragem por onde passou e Nega Jacinta conhecida pelos benzimentos ao povo (TRENTO, A. E.; LUDKA, V. M.; FRAGA, N. C.; 2014, p.276).

O eu poético do poema “Chica Pelega” está em terceira pessoa. Ele se coloca como observador e admirador de Francisca Roberta (nome original de Pelega). A descrição física, repleta de expressões caracterizadoras da personagem, “pele morena”, “cabelos ondulados”, é a tônica da primeira estrofe do poema. Na segunda, inicia-se uma espécie de resgate dos principais fatos que marcaram a vida de Chica: o assassinato do pai, o incêndio do rancho, o refúgio em Taquaruçu são os principais. Na terceira estrofe temos as atribuições dadas à personagem no período em que esteve em meio à cruenta Guerra do Contestado. E foi ajudando, subsidiando inúmeras pessoas do acampamento, que ela perdeu a vida. Morreu lutando em nome de uma coletividade.

Certamente, estamos tratando de mais um nome que merece ser lembrado e destacado em meio à História das mulheres. Chica Pelega é exemplo de mulher que não se

deixou abater diante dos desígnios tortuosos que o destino lhe reservou. O resgate dessa imagem na poesia naveiriana retoma não só uma representatividade histórica, mas o perfil da mulher que subverteu a tradicional figura feminina associada à pele macia e essência frágil propagada em obras literárias ao longo dos tempos.

Os inúmeros resgates de personagens femininas feitos por Raquel Naveira tornam-se tema de grande interesse porque muitas delas não tiveram a notoriedade que mereceram. Assim, a partir do instante em que surgem nos poemas elas ganham registro e relevância.

Verificamos a ampla exploração de personagens históricas que marcaram e ainda marcam diversos âmbitos sociais ao longo dos tempos. Raquel Naveira incutiu na produção literária que nos dá a necessidade de imposição do feminino. Esse pensamento também pode ser transposto para Literatura, quando analisamos o percurso das personagens femininas ou mesmo o de poetas. É o que veremos a partir de agora.

4.1.3 *Imagens literárias*

Partimos da ideia de que a personagem feminina geralmente é tratada sob dois vieses. Um refere-se à imagem da mulher construída pelo homem. O outro, a construção da figura feminina por ela própria, mas com sintomas masculinos. Portanto, seja qual for a imagem observada e analisada nos textos literários ao longo das eras, é preciso ter olhar desconfiado diante dela. Com essa perspectiva, faz-se necessário refletir sobre o modo e as intenções pelos quais a mulher foi representada na literatura.

A partir do momento em que texto e leitor se encontram acontece a transposição de um sentimento e de um modo de vida que percorrem via dupla. Assim, o leitor ao deparar-se com o texto fictício já se encontra carregado de experiências que contribuirão significativamente para a interpretação textual. E como diz Brandão:

Nesse campo especial, construído na linguagem, existe tanto o texto ficcional, como o texto interno do leitor-analista. Sua leitura se fará com as relações imaginárias possíveis de se estabelecerem e com a necessária distância do fascínio do texto, para que da leitura crítica, assim como acontece com a escrita psicanalítica, seja possível a construção do que chamamos terceiro texto (BRANDÃO, 1993, 47).

O leitor, ao contatar o texto, está repleto de expectativas segundo o mundo que em sua mente é passível de ser real. Assim, as imagens das mulheres, por exemplo, para cada

sociedade, grupo ou pessoa, podem ser vistas de modo diferente. As expectativas podem ser quebradas ou enriquecidas, o conteúdo pode ser acrescentado aos conhecimentos do leitor numa contribuição positiva ou como ingrediente para confronto.

Na poesia de Raquel Naveira as personagens literárias são apresentadas pelo eu poético que se coloca em primeira pessoa, a exemplo de “Cara de santa”, “Sacerdotisa de Sião” e “Lázara”, ou terceira, tal qual se lê em “Assunção”, “Sara” e “Princesa de Aqualtune”. Portanto, vale ressaltar, nomeamo-las personagens literárias porque atuaram em romances diversos ou compuseram alguma obra literária. Então, antes de se tornarem imagens poéticas, e por isso também literárias, já fizeram parte de outras obras. Começemos com a leitura do poema “Rapunzel”, incluso em *Casa de Tecla* (1998):

Rapunzel tinha cabelos longos,
Finos como ouro fiado
Mergulhado em mel.

Rapunzel fazia tranças,
Ia tramando
Com as mãos
As madeixas delicadas
Que serviam de escada
Para o céu.

Rapunzel enredava
Algo que saía de si;
Sua cabeça
Era um tear;
Na torre solitária
Ligava-se por fios a um mundo
Diferente do seu.

Trigais ao vento
De pura intriga
Os cabelos de Rapunzel.

(NAVEIRA, 1998, p.7)

Rapunzel é uma personagem clássica dos contos de fada. Sua história está entre as mais contadas da Literatura Infantil Universal. Foi publicada pela primeira vez pelos Irmãos Grimm, em 1812. Contudo, como a maioria dos contos de fadas, trata-se de uma narrativa antiga, propagada oralmente desde os primórdios da Europa, antes de ter registro escrito.

Quando a história contada pelos Irmãos Grimm se inicia, Rapunzel ainda não havia nascido. Seus pais aguardavam ansiosamente a sua chegada, mas as circunstâncias não

permitiram que tivessem tamanha alegria. Isso porque a mulher, já no final da gravidez, desejou comer os rabanetes do pomar de sua vizinha, que era feiticeira. O pai de Rapunzel, ao ver a situação da esposa, entristecida pelo desejo não realizado, resolveu enfrentar o perigo de roubar os rabanetes. Contudo, a feiticeira vendo acontecer o furto fez com que ele promettesse que lhe daria a filha assim que nascesse. O homem, com medo do que poderia acontecer-lhe e à esposa, concordou com o absurdo. E assim sucedeu. A bruxa, de posse da menina, nomeou-a Rapunzel.

Assim que a menina completou doze anos, a bruxa a trancou numa torre bem alta sem escadas nem porta, apenas com uma janela. Rapunzel tinha os cabelos enormes, que do alto da torre alcançavam o chão. A bruxa, quando queria visitá-la, pedia à menina que lhe jogasse os cabelos para que ela subisse a torre por eles. A visita acontecia sempre durante o dia.

Certa vez, um príncipe viu Rapunzel no alto da torre e ficou encantado, mas não sabia como estabelecer contato. Então, um dia aguardou a saída da bruxa e pediu para que Rapunzel soltasse os cabelos para ele subir. De início ficou assustada, mas depois ficou encantada. O príncipe a pediu em casamento e logo fizeram um plano de fuga.

A feiticeira descobriu o envolvimento de Rapunzel com o príncipe e arquitetou um plano visando separá-los, e fazer que ambos tivessem destinos diferentes. Cortou os cabelos da moça e se fez passar por ela quando o príncipe chegou ao pé da torre. Quando ele subiu, a bruxa disse que Rapunzel fora embora para sempre e o empurrou do alto, de modo que caiu em cima de espinhos que o cegaram. Então, o príncipe ficou a vagar pelas terras do reino, sem saber bem por onde andava. Um dia ouviu o canto de Rapunzel e logo se encontraram. A felicidade foi tão grande que Rapunzel chorou com o amado deitado em seu colo. Suas lágrimas caíram nos olhos dele, que voltou a enxergar. E assim eles viveram felizes para sempre.

Raquel Naveira não resgatou essa história na íntegra. Retomou a figura da personagem principal do conto de fadas, e deu destaque ao que mais a caracteriza: os cabelos de Rapunzel. Os cabelos femininos sempre são referência ligada à imagem da mulher. Basta que lembremos dos poemas já citados até aqui. Em “Canto de Maria Madalena”, lemos em um dos versos: “Senti sua mãos sobre meu cabelo”. Maria Madalena, na maioria de suas imagens propagadas ao longo da história cristã, possui uma cabeleira que chama atenção a olhares diversos. Ela enxugou os pés de Jesus Cristo com seu cabelo, fato que contribuiu para o seu histórico perdão. Em “Oração a Santa Clara”, temos: “Deixa-me, entre as grades desta cela,/ Sentir teu perfume de maçã e água,/ Tocar teu cabelo de ouro e trigo”. O cabelo de ouro, assim como o de Rapunzel, surge como símbolo do sagrado. O cabelo mais uma vez se destaca em meio às outras partes físicas da mulher santa. Tocar nele funciona como uma espécie de redenção. Em “Amor mitológico” destacamos o seguinte trecho: “Sou uma ninfa menina,/

Dessas que habitam o oco das árvores/ E enfeitam os cabelos com boninas”. Enfeitar o cabelo, neste caso, é sinal de graça e feminilidade. O cabelo longo demonstra beleza e sensualidade feminina. Como exemplo, podemos citar Iracema, a personagem criada por José de Alencar durante o Romantismo, “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”. Outro exemplo retirado da obra de Raquel Naveira, e também já mencionado neste trabalho, faz parte do poema “Deusa”. Nele o eu poético afirma que se ainda vivesse na Grécia antiga “Adoraria com extremos de sacerdotisa,/ Com os cabelos sempre trançados,/ O corpo besuntado de óleo/ Sob a túnica esvoaçante”. Referido trecho faz referência à imagem das deusas, cujos cabelos longos permitiam ser trançados, assim como os de Rapunzel. E tal elemento, em meio à caracterização das deusas, vem apresentar-se como acessório de beleza. “Sacerdotisa de Sião” é mais um texto que faz referência a Maria Madalena. Então, não é novidade que outra vez a vasta cabeleira seja referida. Em “Madame Lynch”, há uma alusão ao seu cabelo de fogo. Nesse sentido, seus fios representam a fortaleza que carrega dentro de si. O fogo pode ser simbólico, pode ser menção direta ao fato de ser ruiva. De qualquer modo, pelo conjunto de imagens contidas no poema, trata-se de mais uma representação da insubmissão da personagem Lynch. Em “Princesa de Aqaltune”, no momento da venda da princesa, é feita a caracterização do “produto”, e entre os destaques dos qualificativos, anuncia-se: “Cabelo em cone”. Neste ponto, a ênfase dada ao cabelo não quer enaltecer a beleza feminina por ela mesma. O que se deseja é valorizar o preço da mercadoria. O valor atribuído a esse elemento feminino também ganhou destaque em “Chica Pelega” e “Musas”, quando se faz referência, respectivamente, aos “cabelos ondulados” e aos cabelos presos com grampos.

A recorrência a essa imagem em diferentes poemas de Raquel Naveira comprova a significância dos cabelos, dentro da literatura, no instante da caracterização feminina. Rapunzel é um ícone até hoje citado e comparado a diferentes personagens de longos cabelos. Encontramos no poema de Raquel a indicação de alguns elementos de especificação das madeixas da protagonista do conto dos Irmãos Grimm.

Todavia, os versos de Raquel Naveira não chamam atenção apenas para o aspecto físico do cabelo, dão destaque ainda à significância dele para além do que se pode ver. Os enormes fios de cabelos de Rapunzel serviam para ligá-la a outros mundos, diferentes daquele imposto pela madrasta feiticeira. Seus cabelos serviram de armadilha para a bruxa vingar-se do príncipe, fazendo que ele simbolizasse também intriga.

Os cabelos de Rapunzel vão muito além de uma simples caracterização de mulher. A vivência da personagem numa torre alta, sem portas e sem escadas, só foi possível por conta daqueles longos cabelos. A única pessoa com a qual a menina tinha contato era com a bruxa, e a comunicação entre elas só era possível porque a feiticeira escalava a torre com o apoio das tranças. O cabelo funciona, então, como ligação entre a menina e a vida de além torre, mesmo que de modo parcial. No poema de Raquel o eu poético afirma que as madeixas serviam de escada para o céu. Neste sentido, o céu funciona como infinito, a amplitude, o ilimitado, tudo o que se opunha à prisão na qual Rapunzel vivia. E o alcance dessa outra dimensão do mundo foi possível quando o príncipe a viu pela primeira vez. Os cabelos foram a forma de leva-lo até o alto da torre. Quando conseguiu o almejado, fez um pedido de casamento à moça, que até ali não havia encontrado nenhum outro ser humano além da bruxa. O encontro com o amado só foi possível por conta dos cabelos; portanto, eles também representaram a passagem para a libertação. Talvez por essa razão o eu poético de “Rapunzel” se refira às madeixas como escada de chegar ao céu, mesmo sendo este o caminho oposto ao caimento natural dos cabelos.

A representação feminina, na figura dessa personagem de literatura infantil universal, surge como figura ingênua que já nasce destinada ao sofrimento. Ingênua porque sem contato com o mundo não tem habilidade para avaliar a personalidade da feiticeira, cuja imagem representa o oposto de Rapunzel. A bruxa é a própria alegoria do Mal.

Isso porque observam-se ao mesmo instante as representações do Bem e do Mal, nas pessoas de Rapunzel e da bruxa. No subtópico “Imagens religiosas”, já pudemos ver que a figura feminina historicamente esteve associada a esses parâmetros categóricos que a colocavam em comparação com as figuras de Maria e de Eva. Assim, no pensamento cristão medieval, divulgavam-se com veemência os modelos a serem seguidos ou negados pelas mulheres. Trata-se de uma imposição que impedia o sexo feminino de buscar a sua própria identidade.

Na obra de Raquel Naveira, a personagem feminina é desvendada em suas propriedades mais profundas. Busca-se demonstrar os traços mais profundos do seu ser. As personagens renascem em sua obra com voz própria ou com detalhamento merecido pelo longo tempo em que ficaram escondidas. Outro exemplo a ser destacado está no poema “Rosalía”, do livro *Senhora*:

ROSALÍA

(em homenagem à poetisa, Rosalía de Castro, de Santiago de Compostela)

Rosalía,
Vestida de negro,
Caminha pelo vale,
Sombra entre os pinos angulosos
E os gritos das aves
Nas avelaneiras.

Coração carregado de terrores secretos,
Rosto abatido,
Mãos trêmulas como ervas,
Caminha rumo a Santiago,
No prumo da perfeição.

Passa por bosques,
Ribeiras,
Atravessa a tempestade,
A neblina espessa,
Nuvem ligeira
Que caminha.

Ao longe,
Ouve os sinos da igreja,
Que fazem chorar,
Rezar soluços,
Lembra-se de Tiago,
O pescador,
O apóstolo
Passado a fio de espada,
A tristeza come-lhe as entranhas.

É preciso chegar a Compostela,
Ao abrigo,
Peregrina que foge de si mesma
E se rebela.

É preciso aplacar a raiva,
Depor a foice
De quem faz justiça com as próprias mãos.

Chove pelo caminho,
Amarfanha-se o vestido,
O negror do linho penetra a pele:
Onde a cantiga galega
Ao pé das fontes e arroios?
Onde os ramos de açucenas nos muros?
Onde os rosais floridos?
Tudo seca,
Tudo morre.

Rosalía,

Estrela negra,
Embrenhou-se
Na Via Láctea.

(NAVEIRA, 1999, p.67-68).

Desde o início, o leitor fica ciente do caráter de homenagem que marca o poema de Raquel Naveira. Rosalía de Castro (1837-1885) é uma poeta espanhola que não teve o reconhecimento merecido até então. Sua obra foi produzida em galego, quando este idioma já se encontrava quase em desuso, fato que contribuiu para o destaque, mesmo que de modo reduzido, dado até hoje a sua produção literária. Seguindo os moldes da lírica trovadoresca, os versos de Rosalía inauguram o período moderno da poesia galega no século XIX.

Filha de Dona Teresa de La Cruz de Castro e Abadia, mulher de família nobre, e José Martinez Viojo, seminarista ou sacerdote, Rosalía cedo foi abandonada pelos pais e registrada como “filha de pais incógnitos”. Tal fato certamente influenciou boa parte das criações literárias da poeta, que carregava o estigma de ter sido fruto de uma profanação. A orfandade se manifesta em sua obra sob duas perspectivas: “ora traçando paralelos com a orfandade do próprio povo galego frente ao Estado espanhol, ora como tema das suas expressões literárias mais intimistas” (SILVA, 2013, p. 13).

Os primeiros versos do poema “Rosalía” fazem referência a uma vestimenta negra, característica espanhola. Partindo dessa ideia, podemos retomar as palavras de Taís Mateus da Silva, ao comentar o contexto histórico em que vivia a escritora:

Por muito tempo no âmbito da historiografia literária, considerou-se o século XVIII como um período “escuro” no que diz respeito à produção literária na Galícia. Contudo, os ilustrados galegos iniciaram um importante processo de revalorização de sua cultura, que no século seguinte resultaria no *Rexurdimento Cultural Galego* (SILVA, 2013, p.17).

Portanto, podemos interpretar o “vestido negro” de Rosalía como o próprio contexto histórico que a envolvia. A cultura galega vivia momentos difíceis, perdendo os traços essenciais. É nesse quadro que surge a poeta Rosalía de Castro inaugurando o “Ressurgimento”, que foi o processo de resgatar a língua galega em todos os seus aspectos históricos e culturais. Então, com a obra *Cantos Galegos* a escritora inaugurou esse novo momento da literatura da Galícia. No texto de Raquel observa-se a voz de um eu poético em terceira pessoa relatando um instante em que Rosalía caminhava pelo vale. Esse caminhar de roupa negra, pela sombra, pode representar tanto esse momento difícil passado pelo lugar em que a escritora vivia, quanto pode ser referência mais particular aos sofrimentos dela:

A princípio, o leitor da biografia de Rosalía de Castro pode imaginar a construção de um espaço familiar harmônico, contudo a escritora galega acumula uma sucessão de fatos trágicos como a morte da mãe e a perda do filho Adriano ainda bebê num acidente doméstico, sucedidas da gestação de Valentina, nascida morta. Tais acontecimentos serão alvos de meditação por parte de Rosalía, sendo artisticamente elaborados na fase em que a escritora assume um viés intimista para sua expressão poética, fato que enfatiza, mais uma vez, a estreita relação entre a vida e a obra da escritora (SILVA, 2013, p.14).

Segundo o poema da autora sul-mato-grossense, a escritora espanhola percorre um longo caminho. Os elementos da natureza presentes nos versos configuram, nas primeiras estrofes, um cenário sombrio. As aves gritam e a tempestade se prolonga na estrada. Inserida na paisagem se encontra Rosalía com todas as suas angústias refletidas no “rosto abatido” e nas “mãos trêmulas”. O ressoar dos sinos da igreja certamente lembra a sua origem, fato causador de grande tristeza.

Como em outros poemas de Raquel Naveira, “Rosalía” vem representar a mulher de força, cujo ofício de poeta é o principal meio de luta. Os inúmeros textos literários com temáticas sociais e com denúncia pelos maus tratos aos trabalhadores, principalmente imigrantes, são marca registrada da escritora homenageada.

A duplicidade com que se constrói a obra de Rosalía justifica os últimos versos do texto naveiriano quando a imagem da escritora espanhola é molhada pela chuva, fazendo com que o negro de seu vestido penetre a pele, a alma e a vida de forma profunda. Este tom sombrio e melancólico resgata o período de escuridão vivenciado pelo seu país, que necessitava de um resgate cultural, e ainda representa a sua vida, que desde o início lhe infligiu momentos difíceis.

Então, mais adiante no texto, questiona-se acerca das produções iniciais de Rosalía e metaforicamente pergunta-se sobre os rosais floridos. A resposta negativa, “Tudo seca,/ Tudo morre”, faz referência à poética do desespero construída pela poeta ao longo da vida.

Todas as referências à natureza e ao lugar onde Rosalía se encontra, segundo o eu poético naveiriano, constroem um típico cenário galego. O foco nos elementos da natureza é uma característica da Galiza. E Raquel Naveira resgatou essa ideia de modo significativo, já que todo o poema se constrói em um contexto natural.

Depois de analisar alguns textos que têm a mulher como foco, poderíamos chegar à conclusão de que representar uma imagem feminina como uma guerreira, descrevendo todas as suas angústias e lutas pode parecer tendencioso, pois a autora de “Rosalía” também é significativa representante dessa classe. O lugar dos sonhos, o texto literário, embora lido como

realidade, não o é. Contudo, esse anseio de realidade pode ser visto como um “grito” de soberania. Por um lado temos uma mulher fincando a sua palavra num espaço específico. Ela impõe-se como mulher demonstrando estar ciente do seu lugar na sociedade. Por outro, temos um discurso poético voltado para a defesa do gênero feminino. Em meio a esse processo de intercessão, podemos citar um poema que nos apresenta uma renomada escritora portuguesa:

FLORBELA ESPANCA

(*A ela*)

Florbela,
Fada branca,
Dolorosa,
A dor foi teu dote,
Teu embate,
Teu prazer,
Transfiguraste o mundo
Em arte.

Florbela,
Asa branca,
Amorosa,
O amor foi tua sede,
Tua loucura,
Teu vinho forte,
Choraste sempre
O ausente.
Florbela,
Égua branca,
Potranca insaciável,
Eros foi teu amante,
Bebeste fel amargo,
Na luminosa taça
De um sol agonizante.

Florbela,
Branca castelã,
Princesa de boca rubra,
Isolada numa torre de névoa,
Espalhaste sangue
Pelos cravos da volúpia.

Alavanca de quimeras,
Primavera na charneca,
Força demoníaca,
A poesia de Florbela Espanca.

Inserido em *Sangue Português*, o poema citado faz referência a uma das grandes escritoras lusitanas do início do século XX. Florbela Espanca viveu apenas 36 anos. Sua história foi marcada por adversidades registradas em sua poesia. De acordo com Dal Farra (1996), ela só foi compreendida pelos amigos também poetas, já que grande parte do público via em sua obra uma reunião de textos infames. Isso justifica a primeira estrofe do poema de Raquel, quando o eu poético afirma que a dor da escritora foi dote, embate e prazer. Versos como “Tudo é vaidade neste mundo vão/ Tudo é tristeza, tudo é pó, é nada!”, do soneto “Para quê”, de Florbela, comprovam uma construção poética cuja angústia amorosa, convertida em dor, funcionava como ponto de partida.

Com isso, já é possível entrever que a dor da poeta portuguesa voltou-se principalmente para a temática amorosa. Não foi por acaso que Raquel Naveira escreveu: “O amor foi tua sede,/ Tua loucura,/ Teu vinho forte”, apresentando os motivos cruciais da angústia florbeliana. Esse amor, muitas vezes representado como liberto e ilimitado, foi visto pelo público como despautério. O “jornal lisboeta católico *A época* acusava o *Livro de ‘Sóror Saudade’* de ‘revoltantemente pagão’ e ‘digno de ser recitado em honra da Vênus impudica!’ Florbela ‘blasfema’, tem atitudes de ‘requintada voluptuosidade’, de ‘típica escrava do harém’” (DAL FARRA, 1996, p.XI). Todos os insultos, dos quais estes são apenas uma pequena parcela, foram preservados pela própria poeta portuguesa e hoje estão resguardados pela Biblioteca Nacional de Lisboa.

Por isso, Raquel Naveira, na terceira estrofe do poema em análise, apresentou imagens simbólicas do erotismo. “Égua branca”, “Potranca insaciável” e “Eros foi teu amante” não surgem nos versos feito afronta ou crítica negativa, se fazem presentes na qualificação de uma mulher que, como qualquer outra, pode ser o que desejar ser. E Florbela explorou esse anseio de ser ela mesma através da poesia.

Nos versos de Naveira, além da dor, do amor e do erotismo apresentados nas primeiras estrofes por característicos de Florbela, também encontramos dados da tristeza e solidão em que vivia a escritora homenageada: “Princesa de boca rubra,/ Isolada numa torre de névoa”. E, por fim, parte-se da caracterização da poeta para a conceituação mais ampla de sua poesia: “Alavanca de quimeras,/ Primavera de charneca,/ Força demoníaca,/ A poesia de Florbela”. Estes versos compõem a última estrofe, que é mais curta que as quatro iniciais. Em cada uma destas temos o primeiro verso formado por uma única palavra: “Florbela”, palavra que dispõe a explanação que se segue. No segundo verso de cada estrofe a singularização da

poeta portuguesa aborda um traço em comum, que é o adjetivo “branca”: “Fada Branca”, “Asa Branca”, “Égua Branca” e “Branca castelã”. Estes adjetivos fazem referência tanto à cor da pele quanto, por oposição, à própria situação de Florbela, vista muitas vezes como obscura, ou seja, passada em branco, não vista. Observa-se, destarte, um paradoxo, cuja intenção é justamente mostrar um posicionamento diferenciado daqueles que geralmente colocam a poesia de Florbela numa categoria inferiorizada, hostilizada. Isso porque seus versos são vistos como um montante compósito, repleto de representações que vão das mais belas e sublimes às mais repletas de angústia, sensualidade e erotismo, considerados pela sociedade da época elementos demoníacos, num sentido oposto ao que Raquel quer enfatizar com o uso deste mesmo termo.

Sobre isso, é preciso atentar para o fato de ter sido a escrita feminina tradicionalmente vista de modo inferior, talvez porque a ela sempre estivesse ligada a ideia de erotismo:

Uma das questões mais delicadas e movediças que entram em jogo quando se fala da escrita feminina dispõe-se em torno do erotismo. Alguns acreditam ser a linguagem feminina essencialmente erótica ou erotizada, em distinção à aparente frivolidade da linguagem masculina. Também aí os domínios se tornam obscuros, porque o conceito de Eros, tão escorregadio e intangível quanto o próprio fenômeno, não se presta a verificações ou utilizações meramente operacionais (BRANCO & BRANDÃO, 2004, p.100).

Há uma intencionalidade aparente que a linguagem feminina carrega de modo intrínseco. No poema em análise encontramos a referência a Eros, enfatizando essa discussão apresentada por Branco e Brandão. Essa ideia surge em contraposição a uma “frivolidade” ou “racionalidade” da escrita masculina. Contudo, compreendemos o quanto é escorregadia essa percepção. As obras literárias variam de estilo, conteúdo e ideologias segundo a época em que foram produzidas. Além disso, o objetivo da obra, o autor e o grupo em que estão inseridas influenciam significativamente o modo de escrita. Ainda é preciso ficar claro que o erotismo encontrado em Florbela, e resgatado no poema de Naveira, não é mera exploração da sexualidade, mas da “ânsia do absoluto, da fusão com o outro e com o universo, que fatalmente desemboca no êxtase erótico-mítico, à moda de Santa Tereza d’Ávila” (BRANCO & BRANDÃO, 2004, p.101).

Observando-se, mais especificamente, a estrutura textual, o poema de Raquel foi construído em segunda pessoa, a pressupor uma situação de diálogo, aproximando a poeta do leitor. Essa caracterização só se modifica na última estrofe, quando a terceira pessoa substitui a segunda. Raquel Naveira por vezes utiliza recursos como este para fazer que o leitor também mude de posição, sentindo-se dentro do texto.

O poema em estudo, sendo parte de *Sangue Português*, recebeu uma nota explicativa voltada para a compreensão de alguns elementos postos no texto que referenciam a vida da escritora portuguesa. Por isso, vale a pena mencionarmos:

Florbela de Alma da Conceição Espanca nasceu em Vila Viçosa (Alentejo), em 08/12/1894. Seus primeiros versos foram reunidos em um volume com o título de *Juvenília*. Malgrado seu casamento, vai para Lisboa estudar Direito, e nesse mesmo ano (1919) publica *Livro de Mágoas*. A seguir, *Livro de Sórora Saudade*, dado a lume em 1923. Infeliz no casamento, retira-se do convívio social. Refugia-se em Matosinhos, com renovada esperança de felicidade conjugal, mas seus nervos estavam exaustos. Morre, talvez de suicídio, em 08/12/1930. Escreveu também *Charneca em Flor* (NAVEIRA, 2012, p.39).

A partir desse trecho é possível compreender o motivo das angústias de Florbela, representados nos versos naveirianos. A tristeza por uma não realização amorosa e a solidão vivida depois de fugir do convívio social comprovam a existência malograda da poeta lusitana.

Raquel Naveira também apresentou em seus textos a imagem de uma personagem da Literatura Clássica tantas vezes abordada em obras literárias nas diferentes estéticas: a Musa:

Musas saíam do tronco das árvores,
Cantando e colhendo flores,
As almas da fonte
Transformavam-se em ponte
Entre águas e liras,
Numa tira musical.

Musas desciam das nuvens,
Chovendo versos,
As margaridas do campo
Prendiam seus cabelos como grampos
E seus pés tocavam as cordas
Dos caules e das pétalas.

Musas difusas
Ao compasso de valsas.

Musas confusas
Na torrente da inspiração.

O compositor,
Pálpebras cerradas,
Mãos sobre o teclado,
Sente a musa
Debruçar sobre o piano
E observá-lo com seus olhos de cigarra.

O poeta,
 Pastor sem ovelhas,
 O cajado esquecido,
 Fita distraído o horizonte de centelhas
 Enquanto a musa
 Semeia-lhe os sonhos.

O escultor
 Fere o mármore,
 Arranca faíscas,
 Lascas de cintilações,
 Enquanto a musa
 Vai se tornando estátua.

E, assim, por toda a história,
 As musas marcaram
 As páginas,
 Os gessos,
 As pedras,
 As partituras
 Com os dedos da Arte!

(NAVEIRA, 2001, p.73-74)

Como se lê, o poder feminino explorado por Raquel Naveira no desenvolvimento de toda a sua produção literária não está limitado ao modelo específico da mulher guerreira. O artifício de conquistar e ter o controle de situações diversas também é outro tipo de supremacia. A notoriedade de algumas mulheres, segundo visto nos textos de Raquel Naveira trabalhados até agora, representam a fortaleza do gênero feminino.

No poema “Musas”, podemos identificar essa força por nós mencionada. Não nos referimos apenas à disposição física, mas à elevação mental e imaterial que e a informa a imagem da mulher. O título do poema deixa ampla abertura para inferências. Começamos então pela significação das musas, destaques da Mitologia Clássica, segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana*:

Musas (*G. Mousái*). As nove filhas de Mnemosine e de Zeus, ou de Harmonia, ou de Urano (o Céu) e de Gaia (a Terra) (vv). Além de inspirar os poetas e os literatos em geral, os músicos e os dançarinos, e mais tarde os astrónomos e os filósofos, elas também cantavam e dançavam nas festas dos deuses olímpicos, conduzidas pelo próprio Apolo (KURY, 2008, 276).

A habilidade de encantar por gestos e palavras é uma das características que persegue as mulheres ao longo dos séculos. Na primeira estrofe do poema de Naveira,

enxergamos essa maestria no contato que as Musas tinham com a natureza. O canto delas detinha poder transformador, assim como o poder de Orfeu que tocava a lira e amansava as feras. O estilo utilizado pela poeta sul-mato-grossense certamente difere daquele transposto nos versos sobre as mulheres combatentes. Aqui o ritmo das palavras se mistura ao anseio de encantar o leitor com cada imagem representada. As Musas descendo das nuvens, a chuva de versos e as margaridas prendendo os cabelos nos dão uma visão de graça e leveza associada à beleza do sexo feminino. No primeiro instante, poesia, música e dança são as principais artes que elas dominam. Em seguida, apresenta-se a inserção delas nas diferentes artes ao longo da História.

Contudo, à imagem das Musas não se associa apenas o dom de encantamento. Elas castigavam os que ousassem superá-las. “Contava-se a propósito que o poeta Tâmires se atreveu a competir com elas, e por isso foi punido com a perda da visão e da voz” (KURY, 2008, 276). Em casos deste tipo, como pudemos notar, a concepção de justiça é diferenciada, visto que parte apenas de um lado, ou seja, daquele que é detentor do poder. A partir disso, podemos dizer que a figura das musas tanto encantava quanto causava medo, pois a punição aplicada por elas era implacável.

A mulher guerreira apresenta, nos textos de Raquel, características relacionadas à realidade de seu tempo. Por isso, cada alusão à personagem a insere numa história local, delimitada. As Musas, na obra naveiriana, recebem tratamento diferenciado. Os elementos sobrenaturais sempre estarão presentes em suas histórias. As Musas têm poderes específicos de acordo com a habilidade de cada uma: “Calíope era a musa da poesia épica, Clio da história, Euterpe da música das flautas, Erato da poesia lírica, Terpsícore da dança, Melpomene da tragédia, Talia da comédia, Polímnia dos hinos sagrados e Urânia da astronomia” (KURY, 2008, 276).

Grande foi a profusão de imagens das Musas no decorrer dos séculos. Nos versos “Musas confusas/ Na torrente de inspiração”, confirmamos a importância delas para cada tempo. Sempre foram fontes de inspiração. O eu poético do poema em análise apresenta especialistas da arte como propagadores dessa imagem feminina. O compositor, o poeta e o escultor são exemplos desses disseminadores. O compositor é aquele que recebe inspiração das musas e ainda elabora músicas para elas. Do mesmo modo acontece com o poeta e o escultor, que são inspirados por elas a realizar seus trabalhos e muitas vezes as fazem em personagens de suas produções artísticas.

Foi a partir da Arte, principalmente, que a imagem das Musas se perpetuou pelas diversas fases da história da humanidade, a se observar na última estrofe do poema de Raquel.

Elas sempre estiveram presentes nas produções artísticas e nunca deixaram de ser estudadas por especialistas da referida área. Portanto, encontramos, mais uma vez a necessidade de explorar a supremacia do sexo feminino. Tivemos momentos de inteira submissão, em que a sociedade patriarcal estabelecia o comportamento a ser praticado pelas mulheres. Mesmo nessa perspectiva, várias mulheres enfrentaram os homens assumindo um posicionamento de luta, apresentando uma imagem diferente daquela que foi historicamente estabelecida pelas sociedades, principalmente a medieval. Neste contexto entram as mulheres guerreiras já abordadas aqui. Mas Raquel quis resgatar um modelo feminino que não precisa lutar para se impor, porque o poder está naturalmente com ela, já que faz parte de uma civilização em que o divino e o humano estão em constante diálogo. A Musa com seu caráter sobrenatural tem o domínio sobre a mente masculina e sua presença é tão significativa que ela é invocada pelos homens nos momentos em que necessitam de inspiração.

Até este ponto estudamos alguns textos que demonstraram de modo claro que a concepção de feminino abordada na obra de Raquel Naveira se refere a uma imagem de força, que batalha em prol de objetivos claros, que seduz quando é preciso, e até se transveste do sexo oposto quando quer ter os mesmos direitos. A hibridação cultural está presente em toda a produção poética naveiriana, através do entrecruzamento de culturas formadoras da identidade brasileira, e se manifesta também nos poemas referentes à mulher. Afinal, a mistura de culturas diversas envolve tanto elementos de nacionalidade quanto de imaginários, e isso encontramos nas representações de personagens religiosas, históricas e literárias dos poemas analisados, cada qual de um lugar e de um contexto distinto, com características bem peculiares segundo o grupo social em que estão inseridas, ou nas figurações atemporais que envolvem personagens míticas e fantasiosas.

Desse modo, notamos que a hibridação cultural é intrínseca à poesia naveiriana. Todo o conteúdo poético analisado está trabalhado por uma camada tecida de fios diversos, fazendo da obra em estudos uma produção literária ainda mais rica culturalmente. A temática do feminino surge de maneira mais específica, mais conteudista. Trata-se de um dos temas mais relevantes dentre todos os assuntos por ela abordados. É uma matéria de força, cuja ênfase nela comprova a imposição de um anseio por justiça, de um desejo de liberdade, de insubmissão que parte do individual para a defesa de uma causa coletiva. Ao trazer de modo veemente a mulher para os seus poemas, Raquel Naveira levanta uma bandeira, defende uma causa.

Abordamos no início deste capítulo os vieses que geralmente envolvem uma escrita sobre mulher. Reportamo-nos por um lado à concepção masculina tradicionalmente vista nas obras literárias e históricas a respeito do sexo feminino e, por outro, a visão da própria mulher

sobre ela mesma, que muitas vezes surge como sintoma masculino. Todavia, ao nos referirmos a uma obra de mulher, que resgata imagens de mulheres, notamos um espaço reduzido para qualquer intenção masculina adentrar. Mas isso não acontece naturalmente. Na realidade, a obra de Raquel Naveira é que se coloca de modo insubmisso diante do discurso masculino que insiste na inferioridade feminina.

Observamos ao longo das análises que há traços de mentalidades de outras épocas e de outros lugares que permanecem presentes nas imagens femininas da atualidade. As próprias imagens de mulheres, resgatadas por Raquel Naveira, são híbridas, intertextuais e residuais. A intertextualidade torna-se evidente no instante em que a história de personagens religiosas ou históricas, por exemplo, são recontadas em versos. A residualidade encontra-se em um nível mais abrangente. Ao tomarmos para estudo toda a obra poética de Raquel Naveira, notamos a recorrência da presença de imagens femininas em seus textos. E essa postura não se apresenta à toa. A ideia inicial de Raquel foi destacar e homenagear pessoas do sexo feminino que se sobressaíram na História. Além disso, a autora mostra ser preciso resgatar essas imagens. Afinal, os contemporâneos têm o dever de fazer que o passado continue vivo. Seria um compromisso com os nossos ancestrais. Ademais, também se faz necessário elencar os diversos traços do imaginário feminino que se transformam lentamente. A imagem de mulher subjugada, ou presa aos moldes exigidos por determinadas sociedades, ajuda-nos a refletir sobre o presente, sobre os pensamentos que avançaram ou permaneceram como resíduos de modo de viver e pensar de outras eras. O que se percebe, em âmbito geral, é uma concepção arraigada a uma tradição de sociedade patriarcal, em que alguns conceitos podem ter sido transformados, mas a essência dela insiste em permanecer em meio à contemporaneidade.

A escrita da mulher é naturalmente empoderada, mas nem toda ela utiliza conteúdos híbridos, com grande diversidade de imagens femininas, para defender tanto o espaço particular, quanto o coletivo. Essa é uma das características da escrita de Raquel Naveira, que surge como voz significativa e defensora do gênero feminino. Continuaremos essa discussão no capítulo final, que vem apresentar os traços primordiais da produção literária naveiriana. A ideia foi construir um tecido cujos fios são elementos sólidos da identidade da poeta.

5 A IDENTIDADE DA POETA RAQUEL NAVEIRA

“ESPELHO

Quando olho no espelho,
Brilho
E molho os lábios.

Quando olho no espelho,
Colho a lembrança de uma onda
E seu marulho.

Quando olho no espelho,
Sou pomba capaz de voo
E arrulhos.

Cansada,
Olho no espelho
E me ajoelho”.
(NAVEIRA, 2006, p.24)

Toda imagem refletida, de certo, não é a realidade, mas a representação desta. Pensar sobre a imagem de si mesma também não significa decifrar a verdade essencial, impossível de ser captada. Vivemos em meio a um emaranhado de imagens, representações, símbolos e ícones construtores de realidades, inclusive literárias. Essas imagens edificam o sentido da vida, da existência. Remetem para o reflexo no espelho ao mesmo tempo em que este reflexo se multiplica em diversas faces. Assim também acontece na literatura: o seu poder está na essência plurissignificante. A sua contribuição parece simples: olhar para si e para outros possíveis eus. Todavia, muito mais que isso, olhar através de olhos movidos pela literatura é estar diante de um mundo construído naquele instante. Um mundo que a cada surgimento vem repleto de novidades.

A perspectiva observável nas diversas produções literárias permite-nos entrever um modo peculiar de enxergar o mundo, a realidade e as coisas. A partir dessa visão nos é permitido também construir um perfil do criador do texto literário. Não se trata de relacionar diretamente vida e obra de um autor específico. Mas de identificar os aspectos que constituem a identidade de alguém que se deixa observar a partir de sua produção escrita, de seu trabalho com a linguagem. Por um lado, podemos tomar por base o dito pelo autor sobre ele mesmo. Por outro, edificamos a imagem dele segundo o que diz sobre si e sobre o outro, sobre o mundo, sobre todas as coisas.

Estamos tratando do processo de construção identitária de Raquel Naveira. Isso quer dizer que não nos referimos a uma imagem finalizada, mas de uma representação em

movimento, cujo aspecto a ser trabalhado neste momento é o perfil edificado a partir da produção poética da autora.

Não será possível nesse recorte aprofundar os estudos em torno de um eu totalizante, cuja imagem englobaria diferentes identidades. Sabemos que em um estudo deste tipo, ao tomarmos Raquel Naveira como exemplo, teríamos que enveredar para aspectos pessoais, para a imagem da mãe, da filha, da professora, da escritora, da palestrante e tantas outras referências constituintes do Eu. Por isso, nosso objetivo está se concentrando apenas numa parte dessa totalidade, que é na identidade da poeta. Ao focarmos esse aspecto não nos desvinculamos das outras identidades que compõem o eu “homogêneo”. Não há como fragmentar um sujeito de modo a compartimentalizar a sua existência com traços identitários independentes uns dos outros. Nossa preocupação é com tudo o que se diz e como se diz através da poesia. Assim, trataremos de um perfil, uma visão, uma possibilidade. Em alguns momentos nos reportamos a suas outras identidades. Por isso buscamos, ao máximo, delinear uma feição poética, um modelo representativo da imagem da escritora.

Ao tomar toda a produção poética de Raquel Naveira como ponto de partida para esse estudo, o primeiro passo foi observar as principais características e temas que plasmam seus textos literários. Depois disso, escolhemos dois pontos apenas: o feminino e a hibridação cultural, por acreditarmos que eles resumem o posicionamento social da autora. Em relação ao conteúdo sobre o feminino, acreditamos ser um tópico relevante e representativo do contexto da sociedade atual. Ao mesmo tempo em que a autora trabalhou personagens de culturas e tempos distintos, demonstrou facetas de mulheres comuns, tipos expressivos em que o eu poético se coloca em seus lugares, resgatando sentimentos, angústias e anseios. O imaginário feminino nesse contexto não só apresenta a realidade da mulher em diferentes épocas como também impulsiona o leitor a uma reflexão sobre os inúmeros resíduos que comprovam a permanência de traços de mentalidade de uma sociedade patriarcal que ainda estão presentes na sociedade moderna. A ênfase dada ao assunto indica uma característica intrínseca à obra de Raquel Naveira, constituindo-se parte de sua identidade.

Além disso, enxergamos nos textos naveirianos a reflexão em torno do conteúdo híbrido tão presente na cultura brasileira. São inúmeros os poemas que refletem a essência do nosso país. Diferentemente de uma perspectiva romântica, que tratou o nacionalismo de modo utópico e idealista, e também da perspectiva modernista, focada nas correntes críticas que surgiam no início do século XX, observa-se nessa produção contemporânea o anseio por delinear uma identidade que não está fechada, vai se constituindo, e está repleta de influências e resíduos culturais de espaços e épocas distintas. Os costumes, as tradições e os atos diversos

elencados nos poemas refletem o entrecruzamento cultural que deu luz à cultura brasileira. A hibridação está na obra da escritora como elemento típico de sua produção.

Os dois assuntos destacados nos capítulos anteriores – a hibridação cultural e o feminino – são constituidores da identidade da poeta sul-mato-grossense. A partir da leitura de todas as obras poéticas, observamos a defesa da mulher, revelando preocupação com o social ao resgatar personagens e personalidades que merecem destaque na História tanto brasileira quanto mundial. Além disso, a atenção dada ao entrecruzamento cultural demonstra o conhecimento acerca desse conteúdo e um modo peculiar de compreender o processo de formação da cultura brasileira de maneira ampla, bem mais diversificada do que costumeiramente se concebe.

Neste capítulo nos preocupamos em apresentar a concepção de identidade (BAUMAN, 2005; CANDAU, 2012, HALL, 2002), a sua proximidade com o conceito de memória (CANDAU, 2012), exemplificar como esse processo se constitui a partir da produção de linguagem e de que modo as representações abordadas nas obras poéticas fazem referência à autora. Dentro desse pensamento, abordamos os conceitos de endoculturação (PONTES, 2006a, 2014; SILVA, 2010), já que os elementos culturalmente apreendidos ao longo da vida contribuem para a formação de um indivíduo como ser social, e também o de *ethos* (MAINGUENEAU, 2005; 2001), ao identificarmos nos versos naveirianos a representação da imagem da autora por ela mesma. Por fim, já como resultado daquilo que observamos ao unirmos todas as partes do perfil proposto, abordaremos o conceito de poesia insubmissa (PONTES, 1999), mostrando a identificação da produção poética da escritora sul-mato-grossense com esse conceito.

Para isso, nos três primeiros tópicos, referentes a identidade, endoculturação e *ethos*, respectivamente, faremos uma microanálise dos textos naveirianos, seguindo a mesma linha de raciocínio que estamos percorrendo desde o princípio destas páginas. Portanto, os *resíduos de primeiro grau* são identificados e analisados como se cada poema fosse independente dos outros. No último tópico, quando alcançamos à ideia de que a poesia de Raquel Naveira é insubmissa, realizamos uma macroanálise, considerando além dos poemas individualmente o conjunto das obras de poesia. Assim, acreditamos unir diferentes perspectivas de estudo do mesmo conteúdo em prol do objetivo inicial de edificação da identidade da poeta sul-mato-grossense.

5.1 Reflexões sobre identidade

Desde o primeiro livro de poesia de Raquel Naveira, é possível identificarmos registros de ambientes, pessoas e sentimentos referentes ao Mato Grosso do Sul. O título *Via Sacra* (1989), embora nos remeta a um conteúdo religioso, trata de um percurso local, cujo caminho traçado apresenta inúmeros elementos que contribuem para que o leitor construa a imagem do lugar. Por um lado, há o destaque de características singulares daquele ambiente, compondo, assim, uma identidade. Por outro, o uso constante dessa temática, bem como o modo pelo qual se referencia em cada texto, fazendo que vejamos em tal percurso um componente marcante da identidade poética da autora⁴⁶.

No primeiro capítulo desta análise, apresentamos o conceito de memória ao resgatarmos os diversos elementos da tradição sul-mato-grossense presentes nos poemas de Naveira. A memória seria uma espécie de lembrança atualizada do passado. A retomada desse conceito se deve à proximidade do termo com a noção de identidade. De acordo com Joël Candau, as duas concepções estão intrinsecamente ligadas. Para ele:

A memória ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isto resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa (CANDAU, 2012, p.16).

É nesse sentido que Raquel Naveira constrói sua identidade poética, a partir do resgate de suas memórias, como vemos em “Relógio da 14”, poema de *Via Sacra*:

RELÓGIO DA 14

Na rua 14 havia um relógio.
Um relógio alto como uma torre,
Amarelo como uma fotografia antiga;
Era um relógio de grande utilidade:
As pessoas sabiam se estavam atrasadas
E sentiam o escorrer dos minutos;
No Natal, virava presépio,
O Menino Jesus de olhos de vidro,
Separado do público por grossas cordas;

⁴⁶ Reportamo-nos à identidade poética por acreditar ser o indivíduo uma pessoa com diferentes identidades. A modernidade trouxe a possibilidade de pensarmos nos sujeitos como seres híbridos, compostos de identidades diversas. Não se trata de opções relacionadas a personalidades distintas. Na verdade, tem a ver com os papéis que cada um assume socialmente, e tantas vezes concomitantemente. Em primeira instância a ideia pode parecer paradoxal, porque o conceito de identidade gira em torno da singularidade do ser. Mas é certo que não há como um sujeito atual limitar-se em características objetivas e identificáveis em sua totalidade.

No carnaval, virava pagão,
 Um rei Momo gordo,
 Pendurado pelas bochechas
 Chamava para a folia,
 Para os bailes de máscara,
 Para as orgias do esquecimento;
 E depois, era um relógio solene
 Em que se podia marcar um encontro
 Nas tardes mais azuis.

Quem tirou o relógio da 14?

Parece que foi sonho...
 A gente era criança,
 Veio um ser de outro planeta
 E com mãos gigantescas
 Arrancou o relógio,
 A cidade amanheceu sem relógio,
 O tempo galopando nas esquinas;
 Crescemos de repente,
 Sem marcas de ferro nas lembranças,
 Sem apoio dos ponteiros,
 Soltos no espaço.

Senhores contemporâneos,
 Amigos de infância,
 Passageiros desta terra,
 Devo lhes confessar o que descobri:
 O relógio da 14 sumiu.

(NAVEIRA, 1989, p. 33-34)

O relógio, no poema mencionado, é o símbolo representativo de um dado período. Além da natural significação como objeto indicador da passagem do tempo, também funciona como peça marcante para a lembrança de um lugar. O relógio foi instalado pela primeira vez no ano de 1933 e representou o marco zero da cidade, o símbolo da democracia. Foi demolido em 1970 e reerguido em 1999⁴⁷. Provavelmente, o poema tenha surgido no período em que o mencionado marcador de tempo já não estava na cidade.

⁴⁷ Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/marco-da-democracia-relogio-da-14-instalado-na-calogeras-sera-consertado> Acesso em 28/06/2018.

Figura 10 – Relógio da Rua 14⁴⁸

FONTE: <https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/marco-da-democracia-relogio-da-14-instalado-na-calogeras-sera-consertado>

Todas as características do relógio são elencadas para dar ênfase à sua peculiaridade: era alto, amarelo, útil, no Natal era presépio, no Carnaval era rei Momo. A caracterização toma conta de toda a primeira estrofe, como se houvesse o desejo de valorizar o objeto diante do leitor, para que este também sinta e compreenda a sua importância.

Na segunda estrofe, de um verso só, depois de registrar a significância do relógio para aquela rua, o eu lírico questiona seu desaparecimento. O objeto que outrora estava ali e fez parte da infância de algumas pessoas, sumiu como nas histórias fantásticas dos contos infantis. Na terceira estrofe, então, observa-se que a imaginação ganhou forças. O relógio passa da representação física inicial à representação mística. Um ser de outro planeta arrancou o relógio do convívio daquele lugar. E por isso o tempo se perdeu – ficou galopando nas esquinas. O crescimento das crianças acontece de modo rápido, justamente por conta da ausência daquele objeto responsável por registrar o tempo. Os ponteiros ficaram soltos no espaço.

O relógio faz parte da memória não só do eu poético, mas de crianças e adultos que viviam nas intermediações da rua 14. A sua retirada significa uma tomada brusca daqueles momentos que ficaram por acontecer. Muitas lembranças se perderam, por isso, a sensação de tempo corrido.

⁴⁸ Instalado em 1933 na 14 de Julho, o Relógio representava o marco zero da cidade. Depois de demolido, uma réplica foi erguida novamente, dessa vez na Avenida Calógeras. (Foto: Edmir Conceição)

Observa-se que todo esse sentimento foi despertado pela ausência do relógio. E fica clara, na última estrofe, a ideia de resgate de uma memória. O eu poético se dirige aos seus contemporâneos para anunciar a descoberta.

De acordo com Joel Candau, é a memória “que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir a sua identidade” (CANDAU, 2012, p. 16). A ausência do relógio causa uma ruptura da memória⁴⁹, já que o tempo passou a fluir de modo tão rápido que se tornou imperceptível. Tanto a presença quanto a ausência daquele objeto marcam a relação do eu poético com sua história. Essa correspondência faz parte de uma construção identitária.

Candau (2012) afirma ser a perda de memória também uma perda de identidade. Isso nos leva a deduzir que a retirada do relógio da rua 14 é um descaso com a própria identidade local, afetando, automaticamente, a identidade de cada indivíduo que o tinha como referência.

Neste aspecto, podemos retomar as ideias de Roberto Pontes (1991), em “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”, já citado no primeiro capítulo, por fazer referência aos diferentes níveis de memória: a do registro, a do estereótipo e a da cristalização. No poema em análise, é possível observar inicialmente uma memória de registro, nos versos em que a poeta caracteriza o relógio, apresentando também o espaço no qual esteve localizado. Com o desaparecimento dele, há uma mudança de perspectiva no instante em que se constrói uma versão imaginária para o fato. Nesse ponto, identifica-se uma memória cristalizada, ou seja, reconfigurada. Ela envolve uma lembrança passada e faz que esta ganhe um novo sentido no presente. São resíduos memoriais e apresentam uma visão contemporânea de um tempo passado, de um lugar que certamente tinha outra caracterização. O processo de atualização é também de renovação. E esse olhar direcionado ao passado, acaba por construir uma visão de mundo atual, traço individualizador da produção poética naveiriana.

No último poema estudado, identificamos o resgate de assuntos relacionados à cidade natal de Raquel Naveira. São memórias que representam tanto a identidade coletiva, do povo mato-grossense, quanto a identidade individual de quem lá viveu e possui visão singular a partir de suas experiências. Joel Candau (2012) apresenta um conceito de identidade

⁴⁹ Joël Candau trata de três tipos de memória: a protomemória, a memória propriamente dita e a metamemória. A primeira tem a ver com o *habitus*, com o intrínseco, com o imperceptível. São as apreensões sociais que se aproximam dos automatismos. A segunda se refere às lembranças, às recordações facilmente resgatáveis, à memória enciclopédica. A terceira é “a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela [...] e o que diz dela” (CANDAU, 2012, p. 23). A última seria a própria construção da identidade. Então, a memória resgatada pelo eu-poético em “O relógio da 14” seria a memória propriamente dita. Já numa perspectiva macroestrutural, ao observarmos a construção poética da autora, enxergamos o uso da metamemória.

formulado por Isac Chiva que dialoga com o que estamos discutindo: identidade é “a capacidade que cada um tem de permanecer consciente de sua vida através das mudanças, crises e rupturas” (CANDAUI, 2012, p.16). Portanto, a consciência dessas mudanças e dos efeitos que elas causam faz parte do referido processo. Sobre isso, vale a pena conferir o vídeo “Raquel Naveira”⁵⁰, no *YouTube*, no Portal da Educativa, em que a poeta campo-grandense é entrevistada por Carmem Cestari, no programa “Primeira Pessoa”. Raquel diz que saiu de Campo Grande, mas Campo Grande não saiu dela. Nesse sentido, fala sobre suas raízes e o modo como o afastamento da terra natal contribuiu para a consolidação de suas produções literárias. Raquel Naveira se considera “uma mulher de fé, uma pessoa que crê que a palavra muda a realidade”⁵¹.

O poema “Casa da 14”, publicado em *Fonte Luminosa*, resgata o cenário presente no “Relógio da rua 14”. Mais uma vez juntam-se inúmeras imagens memorialísticas, cujo conteúdo inevitavelmente nos leva à própria vivência da autora no lugar descrito. Observemos o teor saudosista predominante nos versos:

CASA DA 14

Deixo em testamento
 Pedacos de unha,
 Tijolos salgados,
 Teias de aranha,
 Ossos e bolor
 Soterrados nas frinchas,
 No telhado,
 Nos muros da casa da 14.

Deixo em testamento
 Um pé-de-chorão
 Cortado na raiz,
 Uma sacada espanhola
 Uma moringa
 Sobre toalhinha de renda,
 Sombra e sede da casa da 14.

[...]

(NAVEIRA, 1990, p.15)

O poema dessa vez retrata um cenário ainda mais delimitado. Mesmo em se tratando do mesmo espaço, a rua 14, agora observamos a memória de uma casa, um ambiente familiar cuja memória resgata fragmentos de momentos distintos. Os versos dão conta de muitas

⁵⁰ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=VKPRjEp-rzQ>> Acesso em 22/06/2018.

⁵¹ *idem*

imagens que vão sendo enumeradas como se a produção da linguagem equivallesse à mesma dinamicidade com que elas surgem nas lembranças. A ideia de deixar um testamento direciona o olhar do leitor para a posteridade. As recordações citadas fazem parte de um processo de longa duração. Joël Candau afirma que “no processo de mobilização memorial necessário a toda a consciência de si, a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda complexidade do sujeito e de sua trajetória de vida” (CANDAUI, 2012, p. 64). As lembranças resgatadas em um poema, por exemplo, são reveladas através de símbolos, imagens, ícones, construtores de sentido. Trata-se de representações que se voltam para uma identidade tanto por conta desse resgate de memórias como pelo próprio modo de recuperação delas. A linguagem utilizada, a figuração escolhida, o teor e o tom de cada verso, tudo isso, ajuda de modo significativo na constituição de um perfil, no caso de nosso estudo, do perfil de uma poeta.

Na primeira estrofe do poema “A casa da 14”, observa-se a presença de elementos concretos comuns a toda configuração de moradia. Eles vão se misturando a objetos e sentimentos mais particulares. A ideia de antiguidade, quando se expõe a imagem das casas de aranha, por exemplo, enfatiza os versos iniciais de cada estrofe, cujo sentimento interliga passado e futuro, a partir das recordações que representam a própria herança a ser deixada em testamento. O eu poético continua:

Deixo em testamento
 Uma escada torneada,
 Rangente ,
 Por onde rolaram cofres,
 Mágoas
 E que tantas vezes subi
 Como um dos gatos da casa da 14.

Deixo em testamento
 Um ar pesado
 De caminhões na madrugada,
 De fuligem e pó,
 De cimento branco
 Despencando talco
 Das construções que germinavam como espigas
 Ao redor da 14.

((NAVEIRA,1990, p.15)

A saudade, perceptível ao longo do poema, às vezes aparece cercada de sentimentos negativos, pelas lembranças que por um lado refletem mágoas e por outro recordam um tempo pesado, ligado a situações concretas de movimento e incômodo causados pelas construções ao

redor da casa. A rememoração e enumeração dos elementos deixados em testamento, são resíduos de um passado relido, remodelado. Joel Candau diz que “no quadro das estratégias identitárias os indivíduos operam escolhas sempre no interior de um repertório flexível e aberto a diferentes meios: representações, ‘mitos-histórias’, crenças, ritos, saberes, heranças etc., ou seja, no interior de um registro memorial” (CANDAU, 2012, p. 18). Isso quer dizer que todos os resgates feitos nos textos de Naveira são o resultado de uma escolha. Eles vão moldando a identidade da poeta. Exemplo claro foi o registro da rua 14 em mais de um poema. Verificamos então haver significado especial deste espaço para a memória de Raquel Naveira. Vejamos as últimas estrofes ainda do poema “Casa da 14”:

Deixo em testamento
 Um portão de ferro
 De onde assistíamos a bandas e bumbos,
 Folias de Carnaval,
 Procissões de Santo Antônio,
 Os olhos entre velas,
 Fitas e flores
 Na calçada da casa da 14.

Deixo em testamento
 O caminho que levava
 Aos canteiros de pau-brasil,
 Aos jacarés de papo amarelo,
 Aos cedros gigantes,
 Aos pedregulhos cinzentos,
 À fonte da praça
 Próxima à casa da 14.

Deixo em testamento
 Os vizinhos,
 As lojas de turco,
 As peças de seda,
 As panelas de alumínio,
 O armazém com rolos de fumo,
 O cheiro de quibe cru,
 Os luminosos de gás neon
 Colorindo de vermelho a casa da 14.

Deixo em testamento
 Estas últimas palavras sobre a casa da 14.

Que a casa foi-se no vento.

(NAVEIRA, 1990, p.16)

O texto segue um percurso de dentro para fora. Inicia-se com a exposição de elementos concretos da própria estrutura da casa. Os versos percorrem sentimentos motivados pelas lembranças vividas dentro dela para, em seguida, alcançarmos o portão de onde se observava a rua. O portão de ferro, que também é título de uma das obras de Raquel Naveira, marca a passagem, para os arredores daquele ambiente, a saída para o mundo. O verso “A casa foi-se no vento” nos leva a diferentes interpretações. Literalmente, ela pode ter desabado com o vento. Contudo, talvez seja pura metáfora, representando a ideia de ruptura com a própria memória despertada por ela. Ou ainda, podemos compará-la ao fato ocorrido com o relógio da rua 14, que sumiu da noite para o dia. Enfim, a imagem da casa é demolida juntamente com o último verso.

Embora encontremos no texto esse sentimento de cessação das recordações referentes a um ambiente específico, sabemos da impossibilidade de tal fato ocorrer. Afinal, “sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAU, 2012, p. 59-60). Portanto, negar a memória seria negar a própria identidade. E negar a própria identidade não significa perdê-la, mas simplesmente não a aceitar. Desse modo, surgem as maiores discussões sobre o referido tema. Reflete-se acerca da identidade geralmente quando ela é, de alguma forma, atingida, quando se tenta causar a ruptura entre identidade e sujeito.

Segundo Bauman, “a identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um objetivo” (BAUMAN, 2005, 21-22). Ou seja, ela está sempre em processo de construção. A produção poética de Raquel Naveira encerra inúmeras recorrências como as ressaltadas no primeiro capítulo – memórias da terra natal, feminino, religiosidade, mitologia – que constroem um estilo próprio e se referem às escolhas da autora. E isso, claro, é parte integrante de um perfil identitário da poeta. A ideia de recorrência nutre de modo tão significativo essa produção literária que em outra publicação, *Sob os cedros do Senhor*⁵², Raquel retoma o mesmo espaço descrito nos dois poemas analisados anteriormente. Leiamos o texto na íntegra para melhor compreendermos essa reincidência espacial:

PASSEIO PELA 14

Saía com meu avô pela 14,
Parávamos naquela casa
Que vendia mil artigos
(como esquecer as cartelas de botões,

⁵² *Sob os cedros do Senhor* foi publicada inicialmente em 1994, todavia, neste trabalho, utilizamos a antologia poética *Jardim Fechado*, na qual se encontra uma seleção de textos da obra citada.

Os ovos de cerzir meias?);
 Depois, percorríamos um corredor
 Comprido e estreito,
 Cheio de balas e guloseimas,
 Xaxins de orquídeas;
 Por fim, entrávamos na loja de tabuleiros
 Onde ele comprava tâmaras,
 Figos secos,
 Sementes de abóbora
 E de pistache.

Chamavam-no de “compadre português”,
 Um dia ele me segredou:
 Lembrei tanto de minha mãe,
 Ela se vestia só de negro,
 Como aquela mulher do turco.

(NAVEIRA, 2005, p.124)

A novidade do poema está na presença da imagem do avô. Mais uma vez o tom saudosista nos leva a inferir que se trata de um resgate de memória de um lugar significativo para o eu poético, cuja reincidência temática, bem como as características biográficas, faz-nos refletir sobre as experiências da própria autora, segundo as suas preferências. A primeira pessoa do plural convida o leitor a visualizar o avô e a neta de braços dados caminhando ao longo de um corredor repleto de vendas. O uso do pretérito perfeito do indicativo dá a entender o passeio como algo frequente, comum de acontecer. Assim, as imagens fotografadas pelo olhar do eu poético ao longo do passeio são resgatadas da memória como características daquele lugar de que tanto gostava e visitava. A segunda estrofe marca um momento peculiar. Não se trata mais dos comuns passeios que faziam, mas de um em que o segredo veio à tona. O avô se lembrara da mãe dele vestida de negro, “como a mulher daquele turco”. Há, neste ponto, uma memória dentro de outra memória. Seria o resgate de uma imagem feita por alguém que também foi resgatado da memória do eu poético. Qual seria o motivo da cor negra? É possível afirmar que tem a ver com a própria cultura, já que a personagem retomou a lembrança a partir do momento em que viu a mulher do turco. Também é possível pensar numa dor carregada nas vestes, por luto ou mágoa. Sobre isso, podemos resgatar as palavras de Candau quando afirma: “Há um argumento de peso em favor da alteridade da lembrança: não se pode recordar um acontecimento passado sem que o futuro desse passado seja integrado à lembrança” (CANDAU, 2012, p. 66). Assim, o que enxergamos no poema “Passeio pela 14”, não é exatamente a lembrança de um passado. Por se tratar de um texto literário, podemos dizer que é a representação de uma memória organizada na atualidade, ou seja, no futuro daquele passado. E, ao ser sistematizada no presente, ela passa a ter um revestimento atualizado, organizado a

partir de outra perspectiva. Candau (2012) continua: “a lembrança é, portanto, algo distinto do acontecimento passado: é uma viagem (*imago mundi*), mas que age sobre o acontecimento (*anima mundi*), não integrando a duração e acrescentando o futuro do passado” (CANDAU, 2012, p.66-67).

Os três poemas, que partilham de um mesmo espaço poético, ilustram o modo como Raquel Naveira faz uso das memórias e constrói a identidade. Trata-se de versos repletos de recordações, que apesar de carregarem consigo a marca do tempo, possuem uma linguagem essencialmente contemporânea comprovando a atualização das imagens representadas. Há nesse decurso alguns traços residuais que, como vimos nos capítulos anteriores, estão arraigados nos constantes resgates históricos e culturais que a autora constrói. A própria identidade da poeta se constitui no intervalo de passado e futuro, no qual as memórias dão significado às produções literárias do presente. A figura do relógio, bem como a reflexão sobre o tempo, são assuntos retomados em outros textos ao longo das publicações naveirianas⁵³.

De acordo com Bauman (2005), “as identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno voo, usando os seus próprios recursos e ferramentas” (BAUMAN, 2005, p. 35). É como se a tentativa de fotografar uma imagem resultasse numa figura desfocada, justamente pela impossibilidade de registrar aquele momento. Assim acontece com a identidade. Ela já faz parte da fragmentação do eu e, além disso, ainda se constitui de pedaços. São esses pedaços que estamos juntando.

Essa essência deslocada, intrínseca à modernidade, é resultado do processo histórico pelo qual passou o ser humano. Segundo Stuart Hall, há três concepções de identidade: a) a iluminista; b) a sociológica; e c) a pós-moderna. A primeira enxerga o ser humano assim:

um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência, e de ação, cujo centro consistiria num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico a ele” – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (HALL, 2002, p.10-11).

Dessa ideia ainda temos hoje alguns resquícios de tentativa de encontro do ser humano consigo, de forma essencialista, como se houvesse a possibilidade de identificação de um eu estável e limitado a um determinado número de características.

⁵³ Entre os textos que se reportam ao tempo, podemos elencar o “A vida bate como um relógio”, interpretado por Antônio Abujamra, e disponível no *Youtube*, no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=GkZgQAMhof8> Acesso em: 27/06/2018.

Ultrapassando as barreiras interiores, Stuart apresenta o segundo tipo de identidade, aquele que se constrói a partir do contato com o exterior, com o outro:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para os sujeitos os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava (HALL, 2002, p. 11).

Essa tipologia dialoga com o que apresentaremos mais adiante acerca do processo de endoculturação pelo qual todo indivíduo passa. Tem a ver com o conteúdo apreendido por cada sujeito ao longo de sua existência. Então, a partir do assimilado, que ocorreu segundo o contato entre o indivíduo e o mundo, é que se vai formando sua identidade. É por isso que Stuart Hall afirma:

o fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2002, p.12).

Enquanto o indivíduo está em contato com um mundo que luta pela unidade, ele também a buscará. Mas quando o mundo começa a se fragmentar, o sujeito automaticamente refletirá essa mudança através de um eu com diversas identidades, muitas vezes “contraditórias ou não-resolvidas”.

A terceira concepção apresentada por Hall, a pós-moderna, reflete uma identidade não-fixa e não-permanente. Está em constante transformação. Sua definição acontece historicamente e não biologicamente. A partir dessa ideia, o sujeito pode assumir identidades distintas em momentos diferentes. O teórico afirma que:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória entre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do “eu” (HALL, 2002, p.13).

Ora, a heteronímia pessoana já mostrou em pleno Modernismo português que essas identidades contraditórias constituem os indivíduos. Portanto, eis aí um resíduo já descoberto e estudado pela Psicanálise. Isso tudo tem a ver com a ideia que enfatizamos desde o início, a de que Raquel Naveira se vê como, e de fato é, uma fiandeira. Ela mesma elegeu essa figura mítica da tecelã como símbolo do seu ofício literário, como disse em *Tecelãs de Tramas: ensaios sobre interdisciplinaridades* (2004). O entrecruzamento de ideias, de imagens e de representações constrói essa identidade. Para nós, é possível identificar esse sentimento de mescla, de mistura, de hibridação do eu em vários textos da poeta. Um deles está no livro *Abadia*:

PESCADORA

Afasta-te de mim que sou pecadora,
Magôo,
Faço sofrer;
Queria ser bondosa,
Delicada,
Mas tenho traumas,
Alma atormentada,
Peito de vulcão.

Afasta-te de mim que sou pecadora,
Mistura de abismo,
Maré
E absinto,
Oculto nas entranhas
Um veneno que parece mel.
Afasta-te de mim que sou pecadora,
Tropeço sempre na mesma pedra,
Guardo um espinho fíncado na carne.

Não queres que me afaste de ti?
Bem que te avisei,
Sou pecadora,
Não é medo,
Ah! Se conhecesses o que há em mim,
Minha angústia...

Ficas
Mesmo assim?
Tu me tornaste então pescadora,
Das que usam palavras
Como iscas.

(NAVEIRA, 1995, p. 34-35)

O eu poético se autodefine como pecadora. São muitas as características que constroem a imagem proposta desde o título. Os sentimentos de traumas, sofrimentos e

tormentos mostram a angústia vivenciada por ela. Nesse caso não há como afirmar que Raquel Naveira produziu o reflexo de sua imagem ou de alguma inspiração momentânea. Se assim tratássemos o texto, não seriam mais do que conjecturas. O que vemos é uma imagem de mulher sendo construída a partir do paradoxo do Bem e do Mal. Podemos lembrar, neste instante, do ideal barroco, que por se manifestar em meio a um grande processo de modificação de pensamentos da humanidade, acabou por refletir em seus textos esse tipo de angústia que deixava o indivíduo em um não-lugar, sempre tensionado pelos pensamentos cristãos medievais e pelos ideais renascentistas e antropocêntricos.

O sentimento que perdura no início do poema também ilustra a perspectiva histórica feminina vista no terceiro capítulo, na qual a mulher, aos moldes de Eva, esteve tantas vezes carregando o “peso” do pecado original, especialmente na Idade Média. Além de nomear-se pecadora, o eu poético ainda se percebe como desmerecedora de estar diante de um interlocutor para quem direciona seu discurso. Ela demonstra os seus anseios e em seguida justifica o fato de não alcançá-los. Queria ser bondosa, delicada, mas tem traumas e alma atormentada. A ideia do veneno, que carrega consigo, novamente ilustra a imagem de Eva e, mais do que isso, a insere na posição da própria serpente. É perceptível tal ideia quando diz ser o veneno parecido com mel. Ou seja, ela tem o poder de enganar, de iludir.

Na terceira estrofe encontramos referência à ideia de pecado quando o eu feminino diz tropeçar sempre na mesma pedra, ou seja, cometer constantemente os mesmos erros. E, ainda, há a imagem do espinho fincado na carne, que lembra a crucificação de Jesus Cristo, enfatizando o entendimento sobre o pecado carnal.

O processo de interlocução se torna mais enfático na estrofe seguinte quando a que se diz pecadora afirma ter deixado claro desde o início quem ela era de fato. Tal atitude dá a ideia de algo ter acontecido nas entrelinhas da passagem da terceira para a quarta estrofe.

No final do poema a autora faz um trocadilho da palavra pecadora com pescadora, dando sentido, finalmente, ao título do poema. O outro, imaginado discursivamente, contribui para essa mudança de feição. E o eu poético, agora pescadora, usa as palavras como isca. Não se trata de uma clara mudança de personalidade, mas de uma transformação de perspectiva, do modo como ela se vê. Tal modificação só foi possível com a ajuda do Outro, daquele que compreendendo suas angústias resolveu ficar ao seu lado.

A mistura de elementos religiosos, históricos e femininos compõe o entrelaçamento que se reflete em toda a obra de Raquel Naveira. A fiandeira faz que nos deparemos constantemente com a hibridação cultural que tanto impulsiona a sua produção poética. “Pescadora” ilustra, a partir dos conteúdos trabalhados, as predileções da autora, trilhando

assim um perfil característico de sua identidade. Daí podermos retomar as ideias de Bauman, quando afirma: “a tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem em mãos (BAUMAN, 2005, p.55). Isso reflete um pouco a ideia de hibridação, constantemente utilizada na poesia naveiriana, principalmente quando há o aproveitamento de um mesmo espaço para motivar discussões distintas. Observe-se, então, que dentro de uma única identidade, neste caso a poética, identificamos um perfil que se dedica ao mesmo tempo a dar relevo à cultura local, a propagar a ideia do entrecruzamento de culturas como essência da brasilidade, a defender e enfatizar a luta feminina e feminista e a representar liricamente o sentimento cristão católico. Tais características se misturam, desconstruindo seus limites quando inseridas na poesia naveiriana.

Essa mistura de culturas abordada anteriormente muitas vezes surge nos poemas de Raquel como algo aparentemente uno, como vem a ser o caso desses versos inseridos em *Casa de Tecla* (1998):

ALMA PORTUGUESA

Minha alma é portuguesa,
Com certeza,
Tenho ares de senhora do tempo antigo,
Visto-me de preto,
Vivo aqui,
Neste lugar para onde vieram meus avós,
Nunca vivi em outra parte.

Minha avó é portuguesa,
Com certeza,
Sou rouxinol
Que canta fados
Docemente,
Todo prazer
Transformo em mágoa.

Minha alma é portuguesa,
Com certeza,
Caminho entre frescas ervas
Em busca de vales,
Aldeias
E ribeiras.

Sempre choro
Ou estou pra chorar.

(NAVEIRA, 1998, p. 56)

“Alma portuguesa” carrega um sentimento que, mais adiante, Raquel Naveira vai retomar e aprofundar em *Sangue Português*. Esta obra, conforme abordamos no início da tese, faz convergir o entrecruzamento das culturas de língua portuguesa. E a constante citação desse tema foi o que nos motivou a pesquisar a obra estudada, na tentativa de compreender se tal fato teria a ver com a própria herança familiar da autora, ou se seria uma essência arraigada à sua identidade brasileira.

Nos versos acima o eu poético assume de modo veemente a herança portuguesa. Contudo, além de recuperar elementos culturais lusitanos, é possível neles identificar características de uma tradição que dialoga com a contemporaneidade. Ora, se o eu poético afirma ter uma alma portuguesa, acredita-se que o corpo, que caminha em conjunção com a alma, não o é. Caso contrário, não precisaria dar-se ênfase à identidade da alma. Acreditamos, claro, que seu corpo seja brasileiro. O corpo ilustra o físico interligado ao biológico. Partindo da ideia de que há certos elementos culturais⁵⁴ que já se impregnam em nós desde o nascimento, é impossível que o lugar onde a gente vive seja o responsável por moldar esse corpo. Já a essência, a alma, se adequaria a características mais subjetivas conforme as influências acolhidas de outras culturas, de outras pessoas e provindas de outros imaginários.

Podemos identificar o diálogo entre o passado e o presente quando o eu poético diz ter “ares de senhora do tempo antigo”. O fato de voltar ao lugar de onde os avós viveram também enfatiza essa interligação temporal.

O fado, estilo musical português, surge no poema como representação das tristezas cantadas por uma mulher que transforma todo prazer em mágoa. O canto vem acrescentar o tom triste anunciado na primeira estrofe, quando o eu poético feminino afirma vestir-se de preto. O caráter saudosista inicial se mistura à tristeza dessa mulher que a todo instante diz ser sua alma portuguesa. Inferimos que o estilo amargurado que percorre os versos tem a ver com a própria essência do povo português. O caminhar em meio às frescas ervas, buscando vales, aldeias e ribeiras destaca a beleza natural de Portugal. Esses elementos são fonte de inspiração para o desalento do eu poético que “sempre chora” ou está para chorar. Residualmente, podemos relacionar tudo isso ao movimento saudosista português iniciado em 1910⁵⁵. O movimento “preconizava que a saudade é palavra sem equivalente em outras línguas, visto ser um ‘sentimento ideia’, ‘emoção refletida’, ‘promessa de uma nova civilização lusitana’, em

⁵⁴ Os referidos elementos culturais estariam ligados, aqui, a algo mais concreto: vestimentas, estilo do cabelo, dialeto, etc.

⁵⁵ O movimento saudosista português teve início “com a fundação da revista *A Águia*, órgão da ‘Renascença Portuguesa’, que circulou até 1932, ao longo de três fases” (MOISÉS, 2012, p.455).

suma, uma religião, uma filosofia, uma política tipicamente portuguesa” (MOISÉS, 2012, p.455).

O poema “Alma portuguesa” foi dedicado ao poeta português renascentista Bernardim Ribeiro, um dos precursores do bucolismo em Portugal, o que justifica o conteúdo do texto. Contudo, além da homenagem, o tema aludido toma muitos espaços na produção poética naveiriana, marcando a constante relação entre a cultura brasileira e a lusitana como traço da hibridação cultural tão significativa para a construção da identidade de Naveira.

De acordo com Hall, “As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (HALL, 2002, p. 25). Ou seja, estamos diante de uma realidade que dificulta a tentativa de conceber um ser uno, pautado numa essência tradicional quase inabalável. Estamos cientes disso. Contudo, é necessário considerar elementos de certas tradições que se tornam presentes na produção literária de Raquel. Então, que fique claro: não é uma limitação de características arraigadas a uma herança portuguesa, como foi o caso do último poema, mas de um dos inúmeros traços que vão marcando e construindo um ser plural, cuja imagem pública, instituída segundo o uso de sua linguagem, molda uma mulher híbrida, que está em pleno momento de produção literária e propagação desse trabalho. Ou seja, o perfil que descrevemos hoje, já estará incompleto amanhã. Sobre isso, leiamos as palavras de Hall, cujo pensamento se constrói a partir das ideias de Lacan e Freud:

A identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas na vida adulta. Assim, em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação* e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é preenchida através de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a identidade e construindo as biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (HALL, 2002, p 38-39).

Notemos que esse processo é o que anunciamos desde o início como parte inerente à formação de uma identidade: é a própria endoculturação. Todo indivíduo se transforma gradualmente segundo suas experiências, suas relações com o outro e com o mundo. São as

características da sociedade que o cerca que vão moldando cada sujeito. E é isso que veremos no tópico seguinte. Afinal, a endoculturação é mecanismo intrínseco da identidade.

5.2 Raquel Naveira sob nossos olhos: a endoculturação como parte integrante da identidade

O poema “Furna”, do livro *Casa de Tecla*, expõe uma série de características que apresentamos ao longo destas páginas como partes integrantes da identidade da poeta Raquel Naveira:

FURNA

Feminil e mesquinha
 Tudo no mundo me cansa,
 Só encontro alívio
 Em minha furna-biblioteca:
 Ora leio Cícero,
 Ora Plauto,
 Ora um auto português,
 Meu coração,
 Ardido num fogo interior,
 Destila lágrimas
 Com o gosto da cana
 Em alambiques.

Nessa furna no deserto,
 Guardo uma Bíblia,
 Um crucifixo,
 Penas e tinteiros,
 Uma caveira segurando papéis;
 Ouço o zunido do vento nas dunas,
 O guizo das cascavéis.

Reclusa
 Crio beleza,

Gravo poemas
 Em areias móveis.

Se me infundires coragem
 De enfrentar feras e répteis,
 Não me poupeis.

(NAVEIRA, 1998, p. 59-60)

O poema apresenta um eu poético que se autodefine como mulher mesquinha, cansada do previsível, do comum, do cotidiano, daquilo que o mundo ao redor constantemente lhe proporciona. Ela anseia bem mais que isso. Portanto, a realização pessoal só acontece noutra mundo, no qual viaja sem sair do lugar, seria sua fuma-biblioteca. O contato com a literatura clássica, com os autos portugueses e com a Bíblia Sagrada revelam os conteúdos que a interessam e que agem sobre ela. O próprio sentimento de feminilidade inscrito no primeiro verso, além dos resgates da cultura clássica e da portuguesa, ilustra algumas temáticas que edificam a identidade poética da autora. São fontes de conhecimento que influenciam diretamente a escrita de Raquel.

O alívio desejado pelo eu poético não é inspirado pelo mundo, mas pela biblioteca, um mundo particular. O interessante é que ao mesmo instante em que busca referido alívio, o coração dessa mulher arde “num fogo interior”, “destila lágrimas”. É o sentimento de satisfação proporcionado pelas descobertas da leitura, são as constantes aberturas para novos mundos, novas realidades, cuja revelação promove o êxtase, a alegria da identificação.

“Na fuma do deserto” o eu poético se encontra sozinho, mas não se sente só. Guarda a Bíblia e crucifixos, comprovando a presença de uma religiosidade cristã. Além disso, “as penas e os tinteiros” representam o próprio ofício da poeta, que bebe das fontes histórico-literárias e escreve sob o véu dessas influências. Mesmo trancada em seu mundo particular, o eu lírico ouve ecos do mundo lá fora: “o zunido do vento nas dunas”, “o guizo das cascavéis”. De um lado há a imagem de uma caveira segurando papéis; do outro, o som do mundo. É nesse cenário que se produz poesia. Fechada entre quatro paredes, ela “cria beleza” e “grava poemas” em “areias móveis”.

No final do poema, o eu lírico direcionando-se a outro indivíduo, faz uma prece: “se me infundires coragem/ De enfrentar feras e répteis/ Não me poupeis”. A referência aos bichos relaciona-se à estrofe anterior em que faz alusão ao mundo externo à biblioteca. É preciso coragem para ultrapassar feras e répteis. O discurso poético condiciona o enfrentamento à coragem a ser alcançada por meio transcendente, sobrenatural.

Em “Fuma” é possível entrever um processo de apreensão de conhecimentos formadores do eu poético. O seu ser é construído a partir das leituras, a partir do que o mundo – a sua biblioteca – lhe proporciona⁵⁶. Esta faz parte do processo de endoculturação por que passa o ser humano. Em alguns momentos podemos ser comparados a um repositório de

⁵⁶ A paixão pelos livros é sempre enfatizada por Raquel Naveira em suas participações na mídia. Uma referência que pode ser conferida no Youtube é o seu programa “Flores & Livros”, no qual costumeiramente falava sobre suas duas paixões, conforme o título do projeto indica. Segue o link de um do quinto programa, publicado em 18 de abril de 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=DguamAS4fs&t=183s> acesso: 22/06/2018.

informações. Contudo, há pessoas que recebem mais ou menos dados ou conhecimentos. A apreensão dependerá do acesso à informação proporcionado ao indivíduo, de seus objetivos pessoais, seus interesses. De qualquer modo, tudo isso vai influir diretamente na formação do sujeito, na construção da identidade:

A cultura humana se faz através da *endoculturação*, do “eu sou eu e minha circunstância” orteguiana. É que quando nascemos encontramos um mundo pronto: uma natureza preexistente desde bilhões de anos; homens que vão desaparecer no espaço de um século e outros que já desapareceram deixando rastros ou sem deixá-los; uma cultura (material e imaterial) que data pelo menos de quarenta mil anos. Pois bem, quando nascemos, não inventamos nada. Aprendemos tudo. E o fazemos através da *endoculturação*, que consiste em assimilarmos a cultura existente antes de nós a fim de que possamos sobreviver e sonhar (PONTES, 2014, p.21).

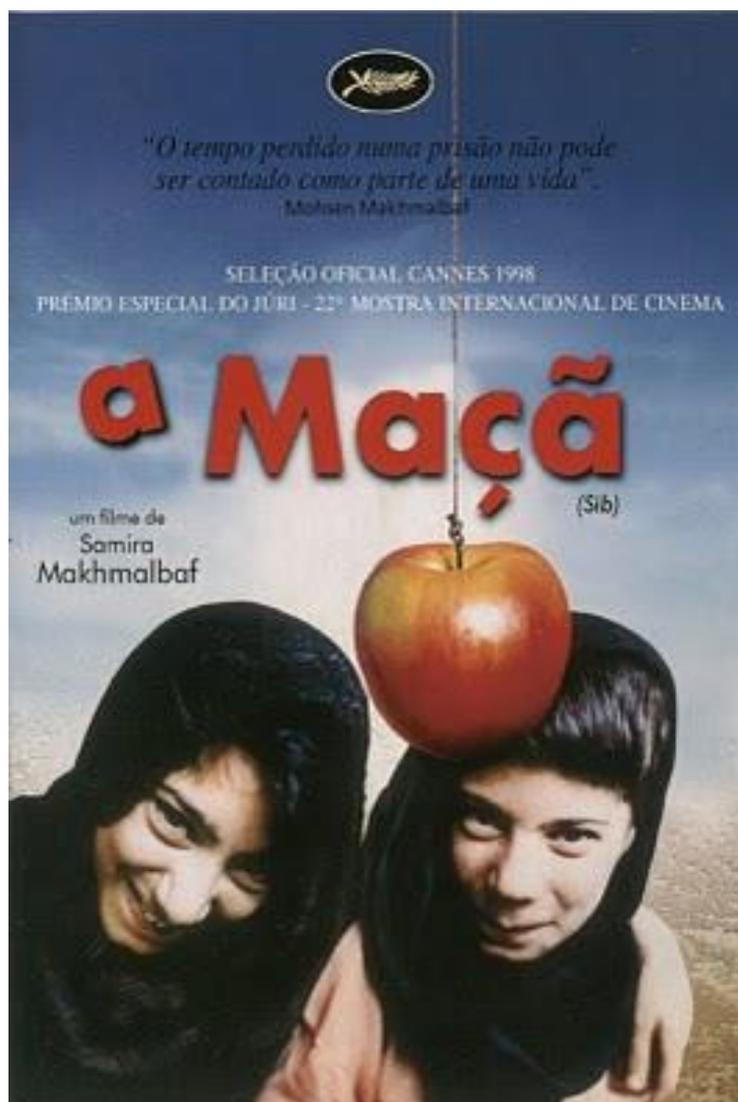
Segundo Roberto Pontes (2006^a; 2014)⁵⁷, o que apreendemos é material culturalmente produzido por outros que vieram antes de nós. E assim nos misturamos e nos envolvemos de tal modo com esses elementos, que construímos a ilusão de sermos novos e diferentes seres, significativamente distintos de nossos antepassados.

Quando pensamos sobre o conceito de endoculturação, nos vem à mente um filme visto em nosso primeiro ano de graduação, na disciplina “Introdução à sociologia”: *A maçã*⁵⁸. A narrativa tem como protagonistas duas irmãs gêmeas, Massoumed e Zahra, que durante os onze primeiros anos de vida viveram aprisionadas em casa. Seus pais, seguindo os preceitos do Alcorão, as prenderam com a justificativa de que “as meninas são como flores que expostas ao sol, murchariam”. A mãe, cega, é a mais severa a aplicar a decisão.

Depois de uma denúncia dos vizinhos, que resolveram fazer um abaixo-assinado e pedir ajuda ao poder público, uma assistente social recebe a incumbência de obter a libertação das meninas. Samira Makhmalbaf, a diretora desse filme, de apenas 18 anos, passa a registrar o momento de encontro das crianças com o mundo. Todo o processo de adaptação começa tardiamente. As gêmeas passam a ter contato com outras pessoas, com novos objetos e diferentes ambientes. A dificuldade de comunicação é significativa, e o processo de evolução do uso da linguagem é lento.

⁵⁷ O conceito de *endoculturação* já fora utilizado por Roberto Pontes em 2006, conforme citação da nota de rodapé de número 3 *retro*. Contudo, citamos um texto de 2014 por julgarmos mais completo e atualizado.

⁵⁸ *A maçã* é um filme iraniano, de Samira Makhmalbaf, estreado em 1998, misto de drama e documentário.

Figura 11 – Filme “A Maçã”

FONTE: <https://chadelimadapersia.blogspot.com/2013/03/cinema-iraniano-maca.html>

Comparando a história do filme com a de outras crianças que não tenham passado por esse mesmo processo, notamos o quanto é natural, ou deveria ser, a socialização. O desenvolvimento da linguagem, a comunicação com outras pessoas, o reconhecimento de cada objeto, de cada ambiente, a assimilação dos nomes, tudo isso faz parte de um aprendizado necessário e intrínseco ao ser social. Todas as noções que são apreendidas, no decorrer da vida, fazem parte de uma cultura específica que determina as crenças, o modo de ser e pensar, e as ideologias de cada indivíduo. E se a cultura muda com o decurso do tempo, o indivíduo que dela partilha também acompanha as mudanças ocorridas. Esse é o processo conhecido por endoculturação ou enculturação, já mencionado. Sendo termo próprio dos estudos antropológicos, essa concepção envolve a ideia de aprendizado, assimilação e interiorização de

valores e conhecimentos sistematizados. A endoculturação acontece desde a infância, parte do contato familiar e continua a ocorrer nas diversas relações mantidas na escola, na Igreja, nos espaços de lazer e, mais adiante, no trabalho, na faculdade e nos espaços de interação profissional. Leiamos o poema “Explicação”, do livro *Portão de Ferro*, que apresenta metaforicamente a modificação vivenciada pelo eu poético da infância à fase adulta:

EXPLICAÇÃO

Quando criança
 Usava trança
 E tinha o ar patético
 De quem se lança
 No fundo do poço
 Na esperança de encontrar um novo mundo.

Foi assim que penetrei na clareira de um bosque
 Onde duendes conversavam
 Em volta de uma fogueira,
 Tinham orelhas pontudas,
 Gorros compridos
 Com pompons nas pontas;
 Logo chegaram fadas
 Com asas de libélula
 E roupas que lembravam estranhas flores arroxeadas;
 Quando perceberam que eu estava ali,
 Uma intrusa,
 Fizeram-me de musa
 E me presentearam com vestidos lindos:
 Um dourado como o sol,
 Outro prateado como a lua,
 E um terceiro, cintilante de estrelas.

É por isso que hoje
 Conservo um sonho de princesa
 Embolorado e cheio de sangue
 No guarda-roupa.

(NAVEIRA, 2006, p. 42)

O imaginário infantil abordado no início do poema é descrito como um momento de pura ingenuidade, caracterizado pelo uso da trança no cabelo, que remete ao lúdico e ao mesmo tempo ao perfil feminino. A inocência é vista de modo negativo pelo eu poético, que diz ter a criança um “ar patético” quando se lança para as descobertas do mundo com esperança. O olhar do enunciador do discurso poético é de alguém já maduro que contempla o passado sob a ótica do presente.

Na segunda estrofe nos deparamos com a explicação do pensamento inicial, justificando-se o fato de se ter penetrado em um bosque cheio de seres imaginários. As imagens apresentadas remetem aos contos fantásticos. O eu poético, então, se encontra em meio a essa construção fantasiosa, envolvido pela ilusão proporcionada naquele momento da infância, que alterna imagens positivas e negativas.

Tudo isso justifica o sentimento “atual” do eu lírico que conserva “um sonho de princesa”, mas que é “embolorado” e “cheio de sangue”. A ludicidade se mistura ao tenebroso e angustiante, de modo que todas as representações simbólicas deixam entrever algo obscuro por trás do imaginário infantil.

O poema resgata um dos clássicos contos dos Irmãos Grimm, “Pele de bicho”⁵⁹, que também tem uma variante intitulada “Pele de asno”, de Charles Perrault.

⁵⁹ No conto “Pele-de-bicho”, o rei é casado com uma bela mulher de cabelos dourados, que sofre de grave enfermidade e logo morre. Contudo, antes de partir pede para que o esposo prometa casar-se com uma mulher tão bonita quanto ela. O rei fez a promessa, mas demorou a interessar-se por alguém. Passado algum tempo, o rei iniciou suas buscas por uma pessoa de características aproximadas as da falecida esposa. A única encontrada com esse perfil foi a sua própria filha. Sua atitude gerou espanto entre as pessoas do reino, mas ele estava decidido e a filha, então, resolveu criar um plano para ganhar tempo. Falou para o pai que antes de casar seria preciso conseguir três vestidos: um dourado como o sol, outro prateado como a lua e um brilhante como as estrelas. Além disso, solicitou um manto com mil e uma espécies de peles de diferentes animais do reino. Ela acreditou na impossibilidade de realização desses desejos. Donzelas construíram os vestidos e os assistentes do reino caçaram os mais diversos bichos e fizeram o esperado manto.

A filha do rei, ao perceber que não tinha mais como fazer seu pai mudar de opinião, resolveu fugir, enquanto todos dormiam. Com ela levou um anel, uma roca e um fuso de ouro, os três vestidos, vestiu o manto e sujou o rosto de fuligem. Depois de muito andar, parou numa floresta e adormeceu dentro de uma árvore. No outro dia, quando o sol já estava alto, o rei, dono dessa mata, foi caçar e seus cachorros começaram a farejar perto da árvore. Os funcionários do rei, acreditando se tratar de um animal de rara espécie, se aproximaram certos de pegá-la, mas logo a menina acordou e implorou que a levassem com eles. Pensando ser uma ótima ajudante na cozinha, aceitaram-na.

A moça passou a ser chamada de “Pele-de-bicho” e foi embaixo de uma escada, próxima a cozinha, que viveu durante muito tempo. Certo dia houve uma festa no reino e ela pediu ao seu chefe para dar uma olhadinha. Ele pediu para que ela voltasse em meia hora. E assim a menina fez. Contudo, antes tomou o vestido da cor do sol, tirou a fuligem do rosto e chegou à festa como uma princesa real. O rei logo se encantou dela e a convidou para dançar. Terminada a meia hora, ela saiu, tirou o vestido e retomou as suas atividades.

O cozinheiro pediu para que ela fizesse uma sopa para o rei. Ela fez das mais saborosas e na hora de servir colocou o seu anel de ouro para que o rei o encontrasse. E assim aconteceu. O soberano achou o anel e mandou a chamar. Ela negou conhecer a joia.

Outro dia, novamente teve uma festa no reino. E tudo se repetiu como da outra vez. Pele-de-bicho foi à festa, dessa vez com o vestido da cor da lua, dançou com o rei e saiu em seguida, voltando ao seu posto e fazendo a deliciosa sopa para vossa majestade. Ela colocou a roca de ouro na sopa e o rei a chamou para tomar satisfações. Todavia, negou qualquer informação que indicasse a origem daquela preciosidade.

Houve uma terceira festa no reino. Tudo parecia acontecer do mesmo modo que acontecera das outras vezes. O vestido da moça, dessa vez, era da cor do brilho das estrelas. Mais uma vez o rei ficou encantado com tanta beleza. Contudo, algo de diferente ocorreu: o rei pediu que a música fosse mais prolongada e durante a dança colocou o anel de ouro no dedo da Pele-de-bicho, sem que ela notasse. Ao terminar a música, a menina saiu correndo, já que estava bem atrasada. Na pressa, não deu tempo tirar o vestido, apenas jogou por cima do corpo o manto de peles de bichos. Também não deu tempo sujar-se inteiramente com a fuligem, de modo que um de seus dedos permaneceu branco.

Novamente, a menina fez a sopa para rei. Ela colocou o fuso de ouro no prato a ser servido e depois, como das outras vezes, o rei a mandou chamar. O rei viu o anel de ouro no dedo dela e pegou em sua mão firmemente. Pele-de-bicho tentou fugir, mas o manto se abriu e o vestido com a cor do brilho das estrelas logo apareceu. Não

A aquisição cognitiva, parte do processo de endoculturação, pode ocorrer em diversos níveis, e sua mais básica organização pode considerar dois parâmetros: 1. A assimilação do conteúdo natural da cultura em que se vive, a partir do convívio com outros seres humanos. 2. A obtenção de conhecimento científico na escola, na faculdade, ou em cursos diversos. Os dois modos descritos levam a constituir um indivíduo sociocultural.

A propósito, vem ao caso destacar um trecho da dissertação de mestrado de Cássia Alves da Silva, na qual a autora faz referência a esse processo:

Um indivíduo que nasce no Brasil, país com diversas religiões, mas que tem o catolicismo ainda como sua base, encara como feio todos os feitos que vão de encontro aos princípios da Igreja. Isso acontece porque cada ser humano acredita naquilo que lhe é repassado. É o que vem de fora pra dentro (SILVA, 2010, p.14).

Assim, cada indivíduo adapta o que lhe vem de “fora para dentro” de modo bem peculiar. Exemplo claro, vimos no tópico anterior, poema “Alma Portuguesa”, de Raquel Naveira. Ora, o acolhimento da cultura portuguesa certamente aconteceu de modo natural ao longo de sua vida. As influências recebidas da família, bem como o contato direto com elementos daquela cultura, contribuíram para que brotasse a essência que hoje faz parte da identidade da autora.

Cada pessoa tem uma visão de mundo de acordo com as diversas interações vivenciadas ao longo da vida. Cássia Silva, noutro trabalho, diz o seguinte:

O processo de *endoculturação* é mais individual. É um caminho pelo qual todos os seres humanos passam desde o nascimento. É aquilo que se recebe como herança e internaliza. Tudo que é passado de pai para filho. Todos nós somos *endoculturados*; quando entramos em contato com outros indivíduos e culturas não apenas olhamos para esse ou esses outros, mas passamos por um novo processo de *endoculturação* (SILVA, 2014, 97-98).

Ao apresentar, em *A literatura em perigo*, o modo como a literatura amplia o nosso universo psíquico, Tzvetan Todorov (2010) afirma:

Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o

conseguindo mais esconder a sua imagem, ela lavou o rosto e tirou a fuligem do restante do corpo, mostrando-se uma bela mulher de cabelos dourados.

O rei a tomou para esposa e disse que a partir daquele instante nunca mais se separariam. E foram felizes para sempre (Resumo construído a partir da história lida no site https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/pele_de_bicho Acesso em: 24/06/2018.)

mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor a sua vocação de ser humano (TODOROV, 2010, p 23-24).

A importância da literatura no processo de formação cultural é inquestionável. Assim, no que se refere à endoculturação a literatura desempenha papel de destaque, desde que contribui para o conhecimento do mundo. Através dela – da literatura – podemos ampliar nossa bagagem de conhecimento científico e dos diversos modos de olhar e de perceber o ser humano. Segundo Roberto Pontes:

Faz-se indispensável pensar a Literatura antes de tudo como *poiésis*, um fazer inventivo, cujas raízes estão arraigadas na sociedade e na cultura humanas, de modo a não haver quem consiga extirpá-la de seu meio natural sem sobreviver o perigo de pôr-se a sociedade e a própria humanidade sob grave risco de involução, até mesmo de depauperamento progressivo e de extinção (PONTES, 2005, p.3)

Portanto, a Literatura é necessária à sociedade. Ela contribui com a sua evolução. Dentre os múltiplos campos do saber podemos dizer que ela é uma das áreas que mais abre caminho e mais permite relações com as outras áreas do conhecimento. E se estamos utilizando a residualidade, isso se torna ainda mais forte, pois ela nos dá parâmetros para alcançar as outras ciências e apreender delas elementos que certamente mudarão nosso modo de ver as coisas.

Portanto, embora a endoculturação tenha sido incorporada à teoria da residualidade posteriormente à sua sistematização, faz parte da mesma linha de pensamento. Isso porque a todo instante, nós, como sujeitos, estamos naturalmente assimilando resíduos de outros grupos sociais para acrescentar ao nosso. E essa contribuição que vem de outras culturas, e/ou de outros tempos através de uma herança familiar, por exemplo, se cristaliza em nosso modo de ser e agir, fazendo-nos seres residuais e híbridos. Contudo, o processo que ocorre nas culturas, e na sociedade em geral, a que chamamos hibridação (e outros hibridismo) cultural, quando analisado individualmente, a partir da integração do ser humano com o mundo, consiste na endoculturação. Podemos dizer, então, se nos valermos de cada termo isoladamente, que o hibridismo está para a cultura assim como a endoculturação está para o indivíduo.

Um poema que bem ilustra o que acabamos de comentar é “Cântico XXIV”, de Cecília Meireles, cujo tema leva à reflexão sobre a nossa formação como seres humanos culturais, que somos, e, conseqüentemente, à consideração da influência que recebemos do meio em que vivemos:

CÂNTICO XXIV

Não digas: Este que me deu corpo é meu Pai.
 Esta que me deu corpo é minha Mãe.
 Muito mais teu Pai e tua Mãe são os que te fizeram
 em Espírito.
 E esses foram sem número.
 Sem nome.
 De todos os tempos.
 Deixaram o rastro pelos caminhos de hoje.
 Todos os que já viveram.
 E andam fazendo-te dia a dia
 Os de hoje, os de amanhã.
 E os homens, e as coisas todas silenciosas.
 A tua extensão prolonga-se em todos os sentidos.
 O teu mundo não tem pólos.
 E tu és o próprio mundo.

(MEIRELES, 2001, p.133)

Infinita é a nossa dívida com o mundo. Muito mais do que aprendemos com quem nos criou é o que assimilamos a cada instante em pleno contato com os outros existentes e inexistentes. As coisas, as pessoas e os valores com os quais cruzamos a todo o momento têm história, têm herança e certamente também já aprenderam com outros seres humanos conscientemente ou não. É o que chamamos de *círculo residual*. Nosso ser se forma por um constante entrecruzamento com todas as coisas e pessoas, vivas ou não.

Essa formação pode ser interpretada pelo outro de diferentes formas. A imagem que repassamos publicamente é vista, quase sempre, sob perspectivas diferenciadas. Boa parte dessa construção acontece a partir do dito. Assim, a linguagem que produzimos é constantemente analisada tanto pelo que dizemos quanto pelo modo como proferimos. Referido viés veremos agora, no próximo tópico.

5.3 Raquel Naveira por ela mesma: a construção do *ethos*

Na introdução do presente estudo apontamos um conceito de *ethos* que se refere à imagem de si mesmo no discurso. Cada um de nós ao elaborar um texto, seja ele falado ou escrito, está construindo automaticamente uma representação de si próprio. É por isso que tal concepção nos ajuda nesse processo de observação da imagem da escritora Raquel Naveira. O interesse acontece justamente porque não se trata de identificar apenas, ou não mais, aquilo que a autora deixa claramente transparecer sobre a sua personalidade ou estilo poético e literário,

mas de observar o modo como ela construiu os seus versos e como ela diz o que diz. Vejamos o poema “Múmia”, publicado em *Senhora*, e reflitamos sobre o anteriormente exposto.

MÚMIA

Meu corpo tem de sobreviver,
A qualquer custo,
Para que eu possa gozar no outro mundo
As recompensas de um justo.

Removerão meu cérebro,
Pulmões e vísceras,
Mergulharei num banho de sal.
O sacerdote
Com máscara de chacal
Do deus Anúbis
Fará uma oração
Que me livrará no mal.

Nunca em vida
Parecerei tão natural:
O rosto pintado,
O cabelo arrumado em espiral.

Serei uma múmia
Coberta de amuletos,
Recheada de sonhos,
Atravessando o portal.

(NAVEIRA, 1999, p.47)

No poema, Raquel Naveira transforma um elemento arcaico em resíduo. A múmia é um cadáver preservado. Ela pode durar milhares de anos, mas a sua imagem continua a mesma, se bem conservada. Foram acrescentadas algumas particularidades a essa tradicional figura. A sobrevivência da múmia, segundo o poema, é com o intuito de que o eu poético goze do outro mundo com o mesmo corpo. Passará por todo o ritual que tradicionalmente ocorre nessa situação: mergulhará num banho de sal, receberá uma oração de livramento, o rosto estará pintado e o cabelo em espiral. Será uma múmia repleta de amuletos e sonhos. Há aqui uma mistura daquilo que representa a morte com o que significa a vida. Os sonhos dão vivacidade à múmia, que atravessa o portal, cheia de esperanças.

Ao centrarmos nossa observação no modo como se constitui o *ethos* do enunciador do poema “Múmia”, poderíamos nos basear em conhecimentos prévios acerca do estilo e

perspectiva poética da autora. Contudo, neste caso seria uma análise do *ethos pré-discursivo*⁶⁰, que fugiria aos nossos objetivos. Analisa-se aqui o *ethos discursivo*, na perspectiva de Maingueneau⁶¹, já que nos compete estudar somente o texto e a partir dele construir a imagem de quem o elaborou. Segundo o teórico:

- o *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma imagem do locutor exterior a sua fala;
- o *ethos* é fundamentalmente um processo *iterativo* de influência sobre o outro;
- é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica (MAINGUENEAU, 2008, p. 17).

Assim, o dito no poema “Múmia”, por exemplo, edifica uma imagem do enunciador. O modo como a autora uniu o passado, o presente e o anseio de futuro faz que o leitor reconstrua a velha imagem da múmia, apresentada com nova roupagem. Neste ponto, vale resgatar as palavras de Maingueneau, ao dizer que “o texto não se destina a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir fisicamente a um certo universo de sentido” (MAINGUENEAU, 2001, p. 137). Portanto, a reconstrução de uma figura tradicionalmente vista sob uma perspectiva não deixa de ser essa tentativa de mobilização do leitor, mostrando a ele uma imagem peculiar composta pelo próprio enunciador, naquele instante de escrita.

Observamos nos versos do poema citado uma relação temporal que se repete em vários outros textos de Raquel, como em “Relógio da rua 14”, por exemplo. E isso reafirma o estilo construído pela poeta, que tem como uma de suas características olhar para o passado e reconstruí-lo no presente, dando caráter novo ao elemento pretérito, apresentando uma releitura desse tempo decorrido.

Segundo Maingueneau, todo discurso escrito “possui uma vocalidade específica, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, por meio de um tom que indica quem o disse” (MANGUENEAU, 2005, p. 72). A ideia de tom vale tanto para o texto oral quanto para o texto

⁶⁰ De acordo com Maingueneau, “certamente, há tipos de discursos e circunstâncias para as quais não se presume que o co-enunciador disponha de representações prévias do *ethos* do enunciador: por exemplo, quando abre um romance” (MANGUENEAU, 2005, p. 71).

⁶¹ Maingueneau defende uma ideia de *ethos* que ultrapassa a noção vista pela análise do discurso. E mesmo por se tratar de uma concepção bem diferente da perspectiva da retórica antiga, há resquícios dos pensamentos aristotélicos que estão constantemente sendo abordados.

escrito. Leiamos as palavras do teórico que bem resumem os principais conceitos a serem considerados aqui:

Essa determinação da vocalidade implica uma determinação do corpo do enunciador (e não, bem entendido, do corpo do autor efetivo). Assim, a leitura faz emergir uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador. De fato, a noção tradicional de *ethos* – como a de seu equivalente latino *mores*, os “caracteres oratórios” – recobre não somente a dimensão vocal, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas atribuídas pelas representações coletivas à personagem do orador. O “fiador”, cuja figura o leitor deve construir com base em indícios textuais de diversas ordens, vê-se assim investido de um caráter e de uma corporalidade, cujo grau de precisão varia conforme os textos. O “caráter” corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à “corporalidade”, ela é associada a uma compleição corporal, mas também a uma forma de vestir-se e de mover-se no espaço social. O *ethos* implica assim um controle tácito do corpo, apreendido por meio de um comportamento global. Caráter e corporalidade do fiador apoiam-se, então, sobre um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apoia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar (MAINGUENEAU, 2005, p. 72).

Compreende-se então que todo texto sugere uma instância subjetiva responsável pela voz enunciada. Então a vocalidade é indissociável do corpo. Ela é identificada pelos coenunciadores que a caracterizam segundo as motivações dadas pelo próprio texto, no nosso caso, o literário.

Ainda retomando o poema “Múmia”, podemos dizer que há um fiador que transpõe nos versos um tom profético de quem tem a certeza que o seu posicionamento como múmia acontecerá do modo como descreve. Os elementos que remontam a tradição serão perfeitamente repetidos, todos em função do que será vivido noutra vida. Então, os traços ritualísticos se unem à firmeza do enunciador que com voz determinada diz desde o princípio: “meu corpo tem de sobreviver”.

A figura de uma mulher múmia preenche a imaginação do leitor, que tenta construir a perspectiva do próprio eu poético e, nesse caso, do fiador do discurso. É uma corporalidade construída gradualmente ao longo dos versos. E o modo como ele assume a palavra acaba determinando também traços de caráter, como abordamos anteriormente. Tal perfil se volta para um momento único, a saber, o instante de produção do texto de Raquel Naveira. Trata-se de um olhar moderno sobre imagem e ritual antigos.

Embora estejamos nos referindo a uma instância subjetiva, na figura do fiador, o conteúdo do poema se refere a um contexto, assume uma voz, apresenta um olhar singular sobre elementos culturais e de tradição. Nesse momento, não há como desconsiderar o papel do

sujeito efetivo que se insere nessa realidade identificada no texto. E mesmo que se tratasse de um contexto puramente fictício, como já fizemos ver outras vezes, teríamos um modo de dizer a linguagem, ou qualquer traço característico que indicaria o momento em que o texto fora escrito. Representar o passado nunca será retratá-lo na íntegra. Teremos sempre a perspectiva atual, posterior, que se volta para o antigo com a maturidade do moderno.

O tempo parece estar sempre sendo retomado nos poemas de Raquel Naveira. Tomaremos agora outro exemplo, cuja publicação encontra-se em *Casa de Tecla*:

ESPERANÇA

Estou grávida de futuro,
Como alguém que vai à cartomante
E ouve tudo o que deseja.

A esperança tomou conta de mim
Em ondas verdes,
Diante de mar tão amplo,
Desmaio de sede.
Esperança violenta,
Se eu fosse virgem,
De repente teria me tornado mulher,
Noiva que cai nos braços da morte.

Esperança de transpor a porta do céu,
Tão estreita,
Tão fechada
Por gonzos de prata.

Esperança de ser quem sou:
Semente de mostarda
Que virou árvore,
Embora tarde.

Sobre o abismo
Essa ponte,
Esse pilar,
Esse poder,
Caminho
E espero.

(NAVEIRA, 1998, p. 52)

Em “Múmia”, o eu poético, cheio de sonhos, deseja atravessar o portal. Seria a ilustração da passagem do passado para o futuro. Esse entrecruzamento temporal também é aludido em “Esperança”, quando já nos primeiros versos lemos: “estou grávida do futuro”. A ideia nos remete ao nascimento do novo como algo profético. A positividade se torna presente

a cada estrofe seja literalmente ou por inferências. Há um sentimento individual propagado pelo eu lírico que faz pensarmos no anseio do futuro como uma realização particular, voltada para interesses pessoais.

A esperança tomou conta do enunciador. Diante do mar ele enxerga ondas verdes. E mesmo perante tanta água, desmaia de sede. Ora, sabemos que a água do mar é imprópria para beber e matar a sede, mas a ideia é justamente mostrar o aparentemente ilusório. A amplitude do natural, representante do misterioso e profundo, está ali diante dos olhos, em ondas verdes e violentas que se jogam sobre o eu poético com todas as forças.

Na terceira estrofe mais uma vez encontra-se o anseio de ultrapassar a passagem que liga a vida e a morte, representada pela porta do céu. Encontra-se nos referidos versos referência ao pensamento cristão que diz ter o céu uma porta estreita, limitadora, não aberta a todos: “¹³ Entrai pela porta estreita, porque largo e espaçoso é o caminho que conduz à perdição. E muitos são os que entram por ele. ¹⁴ Estreita, porém, é a porta e apertado o caminho que conduz à Vida. E poucos são os que o encontram” (BÍBLIA 2002; MATEUS, 7, 13-14). O céu muitas vezes é representado metaforicamente como o caminho do bem, lugar de bonança, estado de paz. Não por capricho os “gonzos de prata” ligam-se ao entendimento de paraíso, apresentado como lugar requintado.

São comuns resíduos religiosos cristãos presentes na obra de Naveira. A própria menção à virgem, como aquela que um dia se torna mulher, e também como a noiva pura, é constante nos ideais cristãos propagados pela autora.

Na quinta estrofe nos encontramos diante de um paradoxo: “Esperança de ser quem sou”. Há, então, um anseio de ser a semente de mostarda que virou árvore. Infere-se que a fé, bíblicamente tida como aquela capaz de mudar montanhas de lugar, mesmo do tamanho de uma mostarda, cresceu, transformou-se em árvore. A metamorfose, essa esperança que se agigantou, aconteceu tarde, já que o eu lírico agora caminha sobre o abismo, sobre a ponte, por um fio.

Os dois últimos versos indicam movimento e espera. Ao mesmo tempo em que se caminha sobre o pilar, sobre o inseguro, também há esperança. Compreendemos o pensamento de desejar ser quem realmente é como o anseio pela transparência, o desejo de se desligar das representações sociais e portar-se de modo condizente com sua essência.

Essa interpretação se dirige para a visualização de um ser que sente e, por isso, diz o que diz no poema “Esperança”. Foi construída por alguém que leu e apresentou o pensamento edificado segundo a sua maneira de ver o mundo. Estamos assumindo o papel de coenunciador. Reportamo-nos a duas incorporações: a do fiador, que ganhou corporalidade a partir do seu

discurso poético, e a do coenunciador, que leu, interpretou o texto à sua maneira e construiu uma feição subjetiva do eu poético.

O fiador incorporou uma alma feminina, cujas marcas estão na gravidez, na virgem e na ideia de “tornar-se mulher”⁶². Cheia de esperanças, comporta-se como um ser sempre dividido entre esperar ou ser destruída por esse sentimento. Eis então a mulher que toma voz no texto possui traços religiosos de um cristianismo tradicional. Mas, embora viva na beira do abismo, ela não perde a esperança.

Observemos que esse sentimento paradoxal, já identificado como traço da mentalidade de uma época bem anterior, também faz parte de uma consciência atual. Lembremos, por exemplo, do p que pensa Stuart Hall (1998) sobre a identidade do sujeito moderno, que se faz ao longo do tempo, por processos do inconsciente. Ao nos depararmos com uma realidade de grande diversidade cultural, é natural que depreendamos hibridamente os valores propagados por essa sociedade. Contudo, referida pluralidade muitas vezes está disseminada no caos do mundo moderno, em que os indivíduos se fracionam em inúmeras identidades. Portanto, vivenciar a angústia da dúvida, em meio ao emaranhado do pensamento contemporâneo, se torna característica do novo tempo.

Nesse ponto, se bem examinarmos, notaremos que *ethos* e identidade se encontram. Pois os princípios representados no poema pelo enunciador difundem uma ideia surgida na modernidade, pensada sob uma visão contemporânea, difundida com linguagem poética própria da atualidade. Não há como desligar, então, esse contexto, do autor que o construiu. É por isso que Maingueneau afirma: “Longe de situar-se na nascente do texto, sopro iniciador relacionado à intenção de uma consciência, o tom específico que torna possível a vocalidade constitui para nós uma dimensão que faz parte da identidade de um posicionamento discursivo” (MAINGUENEAU, 2005, p.73). Ora, todo discurso é carregado de intencionalidade. Isso quer dizer que existe um diálogo, mesmo que implícito entre enunciador e coenunciador, no qual aquele que profere a palavra tenta se fazer entender, além de buscar novas adesões ao que pensa. Ainda segundo Maingueneau:

O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados. A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à figura desse “fiador” que, mediante sua fala, se dá uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz surgir em seu enunciado (MAINGUENEAU, 2005, p.73).

⁶² “Tornar-se mulher”, no contexto do poema “Esperança”, é perder a virgindade. Trata-se de um pensamento tradicional próprio das civilizações patriarcais.

É interessante atentarmos para o fato do processo de adesão do coenunciador a um determinado discurso inferir também a outro lado da identidade. Esta tanto contribui para que indivíduos se identifiquem como integrantes de um mesmo grupo, e por isso possuam em geral as mesmas características, quanto favorece a percepção da diferença, que seria justamente aquilo que faz com que um sujeito seja singular, único. A busca pelo convencimento de uma ideia pode provocar a adesão ou não a esse pensamento, fator que mais uma vez aproxima e promove o diálogo entre *ethos* e identidade.

O *ethos escritural* é diferente do *ethos oral*. Este dá ao observador a própria imagem a ser analisada. Já o primeiro exigirá mais do coenunciador que terá de usar a imaginação, a partir do texto, para construir a imagem do fiador. Leiamos o poema a seguir e observemos a figura do fiador:

O POETA É UM NARCISO

O poeta é um narciso:
Flor que cintila
Brilhante
Sobre o lago liso.

O poeta é um narciso
Que perfuma,
Entorpece,
Penetra nos poros e frisos.

O poeta é um narciso
Que cresce na primavera,
Nos úmidos pisos.

O poeta é um narciso,
Lírio de vaidade
E pouco siso.

O poeta é um narciso
Que paira sobre o rio,
Refletindo o céu, a floresta, o riso.

O poeta é um narciso,
Ao menor suspiro
Que exale
Dá à imagem evocada
A aura do mito.

(NAVEIRA, 2006, p. 28)

A ênfase dada à afirmação que inicia cada estrofe, anaforicamente, por certo, quer dar forças à identificação do poeta com Narciso⁶³. Mas não se trata de um poeta específico, de acordo com o eu lírico, todos eles carregam essa característica.

⁶³ Mito de Narciso – “Havia uma fonte cristalina, da qual jorrava água prateada, para a qual os pastores jamais levavam seus rebanhos, nem os cabritos montanheseiros frequentavam, nem qualquer outro animal da floresta; a relva crescia renovada ao redor, e as rochas abrigavam-na da luz solar. Para aquele lugar veio Narciso certa vez, cansado da caça, sentindo grande calor e sede. Inclinou-se para beber, e viu sua própria imagem na água. Pensou que se tratasse de algum lindo espírito das águas que residia na fonte. Fixou o seu olhar naqueles olhos brilhantes, naqueles cabelos cacheados como os de Baco ou Apolo, o rosto bem formado, o pescoço de marfim, os lábios abertos, e o viço da saúde e os sinais da prática dos esportes em toda parte. Apaixonou-se por aquela imagem, que era a imagem de si mesmo. Aproximou seus lábios dos lábios da imagem, mergulhou seus braços para envolver o seu amado. Contudo, a imagem se desfez com o toque, voltando a se formar depois de um momento, renovando o estado de fascinação do rapaz. Narciso ficou totalmente fora de si; não mais pensou em alimento ou repouso enquanto se debruçava sobre a fonte, olhando fixamente para a própria imagem. E assim falava ao suposto espírito: “Por que me rejeitas, ser maravilhoso? Certamente minha face não te causa repugnância. As ninfas me amam, e tudo mesmo não parece estar indiferente a meu respeito. Quando estendo meus braços fazes o mesmo, e sorris quanto sorrio para ti.” Suas lágrimas caíram na água e distorceram a imagem. Quando via que o reflexo ia desaparecendo, exclamava: “Fica, eu te imploro! Deixa-me ao menos manter os meus olhos sobre ti, se não posso tocar-te!”. Com frases como essa e com muitas outras alimentou a chama que o consumiu, e aos poucos ele perdeu a sua cor, seu vigor, e a beleza que anteriormente encantara a ninfa Eco. Esta, todavia, manteve-se próxima a Narciso, e quando ele exclamava “Ai de mim! Ai de mim!”, ela respondia com as mesmas palavras. Narciso definiu e morreu, e quando a sua sombra passou pelo rio Estige, rumo ao Hades, debruçou-se sobre o barco para ver a sua imagem refletida no espelho das águas uma última vez. As ninfas choraram por Narciso, especialmente as ninfas das águas, e quando batiam em seu peito, Eco também batia no seu. Elas prepararam uma pira funerária e teriam cremado o corpo de Narciso, mas este não pôde ser encontrado. Em seu lugar, foi encontrada uma flor, púrpura por dentro, rodeada de folhas brancas, que recebeu o nome e preserva a memória de Narciso” (BULFINCH, 2013, 163-164).

Figura 12 – Narciso, de Michelangelo Caravaggio ⁶⁴



FONTE: <<https://www.amazon.it/Michelangelo-Caravaggio-alluminio-acrilico-Riproduzioni/dp/B008PSBLZW>>

Com essa série de caracterizações, poderíamos cair no erro de delinear o perfil do fiador com os mesmos atributos. Mas o fiador é quem fala e não de quem se fala. Construimos

⁶⁴ *Narciso*, de Michelangelo Caravaggio (1596).

a imagem dele justamente pelo que diz e como diz. A sua visão sobre aquele que trabalha com palavras é a de uma pessoa que, aos moldes de Narciso, ama exageradamente o reflexo, é vaidoso, e faz de sua imagem um mito.

O texto poderia soar como crítica ao indivíduo poeta, mas o tom com que os versos são construídos nos leva a pensar justamente o contrário: é como se a imagem de Narciso tivesse sido reconstruída no poema de modo positivo ou, ao menos, mais aprazível do que tradicionalmente se conhece. A repetição do primeiro verso “O poeta é um narciso”, nos leva a pensar na insistência do fiador em confirmar o seu pensamento, em convencer que a identificação feita tem sentido, é perfeita. Mas não é aquela identificação pensada *a priori* por todos os que já conhecem a história de Narciso, é uma releitura. Embora os resíduos do mito original estejam presentes em todas as estrofes, o modo como são descritas atualiza a história, dando-lhe uma feição moderna.

É interessante como os papéis se encontram e dialogam no poema abordado. Nós temos a enumeração de vários elementos caracterizadores que fazem a identificação entre um poeta e a figura de Narciso. Seria uma imagem transparente construída pelo enunciador que discursa em versos, assume a palavra e tem autoridade de dizer o que diz. Mas essa instância subjetiva, por sua vez, também foi criada por outrem. Este é o ser sociável, que assume o pleito de escritor e age socialmente como tal. Na perspectiva de análise, o enunciador assume papel central. Sobre ele Maingueneau afirma:

O enunciador não é um ponto de origem estável que se “expressaria” dessa ou daquela maneira, mas é levado em conta em um quadro profundamente interativo, em uma instituição discursiva inscrita em uma certa configuração cultural e que implica papéis, lugares e momentos de enunciação legítimos, um suporte material e um modo de circulação para o enunciado (MAINGUENEAU, 2005, p. 75).

É preciso atentarmos para o fato de que cada poema possui seu enunciador específico. Mesmo em se tratando de diversos poemas que partem de uma mesma autora, os textos guardam independência. Isso porque cada situação de produção literária é única. Contudo, todas elas possuem algumas características em comum, e isso é notável nas considerações feitas por Maingueneau sobre cenas de enunciação:

A “cena de enunciação” integra de fato três cenas, que proponho chamar de “*cena englobante*”, “*cena genérica*” e “*cenografia*”. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso; ela confere ao discurso seu estatuto pragmático: literário, religioso, filosófico... A cena genérica é a do contrato associado a um gênero, a uma “instituição discursiva”: o editorial, o sermão,

o guia turístico, a visita médica... Quanto à cenografia, ela não é imposta pelo gênero, ela é construída pelo próprio texto: um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral, profética etc. (MAINGUENEAU, 2005, p. 75).

Os textos de Raquel Naveira analisados aqui se identificam tanto pela cena englobante, já que são parte do discurso literário, e também pela cena genérica, por serem todos poemas. A diferença, ou peculiaridade, está na cenografia. Esta é a situação de enunciação da obra; ela define tempo (cronografia) e espaço (topografia), bem como as condições do enunciador e do coenunciador de acordo com o desenrolar da enunciação (MAINGUENEAU, 2001).

Assim, além do contexto de produção – período e lugar onde foi escrito –, o texto literário se manifesta através de um gênero que indica as condições de enunciação. O público, diante dele, cria expectativas. O autor, antes disso, também visualizou além, imaginou seu possível público. A linguagem, o suporte, o modo de transmissão, as condições de circulação, tudo isso contribui para que de fato compreendamos o contexto da obra literária. Daí, toda a situação de enunciação abordada acima é o que Maingueneau chama de cenografia. Para o autor:

A cenografia de uma obra é dominada, por sua vez, pelo cenário literário. É o último que confere o contexto pragmático à obra, associando uma posição de autor e uma posição de “público”, cujas modalidades variam de acordo com as épocas e as sociedades. De fato, vimos que o co-enunciador não é confrontado diretamente ao Cenário Literário enquanto tal, mas ao ritual discursivo imposto por este ou aquele gênero: ele lê uma tragédia ou um poema lírico e não pura literatura (MAINGUENEAU, 2001, p.123).

Contudo, a mobilização de um gênero não é o suficiente para a compreensão do texto literário, basta que atentemos as diferentes perspectivas detectadas em um poema parnasiano e um contemporâneo, por exemplo. Leiamos a primeira parte do poema “A lagarta”, de Alberto de Oliveira, para em seguida compararmos a um poema atual:

A LAGARTA

I

Ser lagarta, em verdade,
É uma cousa bem triste!
O asco provoca, enoja... Ah! Só por
crueldade,
Ou brinco, ou raiva ultriz de alguma

divindade

Este animal existe.

Zeus, que no Olimpo excele,
Toma de touro, em dia,
A forma e arrasta Europa, e a longe
praia a impele:
Mas fosse Europa flor, e da lagarta a
pele

Zeus acaso enfiaria?

Não! De escrúpulos presa,
Ao vê-lo assim, fugira
Ao seu lesmoso lábio e agenória
princesa;
E alvo lírio real, a estremecer,
surpresa,
Toda se retraía.

E quem há que se agrade
De um ente assim? resiste
Quem ao vê-lo? E se o viu, quem é que
tem piedade
De animal tão ruim? Ser lagarta, em
verdade,
É uma cousa bem triste.

(OLIVEIRA, 1978)⁶⁵

É nítida, no poema, a preocupação com a forma, mesmo antes de lermos o texto. Os espaços iniciais de alguns versos seguidos de trechos sem este vazio inicial indicam o próprio movimento da lagarta. A forma poética evoca a figura real do réptil. Além disso, a construção das rimas, no modelo ABAAB, que se repete em todas as estrofes citadas, também demonstra cuidado com a configuração do texto. E embora tal atenção tenha percorrido inúmeras obras literárias ao longo dos séculos, é no Parnasianismo⁶⁶ que ela ganha maior impulso. Contrária aos românticos, essa tendência seguia os princípios da “arte pela arte”, justificando o ideal na busca pela Beleza, sem fins pragmáticos, seus adeptos “aristocratas admitiam que a obra de arte, em vez de se destinar à defesa de causas sociais ou ao entretenimento do grande público, constitui luxo intelectual, endereçado aos eleitos ou às sensibilidades raras, aptas a fruir a beleza na sua máxima expressão” (MOISÉS, 2013, p.349).

⁶⁵ Fonte: OLIVEIRA, Alberto. Poesias completas (org. Marco Aurélio Mello Reis). Núcleo editorial UERJ, 1978. In: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/sonetos_e_poemas_-_alberto_de_oliveira.htm#ALAGARTA Acesso em: 26/06/2018.

⁶⁶ A palavra Parnasianismo advém de Parnaso, monte grego onde corria a fonte Castália, inspiradora dos poetas, e se localizava o oráculo de Delfos (MOISÉS, 2013, p.349).

A lagarta é descrita no poema como a lagarta. Não há nada além dessa imagem. Não há grandes reflexões. A conclusão é que ser lagarta é triste. E para se chegar a essa ideia, resgata-se a realidade dela. As palavras rebuscadas, o modo de construção dos versos, e esse “nada além” que sobreleva a perspectiva de arte pela arte são características que se manifestam nos poemas da fase parnasiana. Ou seja, o gênero lírico, na perspectiva desse grupo, já está pré-moldado. Quem o lê, ciente de sua inserção na tendência parnasiana, constrói uma expectativa segundo as características que já conhece. Tomemos agora para exemplo o poema de Raquel Naveira:

ANJO E LAGARTO

Meu amante é mistura de anjo e lagarto,
De lagarto tem um ar rastejante,
Serpente que ganhou pés, mãos
E língua bífida;
De anjo tem um par de asas
Que se abrem sobre mim
Como cisne no lago.

De lagarto tem o olhar contemplativo
De quem fica horas imóvel
Sob o sol;
De anjo tem o poder
De conduzir astros,
De executar leis,
De tornar-me rainha.

Quando lagarto
Posso feri-lo,
Cortar-lhe a cauda
Que se regenera;
Quando anjo
Posso derramar azeite quente
Em suas costas e traí-lo.

O lagarto
Foi um pássaro gigante,
O anjo,
Uma aspiração impossível.

Meu amante é mistura de lagarto e anjo,
De anjo e lagarto,
Sou mulher
E temo a raça dos demônios.

(NAVEIRA, 2006, p.10)

Os versos de Raquel se diferenciam claramente do estilo do poema de Alberto de Oliveira, pela riqueza das imagens, leves e cruas em suas construções metafóricas. Neste último nota-se a despreocupação com a forma, mas as imagens exploradas pela autora são pulsantes e dão um tom de condensação de conteúdo, diferente do que ocorre nos poemas parnasianos quase sempre vazios de ideias.

“Anjo e lagarto” apresenta dois lados do modo de ser de um amante: por um lado ele é bicho rastejante, por outro, um ser sobrenatural. O eu poético vai tomando e transformando as características de cada lado em perfil humano. O uso dessas figuras demonstra o paradoxo identificado em um único ser. O amante é representado com propriedades naturalistas e transcendentais. Ele pode ser tanto dominado como pode dominar. É ao mesmo tempo desagradável e encantador. O eu poético descreve, além do ar rastejante, o olhar contemplativo do lagarto, humanizando aquele bicho que tem cauda regenerativa. Há também o resgate de seu passado, quando um dia foi pássaro, ou seja, voou alto.

Enquanto no texto parnasiano o eu lírico descreve uma imagem que não se propõe relacionar-se com o tempo ou espaço enunciativo, com o propósito de desvincular-se de seu contexto, observa-se nos versos de Raquel justamente o contrário, o cenário se constrói com a ajuda do leitor, que faz as devidas relações entre as imagens exploradas e constituintes do amante. Há neste último um posicionamento feminino característico dos tempos modernos. A mulher tem o domínio de um ser que se manifesta com dupla personalidade. Ela pode cortar-lhe a cauda, já que esta se regenera, e pode derramar azeite quente nas costas do anjo, traíndo-o. Ao adquirir poder, o ser feminino assume a perspicácia e o caráter de traidora. Mesmo sendo mulher, diz o eu-poético, teme a raça dos demônios. Ou seja, a figura feminina é comumente vista como demoníaca e, nesse contexto, mesmo assim, sente medo dos homens. Então, todo o poder abordado no poema pode ser uma espécie de defesa dela contra os seres que se transformam e enganam, manipulam.

O poema contemporâneo mostra, então, uma nova apreciação do mundo. Aponta de onde vem o olhar e para onde se direciona. Por ser poema, a simbologia, as metáforas e o conjunto de imagens contribuem para uma ampla exploração de sentidos, de possibilidades, fato que não ocorre com a leitura do poema “A lagarta”. Isso é a prova de que, mesmo sendo duas composições poéticas, possuindo os traços de um mesmo gênero, cada um indica cenário e situação específica. Esse pensamento mais uma vez confirma as ideias de Maingueneau:

A cenografia, como o ethos que dela participa, implica um processo de enlaçamento paradoxal: desde sua emergência, a fala supõe uma certa cena de

enunciação que, de fato, se valida progressivamente por essa mesma enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquela de onde o discurso vem e aquela que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena de onde a fala emerge é precisamente a cena requerida para enunciar, como convém, a política, a filosofia, a ciência... São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar a própria cena e o próprio ethos, pelos quais esses conteúdos surgem (MAINGUENEAU, 2005, p 77-78).

No caso dos textos analisados por último, vimos que tanto o conteúdo quanto o modo como foram trabalhados acabam por determinar a cenografia. Além disso, o que foi dito direcionou-se a uma série de características do eu poético que se mostra progressivamente a cada estrofe. No poema de Naveira o ethos é feminino e se apresenta como aquela que tem um amante paradoxal. Ela faz questão de subverter o pensamento historicamente associado à figura da mulher como demônio. Portanto, é uma pessoa que se impõe, que não aceita o tradicionalmente imposto. Tal perspectiva funciona como ideal representativo de uma coletividade. Ora, se podemos identificar no texto detalhes que traçam um perfil individual, estes também demonstram a promoção de autonomia feminina que ilustra as conquistas de uma época. Por isso, ele é representativo do gênero como um todo. E é desse viés que partiremos para o próximo tópico, quando discutiremos, enfim, a união dos elementos que compõem a identidade de Raquel Naveira.

5.4 A poesia insubmissa de Raquel Naveira

A poesia insubmissa é aquela que tem caráter libertador, que aspira e inspira a luta. E essa batalha se faz com armas personificadas por palavras e ideias. Roberto Pontes apresenta esse conceito em *Poesia Afrobrasilusa* (1999). Ali, afirma se tratar do modo como o poeta enxerga e interpreta o mundo. A voz poética tem o poder de modificar pensamentos e ideais. Portanto, ela parte de um olhar individual para atingir a coletividade. E é este ponto que nos interessa. A poesia de Raquel Naveira constrói um perfil de escrita que subverte o puro lirismo. O resgate de temas da tradição sul-mato-grossense, a ênfase na hibridação cultural brasileira e no gênero feminino demonstram a atuação social exercida pela poeta, que faz de seus textos lugar de sobrevalor cultural e luta feminina por ampliação de maiores espaços. São conteúdos que dialogam em prol dessa insubmissão diante do que em geral é socialmente imposto aos sujeitos. Acerca disso, podemos resgatar as palavras da própria poeta numa entrevista concedida

ao programa Iluminuras, disponível no *Youtube*⁶⁷: “Palavra é poder! A linguagem é um traço do homem e ela é poder, ela tem uma essência encantatória. Eu acredito na magia da palavra e que eu esteja à serviço da palavra”⁶⁸. A palavra tem força, ela tem o poder de atingir o outro com o seu encantamento.

Deteremo-nos, agora, na obra *Jardim Fechado: uma antologia poética*, publicada em 2015. Ao partirmos da primeira publicação de Raquel Naveira, o livro *Via- sacra*, vale lembrar as palavras de Leyla Perrone-Moisés, ao comentar a referida obra: “é muito bom lembrar que há outros Brasis fora do eixo Rio-São Paulo! E precisamos de muitos poetas para reciclar o lixo que nos afoga” (PERRONE-MOISÉS *in* NAVEIRA, 2015, p.13). O comentário surge por conta da presença de elementos culturais característicos da terra natal de Naveira. Eles não se manifestam de maneira saudosista, aos moldes românticos. Na realidade, há uma maior aproximação com o estilo modernista, cujo nacionalismo passa de utópico à social. De acordo com Maria Arminda do Nascimento Arruda:

A sociedade brasileira, desde 1930, fora permeada por transformações consideráveis e, a partir dos anos 20, submergira no caldo cultural modernista, oferecido no movimento paulista de 1922 e cujo ímpeto desbordara as fronteiras do Estado. Um fermento de modernidade borbilhava no ambiente brasileiro, cristalizado em prismas diversos, podendo significar para muitos, o coroamento de esforços e de construção da nação, para outros, a organização de uma sociedade aberta e democrática, e, para alguns, a emergência de uma corrente de tendências culturais avançadas. No conjunto, as diferentes acepções apontavam para a existência de forças reais de mudanças, muitas vezes identificadas com uma vaga concepção de ‘novo’ e que resultaram em rupturas de padrões já sedimentados (ARRUDA, 2001, p.18).

Observamos, então, a presença de um sentimento de mudança tão forte quanto o que ocorreu no período romântico, quando se buscava a efetivação de uma literatura puramente brasileira. A diferença é que no Modernismo a novidade estava cristalizada; tomaram-se elementos culturais tanto brasileiros, de épocas anteriores às manifestações parnasianas, por exemplo, quanto influências estrangeiras que, misturadas às brasileiras, dariam um caráter diferencial à arte. E é essa ânsia muito mais sociocultural do que utopicamente nacionalista, que enxergamos no texto de Raquel Naveira. Leiamos o trecho a seguir, que bem ilustra referida abordagem:

⁶⁷ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VNC0NHUGwAw> acesso: 22/06/2018

⁶⁸ *Idem.*

[...]
 Em Madri
 Ninguém sabe como é o pôr-do-sol daqui:
 A angústia apertando a garganta
 Como se fôssemos sobreviventes
 Depois da guerra
 Ou do martírio de Guernica.

(NAVEIRA, 2015, p. 18)

O poema “Da não-existência do pôr-do-sol em Madri” é composto de seis estrofes, sendo que as quatro primeiras repetem os dois versos iniciais do trecho citado. A repetição enfatiza a ideia de que quem está do outro lado não tem condições de avaliar como terminam os dias aqui. A estrofe destaca as angústias de quem vive sempre tentando superar grandes momentos de turbulência. E os que estão do outro lado não têm como avaliar nem a beleza e nem o anseio de luta que se manifesta debaixo do sol do Brasil. O texto leva à reflexão sobre como os dias se passam de modo singular em cada nação, pois mesmo estando debaixo do mesmo sol, a cor do horizonte é diferente. Então, não importa apenas relatar a diferença de realidades, mas despertar no leitor o interesse pela alteridade, a reflexão sobre os constantes julgamentos realizados sem a compreensão do contexto apontado. É nessa circunstância que as palavras de Roberto Pontes ganham sentido em nossa pesquisa, quando diz que “a fala insubmissa tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas também a intervenção poética sobre ela através do agir poético e político” (PONTES, 1999, p.26). Essa ação tem a ver com a própria função do poeta. Através da palavra ele atinge a percepção do outro. Ora, como bem sabemos, todo discurso está carregado de intencionalidade. Não se diz por dizer. O discurso poético, quando assume a vertente crítica-social, por exemplo, está a defender certa concepção ideológica. Vejamos a reflexão despertada a partir de “Confissão de uma monja”⁶⁹, de *Fonte Luminosa*, poema inspirado na pintura de Lúcia Baís⁷⁰:

Eu sei, irmã,
 Que meu sofrimento é pequeno
 Perto do de Cristo
 Que levou nos ombros
 Doenças,
 Humilhações,
 Misérias,
 Todas todas...

⁶⁹ Assim como esse poema foi inspirado na pintura de Lúcia Baís, estudos vários mostram que alguns poemas de Raquel Naveira são inspirados em quadros de famosos autores, como por exemplo “Dalila”,

⁷⁰ A “transposição, que ora dá lugar à linguagem ora às imagens, é uma constante na obra da escritora sul-mato-grossense, que, por vezes, delineia sua escrita formando imagens do universo feminino transposta de telas do próprio chão cultural naveiriano, bem como mulheres retratadas por artistas universais” (LIMA, 2011, p.261)

Que é só uma parcela,
Um pingo,
Uma gota,
O quinhão que me cabe.
[...]

Eu sei, irmã,
Que não se deve lamentar,
Que no caminho da mulher
Há sempre um dragão,
Uma serpente,
Uma maçã.

(NAVEIRA, 2015, p. 32).

O título do poema já indica os sentimentos que serão descritos em seguida. A angústia e a resignação estarão presentes na temática central do texto. Observa-se a relação dos versos de Raquel com a mentalidade cristã medieval, pelo qual se expõe o sofrimento da mulher, mas este não pode ser comparado ao de Cristo. Na última estrofe o eu lírico feminino refere-se à impossibilidade de lamento, tanto por ela ser monja, e exigir-se de seu comportamento certa resignação e, muitas vezes, até o próprio sofrimento, quanto por ser mulher, estar destinada ao infortúnio, uma vez que as dificuldades no caminho estarão sempre presentes. O dragão, representante do problema maior, por seu tamanho e ferocidade, aparece no caminho da mulher juntamente com a serpente, ilustrando traição, perspicácia, veneno, e com a maçã, fruto do pecado e símbolo também do veneno. Observe-se que a serpente está ao lado de Eva, em todas as imagens propagadas na história. A mulher muitas vezes foi vista como este próprio réptil venenoso e traiçoeiro. E a maçã, símbolo do pecado, está num nível também comparativo com o ser feminino tantas vezes associado ao pecado original:

O principal papel que a Mulher (Eva) tem no Antigo Testamento é o de *instrumentum diaboli*, um instrumento que causa a perdição do gênero humano, resgatado depois pela descida do Salvador. O *motif* da tentação da carne personificada por uma representante do sexo feminino aparece desde as primeiras páginas do Gênesis e constituirá o próprio núcleo da religião mosaica, de maneira que o *topos* da mulher enquanto instrumento diabólico será uma componente sempre presente na religião judaica e, depois, na cristã (PILOSU, 1995, p.29).

A confissão, havida no poema, mostra claramente a mentalidade de que à mulher cabe resignar-se sempre à sua condição. As dificuldades são comuns, naturais e aceitáveis. Certamente, não se trata aqui da defesa de um estado, mas da exploração desse modo de enxergar o posicionamento feminino na sociedade e criticá-lo. A crítica não é direta. Afinal, é

um texto poético, a ideia é fazer pensar sobre. E mais especificamente questiona-se o próprio jeito de viver da religiosa, daquela que sofre, mas não deve reclamar, pois sofrimento maior foi o de Cristo.

Mais uma vez o discurso poético assume uma voz coletiva. O discurso se constrói em favor de uma causa. O verso “Eu sei, irmã”, que se repete no início de cada uma das quatro estrofes do poema deixa claro que se trata de um diálogo entre religiosas de um convento, cuja partilha de ideias enfatiza a resignação vivenciada pelo sexo feminino e imposto pela sociedade. Mas a consciência de compreender a situação em que vive não apaga a agonia das madrugadas. E isso é explicitado na última estrofe:

Eu sei, irmã,
Eu sei,
Mas eu ardo,
Queimo,
Definho
Toda noite
Até de manhã.

(NAVEIRA, 2005, p.32)

Através da voz de um eu poético feminino e religioso, revela-se o sentimento de inquietude que aprisiona uma mulher. Não é o resgate da história isolada de alguém que foi homenageada ou lembrada poeticamente. É a voz de um estereótipo que representa um grupo específico de mulheres. E a poesia apresentou-se aqui como o instante de compartilhamento de aflição coletiva.

Observe-se que o papel da mulher foi elucidado na obra naveiriana sob diferentes vieses, quando ela resgatou personagens históricas, literárias, religiosas, imagens representativas de mães, avós e meninas. Em “Raquel Naveira & o feminino em sua obra”, vídeo disponível no *Youtube*⁷¹, a escritora fala sobre o gosto de assumir o lugar dessas personagens e personalidades, buscando compreender o que elas sentiram.

É pensando nesse modo amplo de representar o ser feminino no centro de sua poesia que enxergamos a perspectiva social e também insubmissa norteando parte da produção literária naveiriana. Faz parte do perfil identitário poético que descrevemos aqui. Seria, segundo Roberto Pontes, o resultado de um *transbordamento* poético. Para o autor, o termo:

⁷¹ Fonte: < https://www.youtube.com/watch?v=_s0M-E-sLPE> acesso: 22/06/2018.

se emprega para exprimir a eclosão das percepções acumuladas no ânimo do poeta. Contrapõe-se ao conceito assente de inspiração, termo este vago, pouco científico, não convindo seu emprego num trabalho técnico. Já transbordamento contém em si a ideia de acúmulo e arrebenção de experiências sensíveis, parecendo assim mais adequado para designar o fenômeno da criação em ambas essas fases (PONTES, 1999, p 24).

Nesse caso, o transbordamento seria mais adequado ao estilo insubmisso da autora. E provavelmente foi esse mesmo processo que contribuiu para que Raquel Naveira trouxesse tão fortemente arraigada em sua produção literária o conteúdo histórico. Não é apenas o resgate de um fato; bem mais que isso, ela discute posicionamentos, dá realce aos personagens femininas, apresenta culturas diversas em suas essências híbridas. Dentre os livros em que essas discussões se destacam podemos citar as seguintes publicações: *Guerra entre irmãos: poemas inspirados na Guerra do Paraguai* (1993); *Sob os cedros do Senhor: poemas inspirados na migração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul* (1994); *Caraguatá: poemas inspirados na Guerra do Contestado* (1996); *Stella Maia: poemas sobre a conquista do México pelos espanhóis* (2001); e *Sangue Português: raízes, formação e lusofonia* (2012). Escolhemos três dessas obras para ilustrar a proposta da insubmissão abordada neste tópico: *Guerra entre irmãos*, *Caraguatá* e *Stella Maia*.

Tomemos alguns exemplos que contribuirão para compreendermos como o conteúdo histórico dessas obras pode ser representativo de uma coletividade. Inicialmente, vale a pena citarmos as palavras de Cezar Augusto Benevides acerca de *Guerra entre irmãos*:

O que chama atenção é Raquel Naveira não ter se deixado levar pelos lugares-comuns das versões simplistas, contornando os obstáculos, estudando, com rigor e método, os personagens e acontecimentos históricos. Foi por esse viés sinuoso e difícil que a poetisa campo-grandense atingiu, simultaneamente, a dramaticidade humana e a amplitude universal do conflito, em um livro que certamente ficará para sempre, enquanto todos os episódios militares de rivalidade em torno da bacia do Prata tendem a ser meras referências (BENEVIDES *in* NAVEIRA, 2005, p. 63).

O olhar de Raquel sobre esse momento histórico convida o leitor a observar com cuidado o papel de cada um dos envolvidos. A firmeza com que descreve os fatos poeticamente deixa entrever a maturidade e o conhecimento com o quais lida em sua produção literária.

Através do conjunto de textos ali reunidos, identificamos um panorama imaginário daquele tenso momento vivenciado pelos participantes da guerra: “Há homens que presenciaram o inferno/ Nos campos semeados de cadáveres/ Pólvora,/ Podridão/ Em que urubus pousavam/ Vampiros ácidos” (p.74). A imagem ilustrada no poema “Inferno” apresenta a face mais cruenta da morte. É uma fotografia poética e metáfora alguma é capaz de amenizar

seu teor excruciante. Em “comunicação”, o sentimento de angústia continua, mas agora voltado para a interação dos guerrilheiros: “A comunicação na guerra/ É feita de gritos,/ Brados,/ Ordens imperativas,/ Delações,/ Intrigas,/ Sussurros” (p.77). Mais adiante o eu poético destaca a mistura cultural presente no entrecruzamento das línguas:

[...]
 Nesta guerra as línguas se fundem,
 Amalgamam-se
 Como desenhos singelos
 Em vasilhames úmidos,
 Como saliva no pântano das bocas:
 Língua portuguesa,
 Galega,
 Galaica,
 Com gotas do Tejo e do Minho,
 Aroma de carvalho e vinho,
 Lirismos de amor e amigo

[...]

(p.77)

O tom lírico nos faz esquecer, por alguns instantes, referir-se o poema a um momento bélico. A hibridação cultural surge de modo positivo, representando um entrecruzamento proporcionador de amores e amizades. Todavia, nos últimos versos expostos, esse sentimento se esvai: “Na guerra, irmão mata irmão,/ Não há comunicação” (p.78). Os anseios ideológicos destroem até os sentimentos fraternos. O texto naveiriano, nesse ponto, leva-nos a refletir sobre esse conflito que vai muito além das conquistas de espaço e de poder.

Em diversos momentos, enxergamos nos textos em análise a presença de resíduos das grandes batalhas clássicas. É o que vemos, por exemplo, em “Tuiuti”: “Vai começar a maior batalha campal da América do Sul:/ Os aliados tocam clarins,/ Tambores,/ Cornetas,/ Os paraguaios troam os tuturutus,/ Sopro horrendo/ Em chifres de boi”. O texto se refere ao combate mais sangrento da Guerra do Paraguai e descreve percursos e artilharia.

A abordagem inicial foi construída no intuito de apresentar o modo como Raquel Naveira poetizou o trágico episódio da História da América do Sul. Ao se tratar de poesia, já sabemos que o tema resgatado quer registrar uma perspectiva singular, seja concordando, acrescentando ou contrariando esse instante bélico. Mas ao nos referirmos à poesia insubmissa, precisamos ir além dessa discussão inicial, por isso, apresentamos agora o texto “Brasil imperial” para refletirmos em torno do assunto.

BRASIL IMPERIAL

O Brasil Imperial
Vai mal:

Chega de escravizar,
De tinir os ferros,
De estalar açoites,
De prender algemas
Nos braços negros,
De estancar feridas
Com sal.

Chega de alimentar nobreza cabocla,
De regar com sangue o latifúndio,
De engordar as casas exportadoras,
De resistir às mudanças
Para o bem social.

Chega de empréstimos,
Falências,
Nos engenhos as moendas emperraram,
A flor do algodão secou como palha,
Atearam fogo ao cafezal;
O trono balança,
O imperador, D. Pedro II,
Não acompanha o progresso do mundo:
Lá fora há indústrias,
Vapores,
Trens,
Sopra o vento liberal.

O trono balança,
O imperador está velho, doente,
Pensa na Academia Francesa,
Em hieróglifos egípcios,
Em amigos da corte,
Em longos saraus.

D.Pedro coça a barba,
Deposita cetro e coroa
Sobre o trono que balança,
De sua valise
Saem as pontas do manto real.

Vai mal
O Brasil Imperial.

(NAVEIRA, 2005, p.68-69)

O eu poético dos versos que acabamos de ler parece ter voltado no tempo, pois escreve sobre o Brasil Imperial de modo a presentificá-lo. Basta atentar para os verbos empregados no presente: “o trono balança”, “o imperador está velho...”, “D. Pedro coça...”. As

cenos e fatos apresentados no texto parecem estar ocorrendo diante do enunciador que desde o início critica vários desmandos ocorridos no Brasil e através de uma voz imperativa, insubmissa, se insurge e dá um basta que se manifesta na repetição da palavra “chega” a abrir as três primeiras estrofes.

O primeiro protesto é contra a escravidão. Sabemos que o final do século XIX é marcado pela assinatura da Lei Áurea, pela Princesa Isabel, fato que teoricamente marcaria um novo tempo do povo brasileiro. Todavia, a realidade esteve bem distante do estimado pelo grupo “liberto”. A escravidão continuou e muitas vezes ainda é possível encontrar resquícios dela na sociedade atual.

Em seguida o alvo é o mau uso do dinheiro público. A riqueza do país está sendo dividida injustamente, engradecendo sempre os grandes latifundiários e as casas exportadoras e deixando o pobre e explorado em constante situação de miséria. Enquanto outros países comemoram os grandes avanços industriais, o imperador se deleita com uso do dinheiro público em benefício próprio.

O tom de protesto que se lê desde os primeiros versos inscreve o texto em análise na categoria insubmissa, cuja força da palavra poética é capaz de levar o leitor à “incitação das consciências”, segundo Roberto Pontes. Para o autor, não basta resistir, o poeta tem o poder de motivar, de fazer de suas palavras instrumento de luta social.

O conteúdo do poema inevitavelmente leva o leitor a refletir sobre a realidade brasileira. Há uma identificação com o contexto social atual que nos faz pensar ser essa despreocupação governamental parte da essência deste país. Os personagens e figurino mudaram, mas a história continua a mesma.

O olhar direcionado ao passado tem uma experiência de vida e um conhecimento histórico que faz dos versos uma leitura amadurecida desse tempo anterior. Não só se apresentam acontecimentos de um período vivenciado pelo povo brasileiro, há também a postulação de uma visão, de uma perspectiva, que certamente não está do lado dos que tradicionalmente dominam e exploram essa nação. Trata-se de uma voz farta das improbidades realizadas por um governo cuja estrutura nunca mudou.

É a voz de Raquel Naveira a falar através do eu poético, que se insurge como um alter ego ansioso por posicionar-se contra as mazelas sociais ou a favor das coletividades que defende através do seu clamor poético. Em *Caraguatá: poemas inspirados na Guerra do Contestado*, mais uma vez a guerra é o cenário. A pertinência dessa criação levou a autora a receber Menção Honrosa no Prêmio Ribeiro Couto de UBE/ RJ, em 1997. *Caraguatá* se transformou em curta-metragem, recebendo o título de *Cobrindo o Céu de Sombra*, sendo

dirigida por Célio Grandes. Também ganhou merecido destaque nas palavras de Antonio Fantinato⁷²:

Acabo de ver e reviver em *Caraguatá*, em seus personagens, santos e demônios, a tragédia toda do Contestado, pouco lembrada nas páginas de nossa história, elevada agora à condição de poema épico, suscetível de maior conhecimento e divulgação, em que a epopeia em versos dura mais que as simples letras dos historiadores. Concebido com nobreza de linguagem e sobriedade de desenho, *Caraguatá* permanece como obra de arte. Epopeia concentrada, sintética, que tudo narra sem quase narrar. Sugestão de uma *Íliada* em nosso dias, própria, adequada a um tempo, o nosso (*in* NAVEIRA, 2005, p. 191).

Fantinato expõe uma questão recorrente nos livros de Raquel Naveira, que é o resgate de fatos pouco explorados pelos manuais de História do Brasil. Notamos em sua criação poética um compromisso estabelecido com a sociedade, com a História, com o passado, fazendo que avistemos, em sua produção literária, uma obra efetivamente engajada.

A Guerra do Contestado ocorreu entre 1912 e 1916, na região Sul do Brasil. O conflito aconteceu a partir da construção de uma estrada de ferro que desabrigou milhares de camponeses. A empresa responsável pela obra era norte-americana e recebeu apoio do governo e dos grandes proprietários de terra da região. Contratou muitos trabalhadores locais e de outras cidades e estados para a edificação da ferrovia. Terminada a obra, essas pessoas não tinham como voltar para os lugares de origem e acabaram ficando em situação difícil nos arredores de Santa Catarina, o que agravou ainda mais as condições daquela região.

Tudo isso gerou uma grande insatisfação popular principalmente dos camponeses que perderam terra e emprego. Surgiu nessa época uma figura religiosa, de caráter messiânico⁷³, que atraiu milhares de seguidores. Seu nome era João Maria e pregava a vinda de um novo tempo de justiça, paz e terra para trabalhar. E, assim, em meio a esperança de dias melhores, foram aparecendo representações de força e o movimento passou a incomodar o governo, fato que levou as forças armadas a perseguirem o monge João Maria e seus adeptos, dando início à guerra que matou milhares e só chegou ao fim quando os militares conseguiram prender

⁷² Antonio Fantinato é um escritor paulista, membro do PEN CLUBE BRASIL e da ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE. Publicou pela Arte-Nova *Canto costurado* (1977), *Fiação do semestre* (1978) e *Efemerário* (1983).

⁷³ O messianismo é a espera de um salvador, ou seja, um indivíduo que traga paz e abundância, em especial, para um lugar no qual as pessoas estejam desesperançosas. Em Portugal, por exemplo, o messianismo manifestou-se a partir da figura de D. Sebastião, cuja morte, sem provas materiais, acabou por gerar no povo lusitano a expectativa de seu retorno ao país, trazendo as mudanças necessárias para aquele tenso momento quando Portugal perdera suas forças para os espanhóis. Daí, a imagem do rei passou a ligar-se à crença cristã e o povo esperava não mais aquele sujeito soberano, mas o próprio Salvador.

Aldeodato, um dos principais representantes dos camponeses, apenado com trinta anos de detenção.

Figura 13 – Fotografia da Guerra Do Contestado⁷⁴



Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/blogs/giro-sustentavel/100-anos-da-guerra-do-contestado-silencio-invisibilidade-e-miseria/>

Tudo isso é apresentado por Raquel Naveira através de poemas que expõem muito mais do que fatos históricos, pois transmite os próprios sentimentos gerados a cada instante daquele episódio bárbaro. Em “trilho do trem”, ressaltamos não só a angústia de toda a gente que sofria com a chegada do progresso destruidor, mas também o sofrimento da natureza, a ser vencida pelas máquinas. A mata surge de modo personificado, como podemos conferir nos

⁷⁴ Fotografia do sueco Claro Jansson.

versos: “A mata se agita,/ Vai ser cortada,/ Traçada,/ Devastada/ Pelo trem” (p.195). A poeta não poderia esquecer a figura representativa que tanto fez pelo movimento, “João Maria”, nome que deu título a um dos poemas:

JOÃO MARIA

[...]

Por onde ia
Espantava doenças,
Esconjurava azares,
Orientava o povo,
Lia o fundo das almas,
Benzia com erva vassourinha,
Dizia que árvore era quase bicho
E bicho quase gente;
Só comia queijo com pão
Meu padrinho João.

Virou mito,
Virou lenda,
Mas garanto que existia,
Era meu padrinho
Esse João Maria.

(p. 198-199)

A personagem configura a imagem messiânica, porque com ele chegava a cura. Para alguns, encenava aquela tradicional representação do rezador, contudo, sua participação no movimento do Contestado acabou por lhe acrescentar um valor bem maior, o de mito, fazendo-o permanecer vivo através da História. E esse imaginário apresentado pela poeta sul-mato-grossense tem muito a ver com a própria herança portuguesa de D. Sebastião, que residualmente percorre muitas obras literárias e culturas diversas, levando a ideia de que em toda sociedade há sempre um ser iluminado transformador de realidades conflituosas, um Salvador por quem se espera. Temos aí resíduo dentro de outro resíduo: há a figura de João Maria, representante residual de D. Sebastião. E D. Sebastião seria a figura residual da imagem do próprio Messias. E é assim que tantos imaginários vão se perpetuando nas culturas. E isso também fica claro no poema “A cortina se fecha”, ao descreverem-se os últimos instantes daquele movimento bélico:

A CORTINA SE FECHA

Com o coronel Estillac Leal
Resistindo meses no alto da serra
Acaba a tragédia:

Uns se rendem,
Outros são capturados.

A cortina se fecha sobre o palco da guerra,
Uma guerra móvel,
De fúria mística,
Adaptada a um ambiente de taquarais,
Essências,
Escarpas,
Desfiladeiros,
Antros de fanáticos
Espalhados como cogumelos.

Uma guerra que poderia ter sido evitada,
Se ao invés de fuzis
Os governos tivessem enviado educadores,
Religiosos,
Diplomatas,
Alimentos,
Assistência.

A cortina se fecha
Com as bordas sujas de sangue e lama.

(p.219)

A guerra chegava ao fim. Como em toda batalha, uns se entregam, outros resistem. A imagem de Estillac Leal⁷⁵ surge como elemento demarcador da verossimilhança. Afinal, ele foi um militante, envolvido em diversos episódios de lutas políticas brasileiras. Assim como nas epopeias, há uma mistura do humano com o divino. Esse traço residual se manifesta pela

⁷⁵ Newton Estillac Leal nasceu no Rio de Janeiro, em 1893. Cursou a Escola Militar do Realengo, no Rio de Janeiro, na segunda metade da década de 1910, quando travou contato com muitos dos futuros líderes das revoltas tenentistas deflagradas contra o governo federal no decorrer da década seguinte. Em 1922 deu apoio discreto à primeira dessas revoltas, deflagrada no Forte de Copacabana. Já em 1924, teve participação ativa na articulação e na deflagração do levante ocorrido na capital paulista sob o comando do general Isidoro Dias Lopes e do oficial da Força Pública estadual, Miguel Costa. Após cerca de três semanas controlando a cidade, os rebeldes decidiram retirar-se em direção ao estado do Paraná, operação que contou com a participação destacada de Estillac. Ferido, retirou-se para o exílio na Argentina.

Após a posse do novo governo, liderado por Getúlio Vargas, participou do Clube 3 de Outubro, organização que procurava dar coesão aos revolucionários identificados com o movimento tenentista. Por essa época, contudo, priorizou a sua carreira no Exército. Em 1935, quando comandava o 1º Grupo de Obuses na então capital federal, foi convidado por Luís Carlos Prestes para participar dos levantes deflagrados em novembro daquele ano em nome da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Embora tenha recusado o convite, não denunciou a conspiração aos seus superiores hierárquicos, o que lhe valeu, no futuro, acusações de conivência com o movimento, ainda que tenha cumprido as ordens recebidas de dar combate aos revoltosos. Em 1949, foi nomeado comandante da Zona Militar Sul, antecessora do III Exército. Em 1951, licenciou-se da presidência do Clube para assumir o Ministério da Guerra, no segundo governo de Getúlio Vargas, sendo afastado do cargo em março do ano seguinte. Em abril de 1954, assumiu o comando da Zona Militar Centro, futuro II Exército, com sede em São Paulo, exercendo o cargo até setembro deste ano. Ainda em 1954, seu nome chegou a ser cogitado por setores nacionalistas e de esquerda para disputar a eleição presidencial de 1955, mas seu desinteresse pela indicação impediu que as articulações obtivessem sucesso. Morreu no Rio de Janeiro, em 1955 (DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930, 2001)

fúria mística e pela imagem dos fanáticos comparados a cogumelos. A postura destes fanáticos aparenta a dos deuses, constantemente gerindo as atitudes dos humanos nas narrativas antigas.

Além desse caráter residual, observamos a postura de quem analisa os fatos e apresenta outras perspectivas que poderiam ter sido seguidas desde o início do movimento guerrilheiro. De acordo com o eu poético, o governo poderia ter evitado o conflito, e, no lugar da guerra, poderia ter proporcionado educação, espiritualidade, alimentação e assistência social para quem sofreu com a chegada da ferrovia. E, no “palco da guerra”, a cortina se fechou com “bordas sujas de sangue e lama”. A palavra é poder, como disse a própria Raquel Naveira na já mencionada entrevista dada ao Programa Iluminuras.

Ao tomarmos os textos de temas históricos naveirianos para falar de poesia insubmissa, estamos nos referindo a um modo peculiar de apresentar os fatos. A poeta não se contenta com o modo tradicional de resgate das histórias que ela retoma em sua obra poética. Os manuais de História estudados no ensino básico ilustram o rotineiro modo de interpretação dos fatos. Podemos dizer que essas narrativas são pouco estudadas, trabalhadas e divulgadas. Muito do que foi dito popularmente sobre elas são referências de uma classe dominante. Então, há insubmissão no ato de recontar os fatos, primeiro por não os aceitar como tradicionalmente são repassados. Depois, em instigar o leitor a repensá-los e se indignar diante deles.

A poesia insubmissa, conceituada por Roberto Pontes (1999), representa o sentimento de uma coletividade. E sendo o poeta modelo representativo de uma época, aquele que tem o poder de, através da palavra, incentivar a apreensão de novos conhecimentos e motivar o aprofundamento da criticidade, então acreditamos existir um caráter insubmisso – presente nos poemas de Raquel Naveira – que parte de um sentimento individual para uma provocação coletiva.

E é com essa convicção que chegamos à última obra da escritora campo-grandense escolhida para análise, *Stella Maia: poemas sobre a conquista do México pelos espanhóis* (2001). Em nota do jornal Correio do Estado, em setembro de 2001, sobre o livro, lê-se:

Stella Maia, Estrela Maia, é um conjunto de 21 poemas que fala sobre a conquista do México pelos espanhóis. Escrever sobre a conquista do México é aludir para um problema de interesse vital para o mundo: a questão da colonização brutal, implacável, sangrenta; a questão do direito que um continente acredita ter de subjugar o outro (CORREIO DO ESTADO *in* NAVEIRA, 2005, p.293).

De início, já podemos entrever a força e o significado da obra. E diferentemente das outras duas, observa-se agora a ampliação de horizontes, a exploração de fatos que repercutem

mundialmente. Foi o que disse Carlos Herculano Lopes, no jornal Estado de Minas, em julho de 2001:

Raquel Naveira extrapola as fronteiras nacionais e chega ao México. Não o México insistentemente vendido aos turistas nas belas praias de Acapulco e Cancun ou dos falsos mariachis de sombreros coloridos e ponchos espalhafatosos. Na teia desses versos, vamos a um país mais profundo e dono de uma história que, ao longo dos séculos, vem sendo escrita a ferro, fogo e muito sangue derramado (LOPES *in* NAVEIRA, 2005, p. 203).

É preciso conhecimento histórico para subverter os fatos tradicionalmente transcritos sob um único viés. Há nos poemas de *Stella Maia* a familiaridade com os espaços e com as culturas elencadas. É fato que se o leitor conhece a história e/ou o lugar do qual se fala, a sua leitura evoluirá com maior aprofundamento e entendimento da visão poética proposta. Mas se o contrário acontece também é certo que a leitura será um processo de descoberta em que as imagens vão surgindo umas após as outras para construir um novo imaginário.

O interessante do resgate dessa história-tema do livro em específico é ser ela bem mais antiga do que as outras já mencionadas. Voltamos ao início do século XVI, quando os espanhóis chegaram à região que hoje é conhecida como México, liderados pelo oficial Hernán Cortés e derrotaram os nativos com mais ou menos 500 homens. Estamos nos referindo ao genocídio da grande civilização Asteca. Tal fato causou muitas dúvidas ao longo da história, haja vista a quantidade de homens invasores ser bem pequena para tamanho desastre ocorrido. A justificativa primeiramente está no uso dos armamentos de fogo utilizados pelos espanhóis, em contraposição às flechas usada pelos astecas. Além disso, aqueles tinham o aparato de cavalos, enquanto estes, eram novidade para os astecas.

A resposta mais adequada para a dúvida sobre como tão poucos homens venceram uma civilização gigantesca está na tática aplicada por Hernán Cortés, que analisando a organização do poder naquela região chegou à conclusão de haver muita insatisfação dos povos em relação aos altos impostos pagos ao reino. Foi por esse caminho que o comandante espanhol conquistou muitos adeptos, considerados, por muitos, como “os traidores”. A vitória aconteceu e os que acreditavam estar do lado dos espanhóis, lutando por um novo tempo, enganaram-se. Houve apenas a mudança de dominador⁷⁶.

Nessa época, Montezuma era o líder asteca no comando da sua civilização entre 1502 e 1520. Ficou conhecido por corresponder aos interesses espanhóis, contribuindo com o

⁷⁶ Fonte: < https://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/guerra_contestado.htm > Acesso em: 26/06/2018

fim do seu próprio povo. Todavia, Raquel Naveira acrescenta novo olhar para essa figura histórica:

MONTEZUMA

O imperador Montezuma
Coloca sobre a cabeça
O cocar verde de plumas,
Entre a fumaça de incenso,
Tenta afastar os maus presságios:
Vira luzes estranhas na bruma,
Incêndios nos templos
E fora avisado
De que homens estranhos viajavam
Em navios de asas brancas
Sobre as espumas.

O reino de Montezuma
Ruma para o fim,
Não adiantará aliar força e sabedoria
Contra um fantasma.

Montezuma,
Em transe,
Não oferece resistência
E a profecia se consumia.

(NAVEIRA, 2005, p.300)

A figura do imperador é refletida no poema como se ele tivesse o dom da profecia. Assim como em “A cortina se fecha”, o místico está presente na guerrilha. A prospecção mencionada no poema justifica a atitude posterior do líder, de resignação diante da batalha. Por isso, tantas vezes foi visto como “o Judas”. O ritual indígena de pôr sobre a cabeça o cocar e usar a fumaça do incenso para afastar os maus presságios é resíduo ainda hoje presente em culturas indígenas. O prenúncio da chegada de homens estranhos faz de Montezuma um sujeito profético, místico assim como João Maria em *Caraguatá*. Todavia, enquanto este foi alimentado com crença messiânica, de que seria o próprio salvador, aquele teve destino contrário, foi apontado como “o traidor”.

As profecias são vistas como inspirações divinas, sejam elas cristãs ou pagãs. E, tendo esse caráter espiritualizado, são naturalmente inquestionáveis. No poema, a atitude historicamente julgada de Montezuma, sua conformação, é apresentada como se fosse a aceitação daquilo que não pode ser mudado, ou seja, não havia possibilidade de se contrapor ao destino. Então, meio perplexo diante da realidade, o imperador “não oferece resistência/ e a

profecia se consumia”. O resultado pungente teve como ponto central a destruição de Tenochtilán, a capital do Império Asteca: “Tenochtilán,/ debilitada capital asteca,/ Tuas noites são febris,/ o inimigo te espreita, /corta teus aquedutos,/ devasta as tuas margens”. O nome da cidade dá título a um dos poemas de Naveira, cuja estrofe final apresenta um diálogo entre o eu-poético e a referida capital: “Mas ainda tens voz:/ A voz de teus tambores,/ de tua resistência,/ de teus últimos imperadores;/ a voz de quem não trocou mensagens,/ Não se rendeu/ E agonizou entre gemidos e dores”. A palavra poética motiva o povo asteca a enxergar-se de modo positivo, lembrando-o que foi forte, resistente e não se rendeu perante os grandes conflitos. Trata-se de uma voz poética direcionada para a existência de uma outra, que poderíamos chamar de voz histórica, ou seja, a que permanece e se perpetua residualmente como eco daquele instante de resistência. E esse sentimento também é resgatado no poema “Cidade do México”, em sua última estrofe: "A civilização asteca,/ o sonho maia/ Pereceram,/ Mas a glória dos homens/ que trabalharam para construí-los,/ Permanece para sempre”.

A derrota daquele povo não significou o seu apagamento da História. Pelo contrário, a civilização asteca ficou marcada pela sua grandeza, pela “glória dos homens” que tanto batalharam para mantê-la erguida.

O trecho a seguir, de Josenia Marisa Chisinnide, aborda esta obra de caráter histórico de Raquel Naveira: *Stella Maia*. Leiamos:

A magia realista dos versos de *Stella Maia* e outros Poemas espelha as funções ilusórias da arte e da memória. Ela torna-se o “espelho do tempo”, palavras que Jorge Luis Borges, em *Siete Noches* interpretou, ao correlacionar os sentidos da linguagem com a atividade de criação estética. Sente-se na poesia de Raquel Naveira a intenção de reatar as pontas dos eventos culturais aos relatos histórico-artísticos. Os vestígios dos fantasmas mitológicos vicejam no artesanato da linguagem emotiva, restaurando-se os símbolos, as formas iconográficas, os nomes e as representações das tradições xamânicas dos Astecas e Maias. É interessante lembrar que essas alegorias transpostas na interatividade da história com a literatura mexicana foram temas das produções dos escritores Octávio Paz e Carlos Fuentes (*in* NAVEIRA, 2005, p.294).

Há, no referido livro, um teor realista que se dissolve em versos. Ao mesmo tempo em que se retoma um dado período histórico, há o entrecruzamento deste com o presente e com um tempo ainda mais antigo. Retoma-se o início do século XVI com linguagem e olhar contemporâneos. Diversas imagens clássicas, mitológicas, são trazidas nos poemas. Observa-se a compreensão histórica ampliando as possibilidades de escrita da autora, no sentido de saber

entrecruzar tempos distintos sem perder de vista o fio condutor que tece tanto o sentido de *Stella Maia* quanto o sentido da própria poesia naveiriana.

Assim, todo o resgate marcado por um estilo sólido e envolvente de escrita traçou o perfil da poeta Raquel Naveira. A riqueza cultural manifestada conscientemente através do caráter híbrido da composição naveiriana, bem como a presença da marca feminina tecendo diversos fios em cada obra, são os pontos fortes elencados aqui como construtores da feição da obra em foco. E os assuntos apresentados e abordados ao longo dos capítulos desta análise convergiram para mostrar uma escrita consciente, engajada, densa, na qual a concepção de poesia ultrapassa a ideia de pura inspiração e alcança um nível elevado de transbordamento.

Isso acontece porque há um natural compromisso da poeta com o meio em que vive. Não é por acaso que ela percorre desde os pensamentos mais íntimos e filosóficos sobre a existência, passa pela instituição familiar, pela terra natal, pela cultura nacional, ultrapassa fronteiras, percorre a América Latina, aprofunda temáticas ligadas à identidade portuguesa, apresenta os países lusófonos e aborda temas universais. O compromisso estabelecido é com a sua terra, com o seu país e com o universo poético. Sendo mulher, assume a palavra como direito e faz uso dela como defesa do referido gênero. E é assim que Raquel Naveira vem se firmando no cenário da Literatura Brasileira, construindo uma identidade poética de força, plena de conteúdos históricos e sociais, e mais ainda: ofertando a nosso país a poesia necessária ao momento.

6 O INFINITO TEAR

NAVIO

Sou um navio pequeno,
 De velas rotas
 E casco em formato de noz,
 Que navega com a ajuda do vento
 Atrás de um grande albatroz,
 A ave gigante
 Ora passa rasante,
 Ora se esconde atrás do sol,
 Mas a sensação que tenho à sua sombra
 É de nunca estar a sós;
 Sei que nesse viver feito de ondas,
 De repuxos,
 De marés,
 O que vale é ter coragem
 De se submeter às leis
 Que me guiam até a foz,
 Pois se aqui não é minha morada
 Deve existir outra logo após.

(NAVEIRA, 1991, p.40)

Não livraremos o leitor de clichês: “escrever uma tese não é tarefa fácil”. No início, vivemos a ilusão de que os quatro anos destinados à pesquisa acadêmica serão suficientes – ou utopicamente será muito – para desenvolver o embrião construído no *hall* de entrada do doutorado. Chegamos aos cinco anos de empreitada. E a conclusão é que o percurso não foi dos mais amenos.

A primeira exigência parte de nós mesmos. Ao iniciarmos os estudos com projeto estruturado, problematizações e hipóteses definidas, metodologia clara, referencial teórico pronto para ser explorado, acreditamos estar preparada para preencher uma lacuna dentro dos estudos literários brasileiros. Há contrassensos. Não completamos os vazios. Instauramos hiatos. Afinal, como afirmou Octávio Paz, “Cada leitor é outro poeta; cada poema, outro poema” (PAZ, 2012, p.312). Assim, cada leitura faz crescer o poema.

Nossa proposta partiu da ânsia de conhecer a obra poética de Raquel Naveira. Queríamos compreender de que modo as influências portuguesas ou o próprio modo de formação da cultura brasileira teriam influenciado a sua produção literária. Com isso, naturalmente, passamos a traçar um perfil de identidade da autora. Ciente de não conseguirmos alcançar a essência de um eu totalizante, nos prendemos apenas a um traço dessa plenitude, ou seja, à identidade da poeta contida na sua poesia.

Tivemos o intuito, no momento inicial, de apresentar ao leitor a poesia de Raquel Naveira. Para isso, os temas recorrentes em sua obra foram elencados no primeiro capítulo, a saber: as memórias sul-mato-grossenses, o feminino, a religiosidade e a mitologia. Poderíamos dizer nesse instante que o perfil naveiriano estava traçado. Mas a nossa proposta iria além. Não se tratava apenas de apresentar as diversas abordagens temáticas encontradas nos poemas, de modo aleatório. Queríamos identificar as marcas que faziam de Raquel essa poeta campo-grandense que deixa transparecer enorme força e sapiência, nos motivos poéticos trabalhados e no modo como são abordadas.

Objetivamos explorar vida e obra da escritora, mostrando desde o início que as memórias resgatadas em seus textos encontram justificativa na própria relação da autora com seu local de origem. Portanto, no segundo capítulo discutimos e apreendemos o quanto a hibridação cultural está intrínseca ao processo de construção poética naveiriano.

Esse entrecruzamento é parte inerente ao texto literário da autora, nesse particular, afirmamos que a heterogeneidade é a feição do seu estilo. Em vista disso, destacamos os diversos elementos que compuseram o complexo residual da obra em estudo. A hibridação nos textos da autora reflete a pluralidade cultural que compõe a identidade brasileira. Além de levar em conta as influências africanas e portuguesas, costumeiramente elencadas quando o assunto é a cultura nacional, ela retoma resíduos advindos de outros continentes ou da própria América Latina. Assim, seus textos se manifestam essencialmente híbridos, tanto no referente à forma quanto ao conteúdo. Pois, ficou patente que temos a variedade de gêneros, quando a autora escreve poesia e prosa, bem como insere textos poéticos em seus ensaios, num curioso entrecruzamento. Quanto ao conteúdo, a hibridação se manifesta nos diversos imaginários que tornam seus textos compósitos.

No que se refere ao feminino, assunto discutido no terceiro capítulo, vimos que a abordagem do tema está ligada a uma tradição histórica, na qual a mulher é delineada no texto literário segundo uma perspectiva masculina ou, no mínimo, como reflexo desse olhar. Com isso, inevitavelmente refletimos sobre o conceito de identidade, focando no papel da mulher na sociedade contemporânea. As transformações sobre o modo como o ser feminino é visto socialmente estão em pleno vigor. O cenário político é motivo primordial para essas discussões. Ser mulher exige historicamente um esforço constante no sentido de resgatar os direitos humanos e sociais do gênero feminino. A poesia contemporânea de Raquel Naveira surge com voz insubmissa diante dessa realidade. O eu-poético passa de individual a coletivo, tornando-se, também a palavra literária, representação de uma voz que deseja se manifestar em todos os tons, ritmos e métricas.

Esta mixagem contribuiu para a construção da identidade que nos propusemos apresentar desde o início. Faz parte do estilo da autora mesclar temáticas e agregar culturas dando-se assim a conformidade híbrida de sua obra. Foi preciso unir pedaços em busca da formação de um perfil. Rumo a esse delineamento da identidade da poeta importantes foram os conceitos de endoculturação e de *ethos* para acrescentar elementos que enfatizaram ainda mais a imagem construída. Identificamos as memórias sul-mato-grossenses voltadas ao movimento endocultural e destacamos elementos de linguagem norteadores de um modo bem próprio de dizer e dizer-se. Este jeito singular obtido através da pluralidade delineia na escrita de Raquel Naveira um estilo, um perfil, ou seja, uma identidade de si e da sua poesia.

Este foi um dos nossos desafios: refletir, em “tempo errante”, sobre a concepção de identidade. A partir do pensamento de Stuart Hall, vimos como esse conceito tem se modificado ao longo dos tempos. O indivíduo iluminista, por exemplo, tentava delimitar suas características numa feição unificada, facilmente interpretável. Depois a ideia se expandiu. Surgiu o ser incompleto. Ele necessitava do outro para constituir-se. Seria a identidade social. Atualmente, o sujeito tem plena dificuldade de enxergar-se como um ser uno, completo, pois a fragmentação do Eu, tão característica do Modernismo, ainda é matiz intrínseco da nossa contemporaneidade⁷⁷. A identidade é uma construção contínua, encontra-se em pleno desenvolvimento, sempre. Um indivíduo possui diferentes identidades e cada uma delas está se modificando constantemente.

É comum encontrarmos nos manuais de Literatura Brasileira as características que determinam a identidade de cada autor. Gregório de Matos ficou conhecido como o “Boca do Inferno”, já que seus textos traziam críticas acerbadas dirigidas ao governo e à sociedade da época em que viveu. Augusto dos Anjos foi chamado de “poeta da morte”, por sua escrita conter imagens macabras, versos fortes, de caráter lúgubre, bem diferentes do estilo que se propagava no tempo em que escreveu⁷⁸. Clarice Lispector é reconhecida por sua veia psicológica, sua produção introspectiva. Guimarães Rosa tem escrita singular, essencialmente regionalista.

⁷⁷ E digo “da nossa contemporaneidade” em consonância com o pensamento de Roberto Pontes, que em palestra intitulada “Todas as idades são contemporâneas” (PONTES, 2017) lembrou a todos que contemporâneos são todos os traços, fatos, circunstâncias e convivas de uma mesma época, qualquer que seja ela.

⁷⁸ Em “Poesia & ciência em Augusto dos Anjos: fundação de uma lírica diversa” (PONTES, 2012, p. 375-394) e “A modernidade a partir de Augusto dos Anjos” (PONTES, 2015, p. 393-412), Roberto Pontes analisa o caráter inovador da lírica do poeta paraibano e afirma no segundo artigo que: “Na verdade, em vários passos da lírica do ilustre sapeense temos exemplos de procedimentos criativos passíveis de serem consideradas antecipações formais da ‘vanguarda’ europeia ainda por acontecer, se não bastasse a acentuada melancolia que muitos já lhe apontaram, a fazer par com a profunda angústia kierkegaardiana de *Temor e tremor* que fecundará o existencialismo de todos os matizes no século XX. Em Augusto também temos a angústia como comoção de todo o finito e a experiência do nada.” (PONTES, 2015, p. 402).

Enfim, cada autor, apesar de ser classificado como parte de uma escola literária⁷⁹, com traços característicos de um grupo, tem sua individualidade, sua identidade. E foi isso que tentamos fazer ao adentrar a obra poética de Raquel Naveira, ou seja, esboçar o perfil identitário e a mundividência da autora.

Com esse percurso observamos ser a poesia naveiriana, em grande parte, de cunho social e histórico, porém, mais do que abordar questões nestes parâmetros, observamos a presença de um pensamento individual que tanto representa a coletividade quanto motiva os leitores a refletir sobre diversos assuntos. Alguns fatos históricos, por exemplo, são revisitados por Raquel, não com o intuito de recontar os acontecimentos, mas de repensá-los, e de refletir sobre eles de outra perspectiva temporal. E isso faz de sua criação uma poesia engajada, inconformada com o tradicional modo de ver fatos e personagens que fazem a história.

Baseando-nos nesse princípio podemos afirmar ter sido esta investigação um chamado à reflexão sobre o próprio papel do poeta. De acordo com Octávio Paz “a empreitada poética concorda lateralmente com a revolucionária. [...] A sociedade revolucionária é inseparável da sociedade baseada na palavra poética” (PAZ, 2012, p.241-242). Por isso, “ser poeta é ser maior do que os homens”, como disse Florbela Espanca, porque o poeta tem visão ampla, enxerga o mundo a distância, ao mesmo tempo em que é capaz de sentir cada grão de areia pisado pelo chão. Essa aguçada percepção possibilita que ele seja um representante da coletividade, ser alguém capaz de colocar-se no lugar do outro, sentir como o outro, transformando esse sentimento em poesia. O eu-poético naveiriano é assim. Em muitos momentos se coloca em lugar de personagens literárias, religiosas, históricas e tenta descrever o sentimento experimentado por cada um deles naquele instante. E entre representações de personagens, resgates de fatos históricos, retomada de memórias e reflexões filosóficas a autora vai fazendo suas escolhas e debuxando seu perfil ôntico e poético.

Analisamos inúmeros poemas com o intuito de deixar o texto literário guiar o constructo identitário. Afinal, a poesia deve se sobressair à teoria. E no decorrer dos estudos

⁷⁹ As escolas literárias são parte de uma organização puramente didática. A questão de obras que abrangem características várias de épocas distintas sempre inquietou estudiosos da literatura. Fernanda Diniz da Silva (2017) discorre sobre o assunto, e após registrar as palavras de Sâncio de Azevedo que expôs seu incômodo com a matéria no artigo: “A complexidade dos estilos de época”, chega a uma conclusão com a qual concordamos e que explica alguns fenômenos de hibridação da obra de Raquel Naveira. Diz a pesquisadora: “A *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, desenvolvida por Roberto Pontes, tem como um dos objetivos equacionar o problema da questão da periodologia literária e, conseqüentemente, a perplexidade dos estudiosos da cultura e das artes em geral, como a de Sâncio de Azevedo, diante da complexidade estética das obras artísticas de diversos autores, sobretudo da Literatura, à medida que faz o leitor mais agudo compreender que tal complexidade ocorre pelo entrecruzamento de imaginários componentes da mentalidade do autor, presente na obra através da subjetividade.” (SILVA, 2017, p. 31). Ora, além da característica residual, estão aí as marcas de hibridismo e endoculturação, exatamente os traços identitários da obra da poeta sul-mato-grossense em estudo.

realizamos comparações com culturas e tempos diversos, mostrando, também, o caráter residual da produção literária de Raquel Naveira. Por isso, retomamos muitos traços de mentalidade de outras épocas e espaços para estabelecer a comparação com os poemas analisados. A criação poética da autora naturalmente invoca o passado. A presença de imagens mitológicas, o resgate de personagens antigas, medievais e modernas, o relato de memórias de infância são alguns exemplos que comprovam esse viés.

Nossa proposta foi apresentar um *flash*, um momento singular da produção literária de Raquel Naveira. Muito ainda pode ser acrescentado sobre seu estro, tanto do que já se consolidou em obra publicada, quanto do que está em construção, afinal, a autora está em pleno vigor criativo. Na leitura que ora se conclui apreciamos especificamente a poesia, e com extremo deleite compreendemos o quanto ela se faz necessária à Literatura Brasileira. Todos os temas abordados pela escritora, bem como o modo como foram tratados poeticamente, diferenciam-na dos demais autores (reconhecidos ou não) da literatura nacional, ficando a sua obra singularizada e distinguida em grande altura.

Trazer a poesia mais uma vez para o centro de nossa preocupação – o texto poético de Vinicius de Moraes foi o corpus do nosso trabalho de mestrado – é pensá-la como necessária aos tempos modernos. E se a partir dela pudemos refletir acerca da construção da identidade do indivíduo atual, sobre a formação da cultura brasileira e ainda acerca do papel da mulher na contemporaneidade, então, acreditamos ser a investigação da obra de Raquel Naveira não só válida, como também recomendável.

Assim se justifica o infinito tear da poesia naveiriana. Os fios temáticos se entrecruzam voltando-se para objetivos e anseios diferentes. Todos eles, claro, dialogam e convergem para um ponto em comum: ser voz influente, voz que incita e deleita ao mesmo tempo, segundo a melhor compreensão da poética horaciana. O tecido foi confeccionado com linhas antigas, aos moldes atuais. O trabalho com a linguagem se mistura aos imaginários de épocas distintas. Presente e passado se unem para subverter o silêncio por uma palavra dotada potencialmente de poder, cuja força se manifesta no momento do seu resgate pela leitura ou audição, pois: “Toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar poético” (PAZ, 2012, p.33).

Pensamos ser este trabalho uma fotografia da poesia de Raquel. Que ele incentive a leitura e o aprofundamento do conteúdo poético, histórico, social e filosófico tão presentes ao longo da criação literária que nos deu e dará. Que os hiatos possam ser preenchidos por outros estudiosos e fruidores de poesia que poderão também motivar outras leituras. Afinal, não seria

esta a nossa função como pesquisadores? Muito mais do que esclarecer, motivar a conquista de mais conhecimento?

REFERÊNCIAS

- A HISTÓRIA de Ulisses. Centro de Estudos Clássicos. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa. <<http://www.olimpvs.net/index.php/mitologia/a-historia-de-ulisses/>> Acesso em 29 de nov de 2015,16h59.
- AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARIÈS, Philippe. Nascimento e desenvolvimento da História das Mentalidades. In: LE GOFF, Jacques. **A história nova**. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru: Edusc, 2001.
- BACZKO, Bronislaw (1985). A imaginação social, in: Leach, Edmund [et al]. **Enciclopédia Einaldi** (Anthropos-Homem). Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/12853058/Bronislaw-Baczko-Imaginacao-Social>> Acesso em mai de 2015.
- BADINTER, Elisabeth. **Um é o Outro; relações entre homens e mulheres**. [tradução: Carlota Gomes]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BARROS, Gracinda Vieira. Sórora Juana Inés de la Cruz: a mulher na cidade das letras. In: Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, realizado entre 24 e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. **Anais Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V. Juiz de Fora**, 2011 (p.1-10).
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**; tradução, Carlos Alberto Medeiros.- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2005.
- BERND, Zilá. “O conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe”. In: Abdala, B. (org). **Margens da Cultura**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. [tradução: Celso Castro]. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BORGA, Ricardo Nunes. **Questões do Prata: Guerra da Tríplice Aliança**. Joinville-SC:Clube dos autores, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo :Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTTICELLI, Sandro. **Minerva e o centauro** (1482-83). 328 x 479 pixels. Disponível em: <https://vignette.wikia.nocookie.net/fantasia/images/f/fa/Sandro_Botticelli_063.jpg/revision/latest?cb=20080605232209&path-prefix=pt>. Acesso em 10 de ago de 2018.

BRANCO, Lucia Castello., BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita.** Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura.** Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/ Editora da UFMG, 1993.

BULFINCH, Thomas. **O livro da Mitologia: A Idade da Fábula.** [tradução: Luciano Alves Meira]. São Paulo: Martins Claret, 2013.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural.** São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

_____. **Variedades de história cultural.** São Paulo- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMÕES, Luis Vaz. **Os Lusíadas.** São Paulo: Abril, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2013.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade;** tradução, Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARAVAGGIO, Michelangelo. **Narciso.** Imagem. Disponível em: <<https://www.amazon.it/Michelangelo-Caravaggio-alluminio-acrilico-Riproduzioni/dp/B008PSBLZW>> Acesso em 20 de ago de 2018.

CHISINI, Josenia Marisa. “Raquel Naveira: a fiandeira de textos”. In: NAVEIRA, Raquel. **Stella Maria.** Campo Grande/ MS: Editora UCDB, 2001.

CINEMA IRANIANO. **A maçã.** Imagem. Disponível em: <https://chadelimadapersia.blogspot.com/2013/03/cinema-iraniano-maca.html> Acesso em 21 de ago de 2018.

CLAVAL, Paul. **A geografia cultural.** Florianópolis: Editora UFSC, 2007.

CONCEIÇÃO, Edmir. **O relógio da 14.** Campo Grande News. 2011. Disponível em: <<https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/marco-da-democracia-relogio-da-14-instalado-na-calogeras-sera-consertado>> Acesso em 28/06/2018.

CURRÍCULO LATTES. Raquel Naveira <<http://lattes.cnpq.br/3401830600145360>> Acesso em: 26/12/2015. 01h04min.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo introdutório e notas. In: **Poemas de Florbela Espanca**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEUSA MÃE MINOICA. Diosa de las serpientes. Arتهistoria. Disponível em: <https://www.artehistoria.com/es/obra/diosa-de-las-serpientes-0> Acesso em: 20 de ago de 2018.

DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

DINIS, Melillo; NAVEIRA, Raquel. Entrevista. **Programa Iluminuras**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VNC0NHUGwAw>> Acesso: 22 de jun de 2018.

DUBY, Georges. “Reflexões sobre a História das Mentalidades e a arte”. In: **Novos Estudos-CEBRAP**, nº 33, jul., 1992.

DUBY, Georges, PERROT, Michelle. *Imagens da Mulher*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

_____. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

EOCA. **Rio Paraguai**. Imagem. Disponível em <<http://riosvivos.org.br/a/Canal/Rio+Paraguai/540>>. Acesso em 10 de ago de 2018.

ESPIG, Janete Márcia. **O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História**. Textura. Canoas. n. 9 nov. 2003 a jun. 2004, p. 49-56. Disponível em: <[file:///C:/Users/win7/Downloads/701-1562-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/win7/Downloads/701-1562-1-PB%20(1).pdf)> Acesso em 10 de ago de 2018.

ESPÍNDOLA, Tetê., NAVEIRA, Raquel. Fiandeira. In: **CD Fiandeiras do Pantanal (2002)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QwWJF9GhGYU>> Acesso em: 22 de jun de 2018.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. São Paulo: LTC, 1987.

FRANCO JÚNIOR, H. **O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário**. Signum (São Paulo), v. 5, p. 73-116, 2003.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Francisco Solano López**. Ebiografia. <Disponível em: https://www.ebiografia.com/francisco_solano_lopez/> Acesso em 31 de jan de 2018.

GEORGOUDI, Stella. Bachofen, o matriarcado e a antiguidade. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

GINZBURG, C. **O Queijo e Os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” in: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIOTTO. **Madonna em mais maest.** WahooArt. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Giotto_Madonna_In_Glory_Tempera_on_Panel_1305-10_582px.jpg> Acesso em 20 de ago de 2018.

GISLEBERTUS. **A tentação de Eva** (1130). Artrianon. Disponível em: <https://artrianon.com/2017/06/06/obra-de-arte-da-semana-a-tentacao-de-eva-de-gislebertus> Acesso em 20 de ago de 2018.

GONÇALVES, Aline Najara da Silva. **Luiza Mahin: uma rainha africana no Brasil.** Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

GOUVÊA, Leila V. B. “Tributo à lusofonia”. In: NAVEIRA, Raquel. **Sangue Português: raízes, formação, lusofonia/ poemas.** São Paulo: Arte e Ciência, 2012.

GREGOR ERHART. Maria Madalena (1510). **Tendências do imaginário.** Disponível em: <<https://tendimag.com/2015/02/09/maria-madalena-o-corpo-e-a-alma/33-gregor-erhart-maria-madalena-1510-museu-do-louvre-2/>> Acesso em: 21 de ago de 2018.

GUERRA DO CONTESTADO. **Portal de Pesquisas Temáticas e Educacionais.** Disponível em: <https://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/guerra_contestado.htm> Acesso em: 26 de jun de 2018.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Introdução à cultura.** Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HELENA, Meirelles (1924-2005). **A violeira e compositora sul-mato-grossense Helena Meirelles.** Cultura Brasil. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/identidade-centro-oeste>. Acesso em: 23 de dez de 2016.

HISTÓRIA de Santa Clara. <<http://www.nossasagradafamilia.com.br/conteudo/historia-de-santa-clara.html>>. Acesso em 24/11/2015 07h53min.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2010.

HOUAISS, A., VILLAR, M.S., FRANCO, F.M.M. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa.** 4ª ed. Ver e aumentada. Rio de Janeiro: objetiva, 2010.

IRMÃOS GRIMM. **Pele de bicho.** Grimmstories. Disponível em: <https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/pele_de_bicho> Acesso em 24 de jun de 2018.

JANSSON, Claro. **A guerra do Contestado.** Fotografia. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/blogs/giro-sustentavel/100-anos-da-guerra-do-contestado-silencio-invisibilidade-e-miseria/>> Acesso em de 21 de ago de 2018.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8ª.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. Primeiros Passos. São Paulo: Ed Brasiliense, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. [tradução: Bernardo Leitão. Et al...]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEÓN, Fray Luis de. **A perfeita mulher casada**. [tradução: Liliana Raquel Chawat]. Editora Escala. São Paulo, S.d.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekinde et al. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio 1998, p.370-384.

LIMA, Grazielli Alves de. Poéticas do Feminino: resquícios de Cores na Literatura de Raquel Naveira. **Revista Cerrados**. Brasília, v.20, n.31, p. 259-282, jul/2011. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8264/6261>>. Acesso em: 29 de dez. 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTINS, Elizabeth Dias. Três casos de metamorfose residual para além da alegoria popular em verso. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**. v. 7, n. 1, p. 52-64, jan./jun. 2011.

_____. Maria Madalena: Resíduos de uma Hagiografia Medieval em Raquel Naveira. In: MENDES, Algemira de Macedo, et all. (org.). **Anais do III Colóquio Internacional de Literatura e Gênero: Sujeitos de Gênero, Escritos e Outras Linguagens**. Teresina: EDUFPI – Campus Poeta Torquato Neto, 2017.p. 37-43.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Raquel Naveira: a poesia no limite. In: PINHEIRO, Alexandra Santos & NETO, Paulo Bungart (organizadores). **Ervais, Pantanaís, Guarvirais: cultura e literatura no Mato Grosso do Sul**. Dourados: Ed.UFGD, 2013.

MARTINS, Elizabeth Dias. Maria Madalena: resíduos de uma hagiografia medieval em Raquel Naveira. [Ebook] **ANAIS DO III COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO: sujeitos de gênero, escritos e outras linguagens**. [Org.

Algemira de Macedo Mendes, Assunção de Maria Sousa e Silva Diógenes Buenos Aires de Carvalho]. Teresina: EDUFPI – Campus Poeta Torquato Neto, 2017.

MOISÉS, Massaud. A criação literária: Prosa I. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **A literatura portuguesa.** 34.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **A literatura portuguesa através dos textos.** 33.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Dicionário de termos literários.** 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MS RECORD. Raquel Naveira e Dra. Zenóbia Pedroso falam sobre a força da mulher. **Diariodigitalms**, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t46X5iiCZKk>> acesso em 22 de jun de 2018.

NAVEIRA, Raquel. **Abadia.** Rio de Janeiro/RJ: Imago, 1995.

_____. A vida bate como um relógio. **Performance poética de AbuJamra.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GkZgQAMhof8>> Acesso em: 27 de jun de 2018.

_____. **Caminhos de Bicicleta.** São Paulo: Miró, 2010.

_____. **Canção dos Mistérios.** São Paulo/SP: Paulus: 1994.

_____. **Caraguatá: Poemas Inspirados na Guerra do Contestado.** Dourados/MS: Fundação Cultural R. Sovierzoski, 1996.

_____. **Casa de Tecla.** São Paulo/SP: Escrituras, 1998.

_____. **Curta! Poesia: Raquel Naveira – Fiandeira.** 2014 (44s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eH0V1JY1PhE>> Acesso em: 22 de Jun de 2018.

_____. Entrevista com Raquel Naveira. **Portal da Educativa.** Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=VKPRjEp-rzQ>> Acesso em 22 de jun de 2018.

_____. **Fiandeira.** São Paulo/SP: Estação Liberdade, 1992.

_____. **Fonte Luminosa.** São Paulo/SP, MassaoOhno, 1990.

_____. **Guerra entre irmãos: Poemas inspirados na Guerra do Paraguai.** Campo Grande/MS: Edição independente, 1993.

_____. **Jardim Fechado.** Porto Alegre: Vidrágua, 2015.

_____. Livros. **Programa Flores & Livros.** 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_DguamAS4fs&t=183s> Acesso em 22 de jun de 2018.

_____. **Maria Egipcíaca.** Campo Grande/MS: Editora UCDB, 2002.

_____. **Maria Madalena.** Aparecida/SP, Santuário: coleção Figuras Humanas, 1996.

_____. Mato Grosso do Sul. **Correio do Estado**, Suplemento Cultural, Campo Grande, 01/02 nov 1997, p. 04.

_____. **Mulher Samaritana**. Aparecida/SP: Santuário, coleção Figuras Humanas, 1996.

_____. **Nunca-te-vi**. São Paulo/SP: Estação Liberdade: 1991.

_____. **O Arado e a Estrela**. Campo Grande/MS, Editora UCDB: 1997.

_____. **Pele de Jambo: infanto-juvenil**. Belo Horizonte/MG: RHJ, 1996.

_____. **Portão de Ferro**. São Paulo. Escrituras: 2006.

_____. **Raquel Naveira & O feminino em sua obra**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_s0M-E-sLPE> acesso: 22/06/2018.

_____. **Rute e a Sogra Noemi**. Aparecida/SP: Santuário, coleção Figuras Humanas, 1997.

_____. **Sangue Português: raízes, formação, lusofonia/ poemas**. São Paulo: Arte e Ciência: 2012.

_____. **Senhora**. São Paulo/SP: Escrituras editora, 1999.

_____. **Sob os Cedros do Senhor**. São Paulo/SP: Scortecci Editora, 1994.

_____. **Stella Maia e outros poemas**. Campo Grande/ MS: Editora UCDB, 2001.

_____. **Tecelã de Tramas**. Campo Grande/ MS: Editora UCDB, 2004.

_____. **Via Sacra**. Campo Grande/MS: Sergraph, 1989.

OLIVEIRA, Alberto de. A lagarta. In: **Poesias completas** (org. Marco Aurélio Mello Reis). Núcleo editorial UERJ, 1978. Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/sonetos_e_poemas_alberto_de_oliveira.htm#ALAGARTA Acesso em 26 de jun de 2018.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. [tradução Angela M.S. Corrêa]. São Paulo: Contexto, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINTO, José Nêumane. Essa Naveira, de vela ao vento. In: NAVEIRA, Raquel. **Senhora**. São Paulo/SP: Escrituras editora, 1999.

PILOSU, Mario. **A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PONTES, Roberto. Três modos de tratar a memória coletiva nacional. In: **Literatura e Memória Cultural - ANAIS**. vol. II. 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Belo Horizonte, 1991.

_____. Abadia. In: **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro/RJ: Imago, 1996. 98p. ano 4, n. 7, p. 349-350, resenha.

_____. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999.

_____. O viés afrobrasiluso e as Literaturas de Língua Portuguesa. **Conferência no II Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Universidade de São Paulo, 2003.

_____. Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca. **II COLÓQUIO DO PPRLB – Relações Luso-Brasileiras; deslocamentos e permanências**. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004.

_____. Literatura, instrumento de construção do mundo. **Conferência proferida na abertura dos Encontros Literários promovidos pelo Departamento de Literatura do Curso de Letras e na série de Magnas Conferências da Semana de Humanidades do CH**: Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 30 de março de 2005/28 de abril de 2005.

_____. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeo.), 2006.

_____. Cultura, arte e linguagem. **Palestra proferida na mesa redonda de título homônimo, na V Semana de Letras**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Curso de Letras, 2006a.

_____. **Lindes Teóricas da teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeo.), 2006b.

_____. **O jogo de duplos na poesia de Sá- Carneiro**. Fortaleza: Edições UFC, 2012. 278p.

_____. Poesia & ciência em Augusto dos Anjos: Fundação de uma lírica diversa. In: ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de; SANTOS, Neide Medeiros; ANDRADE, Ana Isabel de Sousa Leão (Orgs). **Augusto dos Anjos: a heterogeneidade do EU singular**. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2012. p. 375-394.

_____. Conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade. **Conferência proferida na VII Jornada de Residualidade**, 2014, Fortaleza-CE.

_____. Cristalização estética como polimento na literatura e na cultura. In: PONTES, R. & MARTINS, E (Org.). **Residualidade ao Alcance de Todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

_____. A modernidade a partir de Augusto dos Anjos. In: ARAGÃO, Maria do Socorro, SANTOS, Neide Medeiros; ANDRADE, Ana Isabel de Sousa Leão (Orgs). **Valores literários de ontem e de hoje**. João Pessoa: Mídia, Gráfica e Editora, 2015. p. 393-412.

_____. Todas as idades são contemporâneas. **Conferência proferida na VIII Jornada de Residualidade**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2017.

QUINTANA, Mário. **Nova Antologia Poética**. São Paulo: Editora Globo, 1998, pág. 105.

RESPOSTAS BÍBLICAS. Qual é o significado do símbolo do peixe cristão?. Fonte: <<https://www.respostas.com.br/significado-do-simbolo-do-peixe-cristao/>> Acesso em 15 de Jul de 2018.

SALDANHA, Nelson. **Humanismo e história: problemas de teoria da cultura**. Recife: Bagaço, 2008

SAMPAIO, Emilio Davi. **O telurismo poético em Adair José de Aguiar e Raquel Naveira**. Raído, Dourados/ MS, v.7, n.14, p 201- 218 jul./dez. 2013.

SANTOS, E. C. P. Deuses e heróis: o legado encantatório e fascinante da Mitologia. In: BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**. Trad. Luciano Alves Meira. 1ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

SILVA, Cássia Alves da. O grotesco na poesia de Sá- Carneiro. In: ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. (org.). CONGRESSO NACIONAL E LITERATURA, II CONALI. **Anais - A literatura & tempo: cem anos de encantamento**. João Pessoa: Mídia, 2014, p 1023-1031.

_____. **O grotesco: resíduos medievais no cordel de metamorfose contemporâneo**. 2010. 166f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2010.

SILVA, Fernanda Maria Diniz. **Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes**. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Ceará. Centro de Humanidades. PPGLetras, Fortaleza, 2017.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Henrique Maciel. **Dicionário de termos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Natania Neresda. Gênero, política e nacionalismos nas biografias de Madame Lynch. In: XII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2016, Campo Grande – MS. **Anais**. Campo Grande, ANPHLAC, 2016, p. 1-13.

SILVA, Tais Matheus da. **A representação da voz da mulher na poesia de Rosalía de Castro**. 2013. 116f.. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), Araraquara, 2013.

SOLER, Luis. **As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. [Tradução Carlos Meira]. Rio de Janeiro, DIFEL, 2010.

TRENTO, A. E.; LUDKA, V. M.; FRAGA, N. C. **Guerreiras imortais do contestado, as que tudo viam e faziam durante a guerra de extermínio**. Geographia Opportuno Tempore, Londrina, v. 1, número especial, p. 272-292, jul./dez. 2014.

VASCONCELLOS, AuloSanford de. **Chica Pelega – a guerreira de Taquaruçu**. Florianópolis: Editora Insular, 2008.

VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: DUBY, G. PERROT, M. **História das Mulheres: A Idade Média**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. Dominante, residual e emergente. In: **Marxismo e Literatura** / Tradução de Waltemir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979.

ANEXO 1

TODOS OS LIVROS DE RAQUEL NAVEIRA EM ORDEM CRONOLÓGICA

1. **VIA SACRA** - poesia, edição independente, Campo Grande/MS, 1989.
2. **FONTE LUMINOSA** - poesia, Massao Ohno: São Paulo/SP, 1990.
3. **NUNCA-TE-VI** - poesia, Estação Liberdade: São Paulo/SP, 1991.
4. **FIANDEIRA** - ensaios, Estação Liberdade: São Paulo/SP, 1992.
5. **GUERRA ENTRE IRMÃOS**- Poemas inspirados na Guerra do Paraguai - poesia, edição independente, Campo Grande/MS, 1993.
6. **SOB OS CEDROS DO SENHOR** - poesia, Scortecci Editora: São Paulo/SP, 1994.
7. **CANÇÃO DOS MISTÉRIOS** - poesia, Paulus: São Paulo/SP, 1994.
8. **ABADIA** - poesia, Imago: Rio de Janeiro/RJ, 1995.
9. **MULHER SAMARITANA** - prosa poética, Santuário: Aparecida/SP, coleção Figuras Humanas, 1996.
10. **MARIA MADALENA**- prosa poética, Santuário: Aparecida/SP, coleção Figuras Humanas, 1996.
11. **CARAGUATÁ**- Poemas Inspirados na Guerra do Contestado - Fundação Cultural R. Sovierzoski: Dourados/MS, 1996.
12. **PELE DE JAMBO** - infanto-juvenil, RHJ: Belo Horizonte/MG, 1996.
13. **O ARADO E A ESTRELA** - ensaios, Editora UCDB: Campo Grande/MS, 1997.
14. **RUTE E A SOGRA NOEMI** - prosa poética, Santuário: Aparecida/SP, coleção Figuras Humanas, 1997.
15. **INTIMIDADES TRANSVISTAS** – poemas ilustrando quadros de Valdir Rocha, participação de vinte poetas entre eles Renata Pallottini, Jorge Mautner e Ives Gandra; Escrituras: São Paulo/SP, 1997. (Lançado no Ática Shopping Cultural)
16. **CASA DE TECLA** – poemas, Escrituras: São Paulo/SP, 1998.
17. **SENHORA** – poemas, editora Escrituras São Paulo/SP, 1999.
18. **STELLA MAIA E OUTROS POEMAS**- poemas, Editora UCDB: Campo Grande/MS, 2001.
19. **XILOGRAVURAS**- Livro de xilogravuras do artista plástico Valdir Rocha, com conjuntos de poemas de Álvaro Alves de Faria, Celso de Alencar, Eunice Arruda e Raquel Naveira com Nus Frontais, prefácio de Nelly Novaes Coelho (USP), São Paulo: Escrituras, 2001.

20. *MARIA EGIPCÍACA*- (ensaio baseado em sua Dissertação de Mestrado)- Campo Grande/MS: Editora UCDB, 2002.
21. *CASA E CASTELO*- (reunião dos poemas de CASA DE TECLA E SENHORA)- São Paulo: Escrituras, 2002.
22. *TECELÃ DE TRAMAS*: ensaios sobre interdisciplinaridade. Campo Grande/MS: Editora UCDB, 2004.
23. ***PORTÃO DE FERRO*** (poesias)- São Paulo: Escrituras, 2006.
24. *LITERATURA E DROGAS* – e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural, 2007. (Lançamento no dia 12 de março de 2007, na Livraria da Travessa do Rio de Janeiro/RJ).
25. *CAMINHOS DE BICICLETA*: crônicas. São Paulo, Miró, 2010.
26. ***SENHORA***: poemas. Coimbra/Portugal: Temas Originais, 2010.
27. ***SANGUE PORTUGUÊS***: raízes, formação e lusofonia (poemas). São Paulo: Editora Arte&Ciência, 2012.
28. *GUTO E OS BICHINHOS* 1 e 2 (coleção infantil ilustrada por Guto Naveira). Campo Grande: Alvorada, 2012.
29. *ÁLBUNS DA LUSITÂNIA* (romance). Campo Grande: Alvorada, 2012.

***Os títulos em negrito são as obras do gênero poesia.**

ANEXO 2



FONTE: <http://www.horizontems.com.br/mobile/noticias-ler/raquel-naveira-lanca-livro-em-campo-grande-/971>