



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

O PERCURSO POÉTICO-IDENTITÁRIO DE AIMÉE BOLAÑOS NAS
VOZES DE *LAS OTRAS*

HIBRAHIMA N. OLIVEIRA

RIO GRANDE
2012

Hibrahima N. Oliveira

O PERCURSO POÉTICO-IDENTITÁRIO DE AIMÉE BOLAÑOS NAS VOZES
DE *LAS OTRAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração História da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Eloína Prati dos Santos

Rio Grande

2012

Banca examinadora:

Profa. Dra. Eloína Prati dos Santos - Orientadora
Universidade Federal do Rio Grande

Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel - Examinadora
Universidade Federal do Rio Grande

Profa. Dra. Maria da Glória Bordini - Examinadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rio Grande, 11 de dezembro de 2012

Para Aimée Bolaños, que durante a graduação concedeu-me a oportunidade de iniciação no ramo da pesquisa e, que nesta mesma ocasião, apresentou-me à Literatura hispano-americana, pela qual tenho profundo apreço. Além disso, é grande incentivadora na continuação e construção do meu conhecimento. Dedico-lhe então este trabalho como gratidão por sua incansável disponibilidade em dialogar, e por sempre me receber nos momentos em que mais precisei.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus por ter-me dado serenidade nos momentos de angústia.

Aos familiares, em especial, minha mãe, Sandra das Neves e irmã, Angelina Oliveira. Ao meu namorado, aos amigos queridos e ao meu gato pela companhia, carinho, compreensão e apoio.

À minha orientadora Eloína Prati dos Santos por toda confiança, atenção e dedicação ao longo do processo dissertativo.

À Universidade Federal do Rio Grande e ao Programa REUNI pela viabilização financeira de meu mestrado.

À amiga e colega de mestrado Simone Xavier Moreira por colocar meu trabalho nas normas da ABNT.

À amiga Lisângela Cúrio Lobato por cada palavra revisada.

Con aire y en movimiento

*Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro
el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma.*
Alejo Carpentier

me hago en el aire
topo azul de los viajeros
situado en el centro
de la circunferencia
que un poeta escéptico
llamó Laberinto
o Universo
en su casa vital
me hago habitada
desde adentro
así voy y vengo
en una torre de tiniebla
sin el menor sustento

con la palabra rauda
vuelvo ahora a lo mío
que es una isla feliz
de aguas interminables
en los dominios del viento

Las palabras viajeras, Aimée Bolaños

Resumo

Esta dissertação examina o livro *Las Otras: Antología mínima del silencio* (2004), de Aimée G. Bolaños, mais especificamente, dez dos poemas, os quais foram organizados em quatro grupos para traçar o percurso diaspórico da escritora, desde sua saída de Cuba, até seu domicílio no Brasil, na cidade do Rio Grande, no sul do Estado do Rio Grande do Sul. Para tanto, são abordadas a questão da mulher e da subalternidade, por se tratar de uma antologia composta por vozes femininas, e ainda são feitas reflexões sobre multivocalidade e construção identitária.

Palavras-chave: Poesia no Feminino. Subalternidade. Sujeito Diaspórico. Autoficção

Abstract

This thesis examines the work *Las Otras: Antología mínima del silencio* (2004), by Aimée G. Bolaños, or more specifically, ten poems, organized in four groups, that trace the writer's diasporic path from her exit from Cuba to her establishment in Brazil, in the town of Rio Grande, at the south of Rio Grande do Sul State. To do that women's and subalternity issues are approached, and considerations are offered about multivocalism and identity construction.

Keywords: Poetry in the Feminine. Subalternity. Diasporic Subject. Autofiction.

Sumário

Considerações iniciais	09
1 Resgate das vozes femininas	22
1.1 Ulrica Von Lebentzow	22
1.2 Jeanne Duval	26
1.3 Kiria Hafis	31
2 Similaridades do Sul	38
2.1 Carla Teresinha de Souza	38
2.2 Gertrudes da Veiga	44
3 Imagens da ilha.....	48
3.1 Calixta Rey	49
3.2 Alina César	51
4 Renascimento identitário	55
4.1 Vivien Liaños	55
4.2 Aimée G. Bolaños	56
4.3 Denise Ieda Alves	57
Considerações finais	66
Referências	71
Anexo A: Poemas escolhidos	74
Anexo B: Outros poemas	82

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Habitamos fisicamente um espaço,
mas sentimentalmente habitamos uma memória.*
José Saramago

O primeiro contato com o livro *Las Otras: antología mínima del silencio*¹, de Aimée Bolaños, foi feito durante o curso de Literatura de Expressão Feminina, no Mestrado em História da Literatura, na Universidade Federal do Rio Grande. A proposta desta dissertação surgiu da análise do poema de Jeanne Duval, realizada para um trabalho dessa disciplina. Outro fator que levou à opção por este livro foi o interesse pela língua espanhola e suas respectivas literaturas. A participação no projeto de pesquisa intitulado: *Estudos de poética da narrativa e poesia contemporâneas nas literaturas das Américas*, sob a orientação da Profa. Aimée G. Bolaños, no qual foi estudado o escritor José Martí (1853-1895), aguçou ainda mais o fascínio sobre a poesia hispano-americana, e mais precisamente, pela literatura cubana. A facilidade de ter a autora² presente nesta universidade, à disposição para discutir dúvidas, foi determinante para o conhecimento da obra e para um melhor entendimento da mesma. Além de responder perguntas sobre seus textos, a autora também disponibilizou textos críticos que ampliaram a análise dos poemas.

Aimée Teresa González Bolaños nasceu no ano de 1943, na cidade de Cienfuegos, Cuba, e passou a residir no Brasil, no ano de 1997, com o intuito de administrar aulas na Universidade Federal do Rio Grande. Sobre os anos que lecionou na Universidade Central de Las Villas, e da transição para o Rio Grande do Sul, Bolaños faz uma reflexão positiva sobre sua vida acadêmica em Cuba. Porém, acrescenta que no Brasil encontrou novas possibilidades para o ensino universitário, e condições de publicação e realização de suas obras literárias e acadêmicas (BOLAÑOS. In: RIVERA, 2009).

Dentre estas obras estão *Pensar la narrativa* (2002); *El libro de Maat* (2002); *Las Otras: antología mínima del silencio* (2004); *Poesía insular de*

¹ BOLAÑOS, Aimée G. *Las Otras: Antología mínima del silencio*. Madrid: Torremozas, 2004. Todas as citações serão desta edição, e, portanto, será indicado apenas o número da página entre parênteses.

² Nessa dissertação será utilizada a palavra “autora” para referir-se a Aimée G. Bolaños, e a palavra “poeta(s)” para cada uma das poetisas citadas por Bolaños, apócrifas ou verdadeiras.

signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora (2008); *Layla y Machnún, el amor verdadero*, em coautoria com Emilio Ballesteros (2006); *Las palabras viajeras* (2010). Organizou o livro *Voces negras de las Américas: diálogos contemporáneos* (2011)³.

Além de poeta, Bolaños é professora universitária e ensaísta, possui Graduação em Professor de Nivel Secundario Superior, na Universidad Central de Las Villas. Realizou seu Doutorado em Ciências Filosóficas, pela Universidade de Rostock, Alemanha, e possui pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Também é professora adjunta da Universidade de Ottawa, no Canadá, e conferencista em diversos países: Cuba, Alemanha, Brasil, México, Canadá, Argentina, Espanha, Portugal e França. Estes deslocamentos possibilitam à autora entrar em contato com outras culturas, assim como viver em constante (re) adaptação, constituindo-se dessa forma em um ser errante. A propósito de sua vida no Brasil, de sua temporada no Canadá e dos outros diversos países, Bolaños diz que se reprograma para aprender a viver em sociedades multiculturais. Tanto o Brasil como o Canadá (onde passa uma temporada a cada ano) são lugares multiculturais e ela defende que se pode viver ultrapassando fronteiras e que não existe uma identidade unívoca e acabada, então este peregrinar para ela é visto de forma positiva e desafiante (BOLAÑOS In: RIVERA, 2009).

Stuart Hall, teórico natural da Jamaica que migrou para a Grã-Bretanha, onde desenvolveu estudos sobre a diáspora pós-colonial, ele mesmo sujeito diaspórico, como Bolaños, afirma que, embora multiculturais de formas distintas, países como os Estados Unidos, a Grã-Bretanha, a França, a Malásia, o Sri Lanka, a Nova Zelândia, a Indonésia, a África do Sul e a Nigéria possuem a característica comum de serem culturalmente heterogêneos (2006, p. 50). Segundo este raciocínio, após o ciclo colonial não só Brasil e Canadá, mas também a Alemanha são sociedades multiculturais que sofrem influência das culturas migrantes.

Fator determinante para Bolaños migrar de Cuba foi o cenário político e social da ilha: o princípio da Revolução Cubana, no ano de 1953, as décadas posteriores de 60, 70, 80, até 1997, ano de sua saída do país. No início do século XX Cuba era dominada pelo sistema capitalista estadunidense. As classes proletárias, insatisfeitas com as condições precárias em que viviam, iniciaram várias

³Cf. Aimée G. Bolaños [site da autora]. Disponível em <<http://profaaimeebolanos.webnode.com/nota-biobibliografica/>>.

manifestações que tomaram força e expressão, principalmente junto aos movimentos estudantis. Quem encabeçou os manifestos foi Fidel Castro, que, juntamente com Ernesto Che Guevara e o apoio popular, derrubaram o governo do então presidente Fulgêncio Batista, no ano de 1959. Assim foi implantado o sistema socialista, liderado posteriormente por Fidel Castro.

A atmosfera de lutas contra a ditadura, a busca pela liberdade de expressão e toda esta efervescência política refletiu no âmbito da literatura, assim como a busca pela identidade cultural, que acarretou o aumento de obras e de leitores com vontade de saber sobre a situação de seu país. Os grupos que sofreram maior perseguição eram constituídos de minorias, como os homossexuais, os negros e os intelectuais, dentre eles, Reinaldo Arenas, que no início apoiaram a revolução, mas depois, perseguidos, deixaram Cuba.

Estas décadas de tensão vividas pelos cubanos culminaram primeiramente na carência intelectual, e esta fez com que muitos saíssem de sua terra tanto de forma voluntária, como involuntária. Logo após, nas décadas de 80 e 90 houve grande declínio financeiro, e, esta soma de falta de liberdade de expressão com condições precárias de vida foi o estopim para que muitos abandonassem o país de origem. Este foi o caso de Bolaños, que no ano de 1997 teve a oportunidade de sair do país para encontrar melhor condição de vida no Brasil. Ela saiu de Cuba por meios legais; aposentou-se como professora em Cuba e obteve permissão de sair de seu país por ser escritora (BOLAÑOS, 2012b). Nesta época alguns grupos, como escritores e homossexuais, tinham livre acesso à saída do país. Por este motivo, Bolaños não se considera uma exilada, e sim um sujeito diaspórico.

Sobre diáspora e os motivos para migrar de Cuba, Bolaños (2008, p. 14), afirma “[...] nuestra diáspora está dividida en tres grupos: los que dejaron la Isla durante los primeros años da Revolución, el éxodo de El Mariel⁴ en 1980 y las migraciones que se suceden desde fines de la década del ochenta hasta hoy”. Como ficou evidente, Aimée Bolaños se enquadra no terceiro grupo de intelectuais, que deixaram Cuba após os anos 80.

Sua obra *Las Otras* surgiu da necessidade de escrever sobre suas origens, e, para tanto, criou uma antologia fictícia de várias poetas que, como diz o subtítulo,

⁴ O Êxodo de Mariel foi um movimento em massa de cubanos, que partiram do porto de Mariel em Cuba, com destino aos Estados Unidos, no período de 15 de abril e 31 de outubro de 1980. Este grande movimento emigratório foi concedido pelo governo de Cuba a todos que desejassem sair do país.

Antología mínima del silencio, representa vozes silenciadas por muito tempo, às quais a autora dá voz e palavra. Nesta obra são apresentadas vinte e quatro escritoras, iniciando por Cleis do século VI , passando pela própria Aimée Bolaños até Alina César, de 1953.

Este universo ficcional que mescla ficção e realidade, assim como a multiplicidade de personagens e histórias, é inspirado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Bolaños sempre foi uma estudiosa da obra de Borges e o tem como referência intelectual em seus escritos. Borges, além de confundir o leitor entre o verossímil e inverossímil, também articula uma teia labiríntica ao atribuir a autoria de seus textos a outros autores. Na borgeana *Las Otras*, Bolaños se metamorfoseia em diversos sujeitos, além de apresentar variadas literaturas e autoras de países e culturas distintas, assemelhando-se, dessa forma, ao conto “Biblioteca de Babel”, do livro *Ficciones* (1944), de Borges, no qual a diversidade se constitui nas imagens duplicadas das escadas da biblioteca, refletidas nos espelhos, dando a impressão de que a biblioteca e seus exemplares são infinitos, assim como é infinito o caminho da Bolaños viajante.

Esta Babel feminina apresenta uma variedade de escritoras de épocas e lugares distintos. São todos poemas apócrifos e algumas das autoras são de existência histórica comprovada, como é o caso de Cleis que abre a coletânea. Cleis é apontada, em algumas biografias, como a filha de Safo, a destacada escritora da Ilha de Lesbos, nascida por volta de 612 a.C., e que rompeu com os estatutos sociais de sua época. Sua função na ilha era de educar meninas e ensinar-lhes canto e poesia, de extrema relevância na Grécia antiga. Safo diferenciou-se em sua época por ser uma mulher que fugia aos padrões estabelecidos por uma sociedade patriarcal; escrevia poemas com nuances de erotismo e discorria sobre as sensações que ocorrem no corpo. Dessa forma, não tratava de sentimentos, o que seria mais corriqueiro como assunto feminino sob uma visão masculina.

Como consta em variadas biografias, Safo nasceu na Ilha de Lesbos, e viveu por algum tempo exilada na Sicília (NUNES, 2002). Este transitar de Safo lhe fez adquirir conhecimento de outros povos e conseqüentemente de outras culturas. O viver em constante deslocamento é um ponto em comum entre a escritora clássica e Bolaños. Além deste fator, Safo possui uma escrita do dizer feminino inaugural na história da escrita de mulher, e por estas questões, Bolaños inicia sua antologia com Cleis.

A seguir temos o poema de Atthil, também de existência histórica comprovada e interligada a Safo por laço amoroso; é uma das amadas referidas em seus poemas.

Ao deixar o universo grego, introduz-se Salmà Yazib, representante da poesia árabe clássica, prima e esposa do poeta Al-Walid Ibn Yazib, em cujos poemas há interação direta com ela, diálogos explícitos, como informa Bolaños (p.14) em seu prólogo.

A antiga Itália é representada pela cortesã Angélica Stanza e por Artemisia Gentileschi, nascida em Roma, no século XVI, renomada pintora da arte barroca e uma das primeiras mulheres a ser aceita na Accademia del Disegno. Seus quadros tinham temáticas trágicas protagonizadas por personagens femininas heroicas.

Segue a poesia oriental de Aika Kiu, do Japão, onde é feito um trocadilho com a forma poética de origem japonesa “haikai”, constituída por três versos, no primeiro e último com cinco sílabas e na linha do meio com sete. Depois é apresentada a poesia da chinesa Luo Sa. Presentes ainda as religiosas Sor Clara de la Gracia, com sua poesia conventual, e Sor Filomena da Eucaristia, que representam respectivamente Sor Juana Inés de la Cruz e Mariana Alcoforado, segundo a própria Bolaños (p. 16).

Há um grupo de autoras constituídas por mulheres que ao decorrer dos séculos tiveram seus nomes vinculados a homens de notoriedade histórica. São elas: Ulrica Von Lebentzow, Jeanne Duval e Kiria Hafis, respectivamente ligadas a Johann Wolfgang Goethe, Charles Baudelaire e Konstatinos Kavafis. Ainda há Ana Tereza Ayres, talvez, como diz Aimée Bolaños: “- ni me atrevo a pensar que heterónimo eventual - de Fernando Pessoa” (p.14).

Ganham notoriedade na antologia duas gaúchas: Delfina Benigna da Cunha, considerada a primeira poeta do estado do Rio Grande do Sul, nascida na cidade de São José do Norte, no século XIX, representada por Carla Teresinha de Souza, e Gertrudes da Veiga, poeta nativista.

Também há o grupo das porto-riquenhas Lorian Menéndez de Ayala e Inés María Sepúlveda, e das cubanas Calixta Rey, María de los Ángeles Cela e Adriana Sentmanat.

Para finalizar, há quatro poemas, interligados pelo sujeito diaspórico. O primeiro é de Vivien Liaños, de Cuba, intitulado “Epitáfio” com data de nascimento de 1943 e morte 1997, datas que correspondem respectivamente ao nascimento de

Bolaños e à sua saída de Cuba (informações estas retiradas da biografia apresentada no livro p. 6). Segue-se o poema de autoria da própria Aimée G. Bolaños, situado em Cuba e datado de 1943, ano de seu nascimento. Depois, aparece Denise Ieda Alves, do Brasil, com o poema autorreferencial “Yo/lansã” e o último, de Alina César, um poema dedicado a Cuba, com o nome de “Declaración de amor al país natal”, a voz do exílio.

Antes de apresentar as vinte e quatro escritoras, Bolaños escreve um prólogo chamado “Palabras al lector” (p. 11), como uma espécie de roteiro para introduzir os possíveis leitores em sua antologia apócrifa. Ao final deste prólogo, ao invés de aparecer o nome de Aimée G. Bolaños, surge a assinatura de “La Autora”, dando indícios de um prólogo também apócrifo. Além de creditar a autoria do prólogo, ao explicar e nomear as poetisas que constituem a antologia, esta “autora” as descreve como existentes e diz buscar “artefactos verbales perdidos, quién sabe si apócrifos” (p. 12). Assim ela não deixa explícito que se trata de pura heteronímia, para que os leitores possam entregar-se ao mundo ficcional de sua obra.

Para análise nesta dissertação foram escolhidos dez poemas, divididos em quatro grupos e cada grupo corresponde a um capítulo. Os poemas elencados dão conta da trajetória diaspórica da autora, cada capítulo é uma súplica de sua viagem até a moradia atual, a cidade do Rio Grande, RS.

O primeiro capítulo é constituído das mulheres ligadas a poetas consagrados: Ulrica Von Lebentzow, Jeanne Duval e Kiria Hafis, para tratar do silenciamento das vozes femininas em situação de subalternidade e traços de sua trajetória pela alta cultura europeia.

O segundo grupo de poetisas é de escritoras brasileiras, mais precisamente do estado do Rio Grande do Sul: Carla Teresinha de Souza e Gertrudes da Veiga. Estas não constam do cânone literário brasileiro por pertencerem a um estado sulista, afastado do centro cultural do país, e por terem produzido no século XIX, período no qual era difícil para as mulheres a livre expressão de seu pensamento por escrito, considerada uma atividade masculina. Em certa medida, aproxima-se da Aimée Bolaños, escritora cubana, que escolheu o Brasil, o Estado do Rio Grande do Sul, a cidade do Rio Grande para morar, cobrindo, desta forma, parte de seu percurso diaspórico, da saída de Cuba à sua atual residência.

O terceiro grupo é constituído por Calixta Rey e Alina César, ambas de Cuba, com o título respectivamente de: “Quasioneto” e “Declaración de amor al país natal”.

O primeiro poema assim como os demais poemas de cubanas, faz alusão à ilha e diz da condição de quem está longe de sua terra. E o segundo trata do amor à terra de origem e da idealização da mesma, da memória que se tem da terra natal, memória real e imaginária, um ponto de referência, perdido entre as lembranças.

Seguindo a autodefinição da própria Aimée Bolaños como ser diaspórico, tem-se o quarto e último grupo de poetas: Vivien Liaños de Cuba, Aimée G. Bolaños também de Cuba e Denise Ieda Alves, do Brasil. O poema atribuído à Vivien Liaños representa o alter ego de Bolaños, o de Aimée G. Bolaños, a consciência de ser uma pessoa modificada pela mescla de sua cultura local e a dos outros lugares por onde passou, e o último remete à Bolaños instalada no país que escolheu para viver, o Brasil, e aberta a novos conhecimentos: “traigo la renovación sin fin” (p. 54).

Nestes grupos de poetas, assim como em toda antologia, é abordado o silenciamento das vozes femininas, bem marcado no primeiro e segundo grupos. No terceiro e quarto grupos surgem com mais força as questões dos movimentos migratórios, como diáspora, exílio, desterro, errância e deslocamento, e estes trazem à pauta assuntos como origem e identidade pós-moderna. Acentua-se no último grupo a autoficção, quando a autora ficcionaliza sua trajetória diaspórica.

Também é relevante na obra de Bolaños a questão da tradução cultural, mais especificamente no segundo e quarto capítulos. No segundo, destinado às poetas gaúchas, Bolaños traduz sua cultura quando insere o mar e a região praiana em um poema nativista, como é o caso do de Gertrudes da Veiga, que tem como elemento primordial a terra e o campo. Já no quarto capítulo a tradução se dá quando Bolaños se instala no Brasil e se considera uma cubano-brasileira, transferindo assim sua cultura caribenha e assimilando-a com a brasileira/gaúcha. Dessa forma, ela traduz sua origem cultural para sua nova condição de ser alocado em outro país.

Segundo Homi Bhabha, em seu livro *O local da cultura* (1998), “o ato de tradução cultural se dá através de ‘*continua* de transformação’ para criar a noção de pertencer da cultura” (1998, p. 324). Esta condição de constante mudança e transformação é a condição do ser errante, como ele mesmo, indiano que migrou para Inglaterra e depois para os Estados Unidos, e de Bolaños, que para se sentir pertencente a uma cultura, se adapta e insere o que o “outro” possui para lhe oferecer.

Nota-se também que na antologia Bolaños concede voz a poetas de diversas nacionalidades: gregas, brasileiras, italianas, japonesas, alemãs, porém estas

possuem voz através do idioma de Bolaños, o espanhol. Ao fazer isto ela incorpora em sua obra um elemento híbrido, comprovando assim, esta mescla cultural que permeia sua obra.

A experiência errante de Bolaños e o jogo de identidade e alteridade que lhe é característico levam a escritora a produzir uma obra autoficcional. Autoficção é um termo considerado novo. Conforme Kelley Duarte (2010, p. 27), este gênero foi criado por Serge Doubrovsky em 1977, ao escrever um romance em que fala sobre si mesmo, intitulado *Fils*. Segundo Duarte, a autoficção é descoberta no século XX e se diferencia da canônica autobiografia por mesclar distintos gêneros e formas discursivas. Este novo termo também tem como propósito ser um espaço de restabelecimento e recomposição das experiências vividas e da memória, em períodos de pós-guerra ou pós-trauma. Dessa forma esta escrita do 'eu' ganha contorno terapêutico e reparador, que envolve sujeitos fragmentados com uma nova percepção de si mesmos. No ano de 1977, esta escrita é considerada como um objeto literário que, ao passar do tempo, adéqua-se à contemporaneidade, para então no século XXI ganhar ares de gênero independente (DUARTE, 2010).

Nestas considerações sobre autoficção encontram-se traços característicos da obra *Las Otras*, como: a “restituição e recomposição dos resquícios do vivido, da memória” (p. 27). Neste caso, Bolaños relata sua caminhada, assim como utiliza o artifício da memória toda vez que se refere a Cuba. Outro fator de semelhança são “as dimensões terapêuticas e a escrita reparadora”. Uma vez, indagada sobre os conselhos que daria a jovens escritoras cubanas, Bolaños respondeu da seguinte forma: “Que escriban! Me ha salvado de algunos ciclones y naufragios...” (BOLAÑOS, 2012a, *online*). Dessa forma, escrever sobre sua condição de ser diaspórico a salvou, pois assim (re) cria na escrita sua essência e dá “conta de um sujeito fragmentado”, constituído por lembranças e em constante mudança.

Bolaños escreve autoficção, sua antologia constituída por heterônimos serve como uma perspectiva de si mesma, na qual a autora olha-se com os olhos de “um outro”, como em um “jogo de espelhos”. Segundo ela, “El dispositivo de la autofición se abre al reflejo de sí para sí, también de sí para el otro como convergencia y diálogo” (BOLAÑOS, 2008, p. 90).

A expressão “jogo de espelhos” é utilizada com frequência por Bolaños em seus textos críticos e em apresentações, seminários e entrevistas. Em seu livro *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora* (2008,

p. 93), ela tece o seguinte comentário: “[...] apelando a la imagen lacaniana del espejo, no como duplicado real, sino de ficción [...]” (BOLAÑOS, 2008, p. 93).

Jacques Lacan, ao encerrar sua tese de doutorado em 1932, anuncia a intenção de direcionar sua pesquisa para a elucidação do narcisismo. Data de 1949 o texto intitulado “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”. Nele, o autor dedica-se à noção de narcisismo que teve uma força original em seu pensamento (SALES, 2005).]

Os reflexos proporcionados pelo “jogo de espelhos” refletem sobre a autoficção. E sobre este conceito, Bolaños cita o poema de Carlota Caulfield intitulado *La furia de la cámara*: “Ella es una mujer / Está aquí / (y escribe poemas). / Ella se arma / (y se desarma) / como en un rompecabezas. / Ella mira hacia la cámara / (y oprime el obturador) (CAULFIELD, 2001, p. 67, apud BOLAÑOS, 2012c, s/p). Em seguida, Bolaños conclui que, como afirma Foucault, o sujeito da alta modernidade “é aquele que se busca e está obrigado a criar a si mesmo” (BOLAÑOS, 2012c, s/p), e assim constitui uma poesia atrelada entre letra e vida. A autora considera Carlota Caulfield uma escritora em trânsito e transcultural, possuidora de vários rostos, que existe na medida da reflexão de si e do mundo.

Bolaños, assim como Caulfield, cria em sua poética uma rede “entre letra y la vida” (p. 17). Esse enredamento soma-se ao fator de também ser uma escritora em trânsito, que em sua antologia viaja a distantes tempos, espaços, culturas e identidades, para assim percorrer a distância de sua origem.

Com essas travessias temporais, espaciais, culturais e identitárias, Bolaños projeta-se em seu texto para relatar sua condição de viajante. Essa forma de resgate da própria história, na qual o sujeito em foco na narrativa se coloca em situações e rostos diversos para compor sua própria trajetória, são constantes nos escritores diaspóricos, pois estes fazem o resgate através da memória e esta é impregnada de lembranças que podem ser fantasiosas e ilusórias. Por este motivo o ser que vive em constante deslocamento constitui uma identificação para si através do discurso autoficcional.

O vocábulo diáspora vem do grego “dispersão”. Este termo é historicamente conhecido pela dispersão do povo judeu no mundo antigo, a partir do exílio na Babilônia. De forma geral, diáspora significa o movimento de saída de qualquer povo de seu país de origem. Stuart Hall (2006) estuda a diáspora sob a perspectiva de identidade e nação para os imigrantes caribenhos. Ao analisar a

diáspora afro-caribenha de 1948, Hall problematiza a identidade e a cultura ao afirmar que os processos de migração estão diversificando as culturas e pluralizando as identidades.

Ele diz que a concepção de identidade cultural unívoca é oriunda da fidelidade às origens, de uma terra natal que não sofre modificações, e que está atrelada de forma irreduzível ao que se chama tradição. Hall contesta este pensamento de uma cultura nacional unificadora, pois defende que a maioria das nações foram colonizadas por diferentes povos, que mesclaram suas diferentes culturas e raças com as já existentes no local. Em seguida argumenta que além das nações surgirem de uma mescla cultural, as migrações também influenciam a concepção de identidade, e que esta se modifica e se pluraliza com os contatos realizados com outros povos durante a viagem. Dessa forma, o sujeito deslocado não pode mais voltar ao país que deixou, pois este não é mais o mesmo, e assim trilha o caminho do meio, caminho do ser diaspórico moderno. Portanto, segundo Hall (2006, p. 45) “a alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de ‘pertencimento cultural’”, mas sim englobar a diversidade, “o jogo da semelhança e da diferença”, pois este comparar é a trajetória da diáspora e de um novo povo.

O estudo da diáspora está interligado à questão da identidade. Ainda na obra *Da Diáspora*, Hall diz que toda identidade e mais especificamente as identidades diaspóricas possuem uma “natureza hibridizada”, e com isso a “identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (HALL, 2006, p. 15).

Esta identidade referida por Hall é a de Bolaños, pois ela defende que a identidade não é unitária e está em constante formação; a ela compraz a diversidade, todas as culturas, e o constante transitar lhe interessa. Configura, dessa forma, uma identidade pós-moderna.

Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), enfoca a questão da “crise de identidade”, e diz ser esta parte de um processo de mudança no qual o sujeito, tido como unificado, se apresenta deslocado devido às mudanças sociais da modernidade, dando lugar ao sujeito fragmentado.

Ao desenvolver sua obra, Hall apresenta três concepções de identidade: o sujeito iluminista, o sociológico e o pós-moderno. Este último é composto por várias identidades que são transformadas continuamente em uma “celebração móvel”

(HALL, 2004, p. 13). Assim, identidade pós-moderna é aquela formada ao longo do tempo, que está sempre incompleta, fragmentada e em constante processo de formação.

Para a descentralização dos sujeitos iluministas e sociológicos, Hall ressalta o impacto causado pelo feminismo, tanto na esfera teórica, como, e principalmente, no movimento social. Este segundo elemento questionou a centralização do homem na história e a organização social e política na qual a mulher ocupava um espaço à margem. De acordo com Hall (2004, p. 45, grifo do autor), “cada movimento social apelava para a *identidade* social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres”.

Nesta obra, Hall afirma que as identidades passaram de unitárias para identidades em trânsito, através do deslocamento das antigas referências sociais para as novas concepções da sociedade moderna. Para Hall (2004, p. 14), “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente”.

A propósito de deslocamento, Elena Palmero González reflete que há várias formas de mobilidade, no âmbito dos estudos da cultura e nas práticas de emigração. No primeiro caso as diversas maneiras de mobilidade se dão de forma “física, espiritual e linguística”; no segundo ocorrem através das práticas de “emigração, exílio, diáspora, êxodos, nomadismos e circulações humanas” (GONZÁLEZ, 2010, p. 109). Tanto um caso quanto o outro, são formas de pensar em traslado e em trânsitos, são movimentos e viagens. E Bolaños pratica todos, ela migra, circula, de forma física e espiritual, mantendo o espanhol como sua única pátria.

Essas circulações humanas são inerentes ao ser diaspórico, e a constância deste movimento figura no sujeito errático. Segundo Rita Olivieri-Godet, a errância aborda diversos aspectos, mas tem em comum a ideia de deslocamento, tanto físico como mental, voluntário ou involuntário. Em seguida ela discorre sobre a errância positiva e a negativa, sendo a positiva a migração voluntária, enquanto que a negativa é a involuntária, “representadas pelas figuras do imigrante, do refugiado, do exilado, do marginal, errantes excluídos” (OLIVIERI-GODET, 2010, p. 189).

No caso de Bolaños, a errância é positiva, pois além de ter saído de forma voluntária de seu país, também faz alusão à transformação, ao agregar o novo e “à descoberta de si mesmo e dos outros”, portanto, trata-se de uma “errância que

associa o processo de reconstrução do eu à experiência do diverso, do Outro, da diferença cultural [...]” (OLIVIERI-GODET, 2010, p. 190).

Na antologia de Bolaños é realizada essa descoberta de si através dos outros, no caso desta antologia, das outras. É feito um percurso histórico feminino, no qual é resgatada a identidade da mulher na pluralidade espacial, temporal e cultural, e é justamente nesta diversidade proporcionada pela errância que ocorre o reconhecimento identitário.

Em *Las Otras* o sujeito que ocupa o centro da narrativa é a mulher. Para tanto, Bolaños destaca a teoria feminina de autoficção e se refere à quebequense Madeleine Ouellette Michalska, romancista, poeta e ensaísta que estuda a autoficção nos paradoxos de uma estética pós-moderna, em que o sujeito posto em foco é a mulher, autora que também aborda o mundo contemporâneo e a descrença na história, bem como as “novas configurações dos espaços íntimos da subjetividade conflituosa” (BOLAÑOS, 2012c, s/p).

Além das questões de diáspora, construção identitária e autoficção, também se faz presente em *Las Otras* a multivocalidade, que se dá através do resgate de vozes femininas esquecidas. Estas vozes trazidas por Bolaños em sua antologia são de mulheres secularmente silenciadas, então esta antologia tem como propósito denunciar a anulação suportada por estas mulheres durante séculos.

Na perspectiva do silenciamento e da subalternidade feminina há dois estudos relevantes: o de Simone de Beauvoir, com seu ensaio *O segundo sexo* (1949), um trabalho de pesquisa que aborda a mulher pelos pontos de vista biológico, psicanalítico, histórico e também da perspectiva mitológica, e que trata da situação da mulher e estuda a condição feminina na sociedade. E o Gayatri Spivak, em seu livro seminal *Pode o subalterno falar?* (2010).

O livro de Beauvoir é inaugural nos escritos feministas, ele é uma oposição à discriminação sofrida pelas mulheres. Estas possuíam uma identidade construída de acordo com a postura e conduta esperada pela sociedade, de submissão e servilidade. A análise da condição feminina é realizada através de dados da biologia, da história e dos mitos. Este percurso mostra o papel da mulher na sociedade, e como esta a exclui, em decorrência da suposta fraqueza feminina. Como afirma Beauvoir, “o lugar da mulher na sociedade é sempre eles que estabelecem. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei” (1949, p. 106).

Durante este ensaio Beauvoir utiliza a palavra “Outro”. Este “outro”, é o “segundo sexo”, é a mulher, pois a mulher numa visão patriarcal só existe em relação ao homem, e, portanto, “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (1949, p.14). Em consonância com essa concepção do termo “outro”, a antologia de Bolaños chama-se “Las Otras”, referindo-se assim às mulheres silenciadas e oprimidas pela sociedade patriarcal.

A obra de Spivak aborda a subalternidade, não somente para referir-se ao oprimido, mas como uma representação daqueles que são silenciados pelo poder hegemônico excludente. O termo subalterno diz respeito às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Uma vez posta à margem da sociedade, a mulher subalterna fica sem história e sem voz. Spivak defende que a situação de marginalidade do subalterno é mais contundente no caso da mulher, pois esta “não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p. 15).

Este motivo ratifica uma das funções da obra de Bolaños, que dá o direito da voz e da palavra a estas mulheres. E ao criar esta antologia a autora estabelece seu próprio cânone literário, e desta forma aborda a questão da exclusão da mulher também no âmbito da literatura.

Nota-se, então, que as histórias literárias foram regidas pelo sistema patriarcal, e que este se incumbiu de excluir e desqualificar quem nele não se encaixava, limitando assim a participação das mulheres na literatura. Estas, se não eram totalmente ignoradas, eram consideradas excêntricas (nos dois sentidos do termo), pois estavam ocupando uma função masculina, ao invés de resignarem-se aos seus papéis de mães e esposas.

Com o passar do tempo esta distinção sexista foi perdendo força. Nas histórias literárias atuais há mais espaço para a literatura feita por mulheres, porém ainda permanece o resquício do modelo das histórias literárias mais tradicionais, que sempre são revisitadas ao ser escrita uma nova história, continuando de certa forma a limitar a participação da mulher no cânone literário e perpetuando, desta forma, a “ilusão de uma só história”, na qual se fez e ainda se faz difícil o acesso da mulher no cânone.

1 RESGATE DAS VOZES FEMININAS

Para ingressar na viagem realizada por Bolaños que inspirou *Las Otras*, faz-se necessário ter como ponto inicial o resgate das vozes femininas esquecidas. Portanto, neste primeiro capítulo serão abordadas as questões do silenciamento e da subalternidade da mulher, uma vez que a autora traça o percurso de suas origens através de personagens femininos.

Para tanto serão apresentadas as poetisas ligadas a escritores consagrados, como Johann Wolfgang Goethe, Charles Baudelaire e Konstatinos Kavafis, com o intuito de desvincular a imagem da mulher da do homem e como ele a descreveu. Estas mulheres não tiveram oportunidade de escrever a sua própria história, e, portanto, não foram donas de seus destinos. Totalmente postas à margem, na obra de Bolaños esta situação é invertida, é a mulher quem passa a ser o sujeito central da narrativa.

1.1 Ulrica von Lebzentzow

Ulrica von Lebzentzow, nasceu na Alemanha, em 1805 e morreu em 1899. Ficou conhecida por sua associação com o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), autor do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) e do drama *Fausto* (1806), aos quais se deve sua notoriedade literária. Goethe foi considerado ícone do Romantismo alemão, estilo literário que surgiu no final do século XVIII, em contraponto ao racionalismo exacerbado do Iluminismo. O Romantismo alemão opõe-se ao discurso unívoco do Iluminismo, neste caso, o racional, que não permite nenhum outro tipo de percepção e pensamento. Assim, o Romantismo somente considera como obras literárias as que permitem variadas e livres reflexões, em outras palavras, que permitem a multiplicidade discursiva.

Goethe coloca em prática essa autonomia discursiva em seu famoso texto dramático de 1779, intitulado *Ifigênia*. Neste, diferente da tragédia de Eurípides, que segue uma cosmovisão mítica, Goethe concede aos seus personagens a libertação

do destino e dos deuses, dando a estes uma carga psicológica em detrimento às constrictões divinas. E, dessa forma, insere neste texto outras alternativas de leitura.

No poema atribuído a Ulrica von Lebentzow, Bolaños menciona a releitura da peça teatral *Ifigênia*, “Como a tu amada Ifigenia / me diste la inocencia” (p. 33). Na obra clássica esta personagem segue o mandato dos deuses: em Áulis ela entrega-se de forma resignada em sacrifício à deusa Ártemis, em Táuride ela segue o plano de fuga de Píades para salvar seu irmão Orestes. Em contrapartida, na versão de Goethe ela não segue as diretivas de Píades de ludibriar o rei Toante, pois a Ifigênia goethiana possui a candura feminina (é incapaz de mentir) e conta tudo a Toante. Assim, consegue livrar seu irmão do ato sacrificial ao utilizar somente o recurso do diálogo.

Essa construção discursiva de Goethe comporta a negação de uma única leitura que na tragédia grega era representada pela cosmovisão mítica, além de romantizar a figura da mulher ao idealizá-la, e no caso desta “nova” Ifigênia, mostrar uma figura pura, inocente e sincera. Em outras palavras, erige um novo mito de feminilidade, uma musa desejada e intocável.

Sobre Ulrica consta somente que era uma jovem alemã por quem Goethe apaixonou-se, mas que não retribuiu seu amor. As paixões não correspondidas eram características do Romantismo, fato que levou Goethe a escrever sobre sua amada, a enaltecendo, possivelmente pelo fato de esta ser inacessível. Não há informações sobre a profissão de Ulrica ou seu modo de vida. Certamente não era poeta e ganhou voz somente através da escritora Bolaños, o que acontece com outras poetisas da antologia.

Goethe apaixonou-se inúmeras vezes; a maioria de seus amores lhe serviram de inspiração para escrever suas obras e Ulrica foi o último encantamento do escritor. Era uma jovem de aproximadamente vinte anos e Goethe um senhor de idade, quando se conheceram. Como já foi dito, este amor não foi correspondido, pois ela o repudiou, porém desta história nasceu um dos poemas da *Trilogia da paixão* (1827), a *Elegia em Marienbad*.

No referido poema são encontrados elementos que caracterizam Ulrica, assim como as palavras de um homem perdidamente apaixonado, que sofre por não ter o amor de sua musa. Desta forma o eu lírico fala de uma mulher que não é real, mas sim de uma mulher que existe somente em sua imaginação.

Logo no primeiro verso, Goethe (In: PROJETO..., 2011, *online*) expõe a ausência de sua amada: “Que hei de esperar agora para tornar a vê-la”. No decorrer do extenso poema há outras marcas de saudosismo, como os versos, “E na contemplação desta única beleza / Logo a fonte secou das lágrimas saudosas”. Além das declarações de amor e saudade, no poema fica evidente a idealização de Ulrica, considerada por Goethe como uma mulher perfeita e delicada, representada por elementos positivos, como luminosidade e pureza, como se nota nesta estrofe: “Quão leve e graciosa, em tecido claro e suave, / Qual Serafim, de entre o coro de nuvens pesadas, / Como que igual a Ela, no céu azul, / Forma esbelta paira de aroma resplandecente; / Tal qual tua a viste bailar em dança alegre, / Das formas adoráveis a mais adorável”. Nesta estrofe é apontado outro fator que serve para enaltecer Ulrica, que é a utilização de letra maiúscula para referenciá-la, como se pode observar no pronome pessoal “Ela”, assim como no vocábulo “Amada”, que se faz presente em outros momentos do poema.

Todo poema conspira para a imagem de uma mulher angelical e doce: “Ao seu olhar, como ao do sol que nos governa, / Ao seu hálito, como às brisas primaveris”. Além desta descrição imaginativa, o poeta também fala diretamente por Ulrica, como será exposto na estrofe a seguir: “É como se Ela dissesse: ‘Hora após hora / Se nos oferta amigável a vida; / Do que ontem passou bem pouco já sabemos; O que amanhã virá é proibido sabê-lo; / E sempre que ao cair da noite tive medo, Ao pôr-do-sol eu via algo que alegrava”’. Neste trecho Goethe se apropria da fala de Ulrica, e a usa como se esta o estivesse confortando.

Com a análise de alguns fragmentos do poema *Elegia em Marienbad*, percebe-se que a identidade e voz de Ulrica são totalmente suprimidas pelo discurso idealizado de Goethe. E para desmistificar esta imagem reproduzida pelo poeta, é realizada em *Las Otras* uma resposta imaginária de Ulrica a Goethe. No poema de autoria de Ulrica, as palavras desta revelam uma contraposição à forma como Goethe a descreve em sua poesia.

Logo no início de seu poema, Ulrica constata que as obras de Goethe são entrelaçadas aos acontecimentos de sua vida, incluindo suas paixões, afirmativa explícita logo no primeiro verso: “Sentir fue tu juego” (p. 33). O escritor tinha a necessidade de extrair dos seus envolvimento a inspiração para produzir suas obras.

Na segunda estrofe do poema é citada Ifigênia: “Como a tu amada Ifigenia / me diste la inocencia” (p. 33). Ao referir-se a esta obra, Ulrica reafirma que a maneira como foi mencionada por Goethe é distinta da forma como realmente é, pois o poeta reveste suas amadas de traços idealizados e como Ifigênia, ela também é dotada por ele de inocência. As mulheres para Goethe são descritas de forma indiscriminada, todas similares, sob a ótica romântica e imaginativa do poeta.

É justamente desta definição unívoca que as mulheres, representadas pela Ulrica von Lebentzow, tentam se desfazer. A emancipação feminina vai enfatizar que não são objetos de desejo, com característica e função, predestinadas às necessidades deste *Outro masculino*, mas que possuem personalidade própria.

Nesse jogo de sentimentos e palavras montado por Goethe, Ulrica é a peça fundamental, mas na segunda estrofe ela se opõe a essa condição, quando afirma: “yo viviría el reverso / de una elegía consagrada” (p. 33). Modernamente a elegia é um poema terno, mas triste, que lamenta a ausência ou a morte de alguém querido. Nestes versos, a palavra elegia refere-se à forma como Goethe descreve Ulrica, nostálgica e idealizada.

Fica claro que ela se contrapõe à opinião do poeta no momento em que diz que viveria “el reverso” desta elegia, ou seja, que ela não quer ser a peça de um jogo de palavras. Estas estrofes tratam da subordinação da mulher ao homem, não somente da social, mas também da subordinação intelectual. Por muito tempo o acesso ao conhecimento foi restrito aos homens; mulheres não precisavam ler, escrever e ter cultura, e as que buscavam aprender e ainda expressar suas ideias eram consideradas “anormais”, acarretando seu silenciamento e consequentemente uma ausência, ou uma presença ínfima, no cânone literário.

Dando sequência à autodefinição de Ulrica, na última estrofe ela constata que Goethe, como escritor renomado e, portanto, com o domínio da escrita, projeta-a de forma convincente, cabendo a ela apropriar-se da palavra, para negar tudo que foi feito pelo poeta. Fica evidente esta afirmativa nos versos: “En el mar gélido / de la emoción escrita / me limito a esta menuda letra / porque en tu mundo elocuente/ no tengo nada que decir” (p. 33). Este mar de emoção descrito por Ulrica é um mar gélido, um mar que congela. Dessa forma, Goethe através de sua escrita romantizada a mantém sempre na mesma posição de mulher idealizada. Para se contrapor a esta estagnação, Ulrica, através do domínio da palavra, levanta sua voz

contra esta imagem congelada em versos, que o grande poeta romântico lhe imputou.

Na última estrofe do poema, Ulrica despede-se da falsa imagem dela criada por Goethe: “Y en este día de sol, / trasmutados en la vela impoluta / que está cruzando el Mar Báltico, / nos dispense de todo drama, / de la imagen y las palabras” (p. 33). Assim como a embarcação que está cruzando o Mar Báltico, o eu lírico, deslança, abandonando “la imagen y las palabras” (p. 33) utilizadas para descrevê-la. Isto ocorre por meio da posse da palavra, assim, ela utiliza seu próprio discurso para resgatar sua verdadeira imagem.

1.2 Jeanne Duval

Jeanne Duval foi atriz e dançarina nascida no Haiti, musa inspiradora e companheira do poeta, tradutor, crítico de arte e literato francês Charles Baudelaire (1821-1867), considerado o maior expoente da literatura do século XIX. Na primavera do ano de 1842, Baudelaire apaixonou-se por Jeanne Lemmer, também conhecida como Jeanne Prosper e/ou Jeanne Duval, uma linda afrodescendente que o poeta conheceu em uma ida ao Théâtre du Panthéon, na companhia de Félix Tounachon (BAUDELAIRE, 1985, p. 17). Desde este encontro, Baudelaire apaixonou-se por Jeanne Duval, um amor que durou toda a vida do poeta e que serviu de inspiração para os versos de *As flores do mal* (1857).

A obra baudelairiana é marcada por dualismo, o que se identifica logo no título do livro *As flores do Mal*, pois parte-se do princípio de que as “flores” são um elemento da natureza, e, portanto de ordem positiva, e estão aliadas neste caso ao adjetivo “mal” que sugere um polo negativo. Como afirma Ivan Junqueira, tradutor e também responsável pelo prólogo de *As Flores do Mal*, para Baudelaire “tudo que é natural é abominável, incluindo-se aí a mulher” (BAUDELAIRE, 1985, p. 55).

Por este motivo, a mulher na obra de Baudelaire aparece como anjo e demônio. Dentre os poemas de *As flores do mal* serão destacados dois na presente análise, “A serpente que dança” e “O Gato”, com a finalidade de mostrar como o poeta descrevia sua amada Jeanne Duval. Ao ler os títulos dos poemas desta obra

encontram-se vários com nomes de animais, como: “A serpente que dança”, “O cisne”, “O gato”, este último presente em mais de um poema, além de uma alusão ao animal no poema intitulado “Uma carniça”.

Em “A serpente que dança” é visível a figura da mulher em relação ao bem e ao mal, ao referir-se à serpente bíblica que corrompe o homem. Na Bíblia Sagrada, no Antigo Testamento, Gênesis 2,3, o subtítulo: “A tentação de Eva e a queda do homem”, aborda a “fraqueza” da mulher ao deixar-se persuadir pela serpente e assim comer do fruto proibido, além de levar o homem à perdição ao convencê-lo a pecar também, provando deste fruto, causando desta maneira a sua queda (BÍBLIA, 1995).

Já no título do poema de Baudelaire há referência à mulher como um ser artilioso, pois a figura da serpente associada ao vocábulo “dança”, diz da mulher que seduz e leva o homem ao pecado. No decorrer do poema há versos que indicam a semelhança desta com o réptil, como se pode observar; “Como um tecido vacilante” (1985, p. 169) em menção à cobra que muda de pele, acarretando em um ser inconstante, em outras palavras, na mulher que oscila frequentemente, o que configura uma pessoa enganadora.

Esta ideia de infidelidade permeia por todo poema, e outro exemplo encontra-se na quarta estrofe; “Teus olhos, que jamais traduzem / Rancor ou doçura, / São jóias frias onde luzem / O ouro e a gema impura” (1985, p. 169). Esta comparação da mulher com a serpente bíblica, além de abarcar a questão da mulher considerada como um ser desleal, também envolve o fator da cristianização, pois, Baudelaire neste poema descreve e insere Jeanne Duval em uma esfera cristã da criação da terra, do céu e de tudo que os habita. Dessa forma não somente a define de forma equivocada enquanto mulher, mas também apaga e desconsidera sua cultura e sua religião. Assim ela é silenciada tanto no que diz respeito a sua condição de gênero, quanto na sua cultura e identidade, totalmente aculturada e submissa.

Em concomitância com a perspectiva da mulher traiçoeira, tem-se o poema intitulado “O gato”. Simbolicamente o “gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 461). Estes felinos de natureza enigmática foram, ao decorrer da história, considerados sagrados, como no antigo Egito, e também amaldiçoados, como na Idade Média, na Santa Inquisição, por sua imagem ser atrelada à bruxaria.

No poema “O Gato”, Baudelaire flerta com esta mulher, que assim como o felino, é heterogênea por ser ao mesmo tempo sensual e perigosa, como se pode observar no início do poema; “Vem cá, meu gato, aqui no meu regaço; / Guarda essas garras devagar, / E nos teus belos olhos de ágata e aço / Deixa-me aos poucos mergulhar” (1985, p. 185).

Tanto no poema “A serpente que dança”, quanto em “O Gato” fica evidente que Baudelaire transforma Jeanne Duval em vários animais. Dessa forma, ele a rebaixa e a coloca em situação de subalternidade ao animalizá-la, e considerá-la um ser somente erotizado.

Nos poemas analisados de Baudelaire ficou evidente que este descreveu Duval conforme sua concepção do que é ser mulher; um ser dúbio, que oscila entre o bem e o mal, totalmente sensualizada, e de caráter duvidoso. Então, para desfazer esta imagem completamente equivocada e preconceituosa, Jeanne Duval inicia seu poema se autodescrevendo.

Logo nos primeiros versos Jeanne Duval afirma dividir seu tempo entre a carreira de atriz e a prática da prostituição, “Ya pasaron tantos / por este lecho seminado” (p. 34), para em seguida comentar “Nunca tuvieron piedad” (p. 34), ou seja, nunca se importaram com ela, só queriam saber de usar o seu corpo já “exhausto” (p. 34). Logo a seguir a poeta dirige-se à Baudelaire: “Pero tú me transformaste” (p. 34), verso em que passa de uma visão generalizada dos homens sobre ela, pela profissão de prostituta, e começa a dialogar com Baudelaire sobre a forma como ele a via como mulher, transformando-a em várias metáforas: “en ágata y metal” / “amable bestia” / “ángel intacto” (p. 34). Depois de descrever a visão de Baudelaire, Jeanne afirma: “Tus palabras /no eran yo” (p. 34); estas metáforas não lhe pertenciam e a partir deste verso ela ganha a palavra para mostrar como realmente é, o quanto foi transformada e entendida de várias formas, afirmando que sua essência permaneceu desconhecida: “Fui todos los perfumes / pero el mío de hembra / quedó innombrado” (p. 35). E destaca a preocupação com a representatividade da mulher na forma como ela é percebida pelo homem, “Me devuelvo / a mi irradiante Nada” (p. 35).

Fica claro que, primeiramente Baudelaire projetava seus desejos em Jeanne Duval, tanto que a descreve conforme suas necessidades e imaginação, como observa Beauvoir: “Definindo a mulher, cada escritor define sua ética geral e a idéia singular que faz de si mesmo. É também nela que, muitas vezes, ele inscreve a

distância entre seu ponto de vista sobre o mundo e seus sonhos egotistas” (BEAUVOIR, 1949, p. 310). Baudelaire projeta em Duval suas vontades e assim, descobre o que lhe apetece. É através do outro que o homem se conhece, observando suas diferenças, constrói uma ideia do geral, para diferenciar-se e com isso alcançar a autoafirmação, pois ao tratar da mulher, fala de si e de seu valor pessoal.

Esta questão de descrever o outro como um objeto de desejo e autoconhecimento representa a dominação que o homem almeja sobre a mulher. Ele a caracteriza e a molda para que seja presente, imóvel e servil. Nota-se esta necessidade do homem em manter como refém a figura feminina. Isto é explicitado no livro de Beauvoir:

Mas a mulher não lisonjeia apenas a vaidade social do homem; ela lhe dá também um orgulho mais íntimo; ele se encanta com o domínio que tem sobre ela; às margens naturalistas do arado entalhando a terra superpõem-se símbolos mais espirituais, quando a mulher se torna uma pessoa; não é somente eroticamente, é também moral e intelectualmente que o marido ‘forma’ a esposa; ele a educa, a marca-a impõe sua personalidade (BEAUVOIR, 1949, p. 229).

De estimável amante, Baudelaire transforma Duval “en ágata y metal” (p.34). A relação entre ágata e metal marca a condição dependente, pois estes elementos formam um anel e/ou uma aliança, bela e preciosa apenas enquanto bem material e representante do vínculo de subalternidade que o homem atribui à mulher quando lhe dá o anel. Este é sinônimo do enlace matrimonial, que estagnava a mulher à condição de mãe, esposa servil e submissa ao marido.

No caso de Jeanne, sua profissão era considerada altamente sedutora e, portanto perigosa e infernal. Além de símbolo de energia, o metal é associado à libido, pois seu caráter subterrâneo o assemelha aos desejos sexuais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 608).

Somando-se a conotação sexual, Duval, considerada como “ágata”, tem um valor estético de fundamental inspiração para Baudelaire. Em seus poemas, ela é um objeto duplamente explorado: sexual e poético. Beauvoir reflete sobre esta prática:

[...] em cada escritor singular, se refletem os grandes mitos coletivos: a mulher foi-nos apresentada como *carne*; a carne do homem é engendrada pelo ventre materno e recriada nos amplexos da amante; por esse aspecto a mulher apresenta-se à *natureza*, encarna-a: animal vale de sangue, rosa desabrochada, sereia, curva de uma colina, ela dá ao homem o humo, a seiva, a beleza sensível e a alma do mundo; ela pode possuir as chaves da *poesia*; pode ser *mediadora* entre este mundo e o além: graça ou pítia, estrela ou feiticeira, abre a porta do sobrenatural, do supra-real; está votada à *imanência*; e com sua passividade distribui a paz, a harmonia, mas, se recusa esse papel, ei-la fêmea de louva-a-deus, mulher de ogro. Em todo caso, ela se apresenta como o *Outro privilegiado* através do qual o sujeito se realiza: uma das medidas do homem, seu equilíbrio, salvação, aventura e felicidade (BEAUVOIR, 1949, p. 306, grifos da autora).

Jeanne Duval é “usada” como pretexto na escrita de Baudelaire, ele se realiza nela, por isso a projeta à sua maneira. A mulher é considerada pelo homem um ser com aspectos sobrenaturais por ser relacionada com a natureza, por ter o poder de gerar outra vida, em consequência disso é também considerada como uma “bruxa”. Entenda-se “bruxa” a mulher detentora de feitos inexplicáveis para o entendimento masculino. “Ela pode possuir as chaves da poesia” (BEAUVOIR, 1949, p. 306), é um mistério para o homem, e serve como inspiração para poetar. Também é tida como paradoxal, podendo ser de anjo a demônio e, portanto grande fonte de imaginação para escritores, além de ser vista como um ser servil que satisfaz as vontades masculinas.

A situação feminina, como se pode constatar, era servil e silenciada, mas com a oportunidade de ganhar voz, através de Bolaños, Duval demonstra consciência do percurso histórico da mulher, quando diz: “me cubriste con palabras” (p. 34). Neste verso é dada à palavra o status de um ato e não somente de um significado; então a palavra é um ato inicial, de onde provém “o terrível poder da maldição, tradicionalmente considerada como uma arma absoluta” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 679). Neste verso nota-se o peso da palavra sobre a mulher; da condenação secular da escrita perpetuada pelo homem sobre ela.

No decorrer do poema de Jeanne Duval encontram-se versos em que ela contesta a forma como Baudelaire a conceituava; como exemplo observa-se as antíteses: “amable bestia” / “Angel intacto”, marcando-a pela fragilidade, pela santidade e/ou perversidade, quando na realidade era simplesmente uma mulher.

Em outros versos também é possível detectar Duval negando as concepções dadas a ela; como: “Nunca me viste / cuando imaginabas” (p. 35) e “Nunca fui en tus metáforas” (p. 35).

Por mais que as mulheres tenham sido equivocadamente descritas no decorrer dos tempos, elas sempre almejaram ter reconhecimento de suas potencialidades e de sua essência. Diante disso, temos alguns versos que expressam esse desejo: “Y toda mujer / quiere encontrarse / en un espejo sin fin / aunque sea de palabras” (p. 35). O espelho simboliza a verdade, a sinceridade e a realidade essencial, então, assim como Jeanne Duval, as mulheres querem ser o reflexo de sua realidade, ser a reflexão e o reflexo delas mesmas e não a do *sujeito absoluto*, apropriando os termos de Beauvoir para designar o homem (BEAUVOIR, 1949, p. 14). Em suma, não querem refletir a imagem atribuída por “outro” e sim sua própria imagem, sua consciência, para assim resgatar-se como indivíduo essencial, que tem seu passado, atua no presente e refletirá de forma consistente no futuro. Para isso, utiliza as palavras para solidificar-se histórica e socialmente.

Nos últimos versos do poema, Duval ironicamente critica a condição feminina imputada às mulheres pelo pensamento patriarcal. Disto eclode a incapacidade do homem ver na mulher um ser semelhante, ver e reconhecer sua verdadeira essência. Além de criticar esta cosmovisão masculina, o poema revela-se contrário a representação dominante da mulher no âmbito social. No desfecho do poema, Jeanne Duval se dá o direito de (re) escrever sua história, em tom de ironia: “Me devuelvo / a mi irradiante Nada” (p. 35).

1.3 Kiria Hafis

Kiria Hafis é uma personagem que também orbita em torno de um escritor renomado. Porém, diferente de Ulrica von Lebentzow e de Jeanne Duval, é fictícia, pois, não possui existência histórica comprovada, como deixa antever Bolaños:

Entre los recuerdos y lo que nunca aconteció empíricamente, se perfiló una genealogía espiritual. Comprendí que mi oficio estaba más en la filiación imaginaria que en la historia ‘real’. Solo entonces se definió la idea de una antología de apócrifos y las poetas se

comenzaron a revelarse en contextos que debía descubrir o inventar (BOLAÑOS, 2011, *online*).

Nesta citação Bolaños relata que em sua antologia haverá poetas apócrifas, algumas que realmente fizeram parte da história, e outras totalmente inventadas. O poeta interligado a Kiria é Konstantinos Kavafis (1863-1933), um renomado poeta grego e homossexual assumido, que nasceu e morreu em Alexandria, no Egito, porém não passou toda a vida na terra natal; durante alguns anos morou na Inglaterra, onde exerceu sua escrita.

Konstantinos Kavafis produziu 154 poemas, publicados somente em 1935, em obra póstuma, sendo que alguns, inacabados, não foram incluídos na coletânea. A poética de Kavafis consiste em uma linguagem concisa e coloquial, ora sensual e ora de cunho histórico. Nestes dois últimos aspectos ele aborda respectivamente o sensualismo homossexual e a cidade de Alexandria.

O poema da antologia em estudo é uma descrição que Kiria Hafis faz de Konstantinos Kavafis. O poema inicia, assim como outras quatro estrofes, com o verbo “eres”, que corresponde em português ao verbo “és”, “Eres en este mar alejandrino” (p. 36). Neste primeiro verso tem-se o conhecimento de que Kavafis pertence à cidade de Alexandria e que esta cidade o compõe como poeta, fato que se confirma quando consultados alguns poemas de Kavafis, que tem como temática frequente a cidade de Alexandria.

A segunda estrofe também inicia com o verbo “Eres” com a mesma finalidade inicial, de caracterizar o poeta grego, comparando-o com a brisa do mar: “Eres una brisa delicada” (p. 36), um vento suave que sopra do mar para terra, uma essência sensível. Este verso reforça a ideia da primeira estrofe, pois esta brisa marinha que compõe Kavafis é o reflexo do mar de Alexandria, a sua origem que provavelmente interfere em sua personalidade e, portanto na poética.

Na terceira estrofe Kiria descreve Kavafis fisicamente “Eres tu cuello, / delirantemente moreno” (p. 36). Nestes versos nota-se que Kiria nutre um sentimento de paixão pelo escritor, no momento em que usa a sinédoque: “Eres tu cuello” para referir-se ao poeta e ao desejo de possuí-lo, revelando assim uma paixão não somente pela obra, mas também pelo homem.

Na quarta estrofe, assim como nas anteriores, inicia-se com o verbo “eres” para demonstrar a paixão de Kiria por Kavafis. Nesta, ela o compara com a estada,

a morada da luz, numa alusão a Kavafis ser o fator a iluminar e gerar o sentido de sua vida.

Na sequência do poema percebe-se que a atração de Kiria por Kavafis jamais poderá ser correspondida; afirmação que fica clara nos versos: “La memoria / del cuerpo incorruptible” (p. 36), pelo fato de Kavafis ser assumidamente homossexual, e por isso ter um corpo que não cederá ao amor de nenhuma mulher.

A última estrofe que inicia com o verbo “eres” também se refere à impossibilidade do desejo de Kiria pelo poeta, onde a poeta diz: “Eres florecido en el lecho / de ébano y amatistas” (p. 36). A simbologia destes elementos referem-se à proteção: primeiramente o ébano, “Antigamente, acreditava-se que o ébano tinha o poder de proteger do medo; por isso, essa madeira era utilizada no fabrico de berços (BOUCHER, 1953, p. 14, apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 355). E a ametista, *Ametusios* em grego, ou aquele que não está embriagado, “é uma pedra de temperança que protege contra toda embriaguez” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 45). A essência homoerótica de Kavafis era protegida, intacta e inviolável e Kiria apenas poderia desfrutar sua paixão “en el sueño” (p. 36), e somente assim possui-lo.

Na sequência do poema, Kiria continua a descrever Kavafis com paixão e admiração: “Tú excedes el Todo, / te desbordas” (p. 36), ou seja, afirma que o poeta vai além de seus escritos, não a encanta somente por ser um artista literário, mas sim pelo conjunto (o poeta mais a figura masculina), por isso ele “desborda” e torna-se encantador. Kiria admira tanto o trabalho de Kavafis que transfere este sentimento para o autor-pessoa.

Nos versos que se seguem, Kiria utiliza de antítese quando dedica à Kavafis os vocábulos “Uno” e “Otro”; “Y eres lo Uno / y lo Otro” (p. 36). Este recurso estilístico não serve para marcar os contrários e sim para unificar e mesclar a figura do poeta com a do homem, Konstantinos, para desfazer o distanciamento existente entre “criatura” e “criador”, entre a obra e o artista, com o intuito de torná-lo palpável e talvez mais acessível. “O Um encontra-se igualmente nas imagens da pedra erguida, do falo erecto, do bastão vertical: representa o homem ativo, associado à obra de criação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 918) De acordo com esta simbologia, Kiria associa a obra ao homem.

A seguir, a poeta diz que Kavafis possui: “Las mil formas / sensuales de la Forma” (p. 36), a palavra “formas” com letra minúscula e com a desinência plural,

revela as múltiplas maneiras e modos como Kavafis se mostra através de sua obra literária, e a palavra “Forma” em maiúsculo e no singular, ratifica que o poeta pode utilizar de inúmeros estilos para expressar sua essência, para marcar seu estilo, tanto literário quanto pessoal, e que estes possuem uma única “Forma” e jeito de ser.

O poema até este exato ponto apresenta-se em terceira pessoa e faz uma descrição de Kavafis, tanto no que abarca a poética como a vida do autor, assim como o desejo de Kiria Hafis por este homem. Já na parte final do poema, Hafis posiciona-se em primeira pessoa para declarar a inexistência de um amor entre eles. Fica clara a afirmativa acima, logo no primeiro verso, com o emprego da primeira pessoa: “Muere mi corazón” (p. 37) e na sequência: “y la lengua se trastorna / cuando te nombro” (p. 37). Nestes versos Kiria explicita que não há possibilidades de seu amor por Kavafis ser concretizado e por isso, sua vida fica sem sentido. Por esta impossibilidade amorosa, a poeta sofre uma morte simbólica, pois “O coração simboliza, manifestamente, o centro da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 282). Portando, não existindo esta possibilidade amorosa, se apaga o sentido da vida de Hafis, pois Kavafis é o centro de sua vida. Além desta morte simbólica indicada pelo verso acima, a data de morte de Kiria Hafis e de Konstantinos Kavafis, coincide no ano de 1933, reforçando que a vida de Hafis é a vida de Kavafis.

Finalizando o poema, Kiria Hafis constata que não irá mais compartilhar da presença do poeta: “No volverá mi mirada a fijarte:” (p. 37) e logo após, relata que Kavafis não tem controle sobre sua “beleza”, pois foi capaz de despertar paixões, até as que ele jamais teve intenção e/ou quis corresponder, como a de Hafis. Nota-se esta afirmativa no verso: “belleza que te escapas” (p. 37). E por fim, nos dois últimos versos a poeta reitera que o amor, apesar de intenso é “inmenso / e incapaz” (p. 37), ou seja, improvável.

Outra hipótese de leitura do poema é que este amor impossível de Kiria Hafis por Konstantinos Kavafis, a fez transformar-se no ser amado. De tanto admirar a obra e o poeta, e o que ele admirava, acabou por gostar e absorver os gostos dele, tornando-se assim, um desdobramento do poeta, fundindo-se em uma única pessoa, em uma maneira de conseguir alcançá-lo.

Logo no início do poema percebem-se semelhanças entre Hafis e Kavafis, indícios de que os dois, mulher e homem, são a mesma pessoa. Eles possuem similaridades no nome e sobrenome, tanto Hafis quanto Kavafis possuem a mesma

letra inicial, a letra “k” e a mesma terminação “afis” nos sobrenomes. Assim como a mesma data de morte, outro elemento que aponta para esta identidade uma é pertencerem à mesma cidade, Alexandria.

Somando-se a estes aspectos iniciais do poema, no decorrer deste, Hafis manifesta elogios à obra de Kavafis. Ela enaltece a escrita do poeta, porque o exalta, o ama e, portanto, ama e aprecia o mesmo que ele. Assim, esta admiração de Hafis torna o sujeito de desejo, tanto dela quanto de Kavafis, igual, o mesmo. Esta relação de admiração que leva um sujeito a tornar-se o outro interliga a literatura homoerótica com o narcisismo.

Narciso é aquele indivíduo que se apaixona por sua imagem, neste caso, o homoerotismo é o narciso, pois homo vem de igual. Trata-se de um sujeito autoerotizado, que tem o próprio corpo e/ou a própria libido como instrumento erótico. Então, Kiria Hafis e Konstantinos Kavafis; representam o amor ao outro que é o seu igual.

O homoerotismo está agregado ao narcisismo, pois este sujeito narcísico é apaixonado pelo que lhe é simétrico, logo por Kavafis ser assumidamente homossexual será associado a Narciso e Hafis à ninfa Eco, apaixonada por ele; além de possuírem a mesma terminação nos sobrenomes, aludindo, desta forma, à repetição e, portanto, ao eco. Sendo assim, para a segunda hipótese de leitura do poema, será feita a relação deste com o mito de Narciso, baseada na obra *Metamorfoses* de Ovídio, a fim de tornar claro este casal ficcional diferenciado.

Ficam evidentes estas representações, no decorrer da análise textual. O poema na maior parte é escrito em terceira pessoa, indicando que a fala não pertence à Hafis, assim como a fala de Eco não lhe pertence. Além de falarem sobre o outro, Kiria, assim como Kavafis, opta ter como sua a cidade de Alexandria; nesta ambos nascem e falecem. No decurso do poema, aparecem mais algumas similaridades entre Hafis / Eco e Kavafis / Narciso, nos versos: “Eres una brisa delicada / que exhala el gran Sí” (p. 36). A brisa delicada faz alusão a Narciso, dotado de uma beleza singular e pura, que pertence somente a ele e se estende somente a ele, por isso uma brisa que evolva em torno de si próprio.

Outra similaridade é o narcisismo presente em Konstantinos Kavafis, pois ele fala do outro a fim de falar de si mesmo. Quando o “eu” fala do “outro” sai da unidade do “todo”, o todo para Narciso equivale ao “eu”, e se direciona para a duplicidade “uno” e “otro”. “Tú excedes el Todo, / te desbordas. / Y eres lo Uno / y lo

Otro” (p. 36). Nestes versos observa-se a fusão eu-outro; apesar de destinar-se ao outro, chamado por tu, é de um “eu” que ele quer falar. Como afirma Raíssa Cavalcanti (1992, p. 100), “a personalidade narcísica ainda não fez a completa diferenciação entre o eu e o outro [...]”. Narciso por um determinado tempo confunde sua própria imagem com a de outra pessoa, apaixonando-se por ela.

Sobre esta paixão por sua figura, ressaltam-se versos do poema que fazem menção à descrição física de Narciso, “Eres tu cuello, / delirantemente moreno, / tomado por la juventud” (p. 36), assim como o vocábulo “Forma”, em letra maiúscula, “Las mil formas / sensuales de la Forma” (p. 36). Nestes versos fica em evidência o culto ao corpo e a relevância da perfeição, afirmando o que diz o mito: que Narciso é um sujeito apaixonado por sua imagem refletida em um lago e com ela estabelece um certo tipo de comunicação, dotado de fala, mas de uma fala que o leva de si a si mesmo, de modo que Narciso se aproxima do monólogo exterior (MARTIN..., 1996) e com isso, avizinha-se a Eco, pois ela é condenada a repetir as últimas palavras e ele é destinado a ficar preso a outro eco, o líquido, em outras palavras, sua imagem refletida na água. Um e outro padecem do mesmo mal, cativos de um amor impossível.

Proveniente da beleza e juventude floresceu um grande desejo de Eco por Narciso e deste por si mesmo, “El deseo tuyo y de ti” (p. 36); o anseio em vão da ninfa pelo jovem, pois “enquanto Narciso deseja o “um”, a totalidade autossuficiente que elimina o mundo em volta, Eco deseja o “dois”, o relacionamento, a união das polaridades” (CAVALCANTI, 1992, p. 139). Então, Eco aspira relacionar-se com Narciso enquanto ele repudia qualquer tipo de aproximação, querendo contato somente com o seu “igual”, seu reflexo. Este fato fez com que Narciso morresse sem jamais conseguir se relacionar de forma afetiva com o outro, tornando seu “cuerpo incorruptible / en un alma estremecida” (p. 36), um rapaz que não conseguiu se entregar e quando achou tudo o que lhe aprazia, era ele mesmo e, assim abalado, permaneceu até findar.

Ficou durante tempos a contemplar sua própria imagem, diversas vezes tentou abraçar e beijar seu reflexo para assim concretizar o amor que sentia, e percebendo que se tratava dele mesmo, não desistiu e permaneceu sem se alimentar admirando-se e sonhando em tornar este querer possível, “Eres florecido en el lecho / de ébano y amatistas / donde las imágenes / en el sueño te poseen” (p.

36). Sua morte, então, floresceu do sonho de um dia possuir o próprio corpo e assim iniciou e findou.

Com a rejeição por parte do jovem, Eco sofreu até definhar, “Muere mi corazón” (p. 37), acaba no caso da ninfa, sua existência física, pois sua voz torna-se perene. Também de amor, sucumbiu Narciso, e este no momento último de vida, lamenta a desgraça que o abateu. Por sua vez, Eco repete as derradeiras palavras do amado, “y la lengua se trastorna / cuando te nombro” (p. 37), mesmo mortificada ela lhe responde, ecoando a dor e tristeza que ele sentia. Por fim, o poema apresenta a morte de Narciso e a despedida dele de seu amado-reflexo, “No volverá mi mirada a fijarte: / belleza que te escapas. / de este amor inmenso / e incapaz” (p. 37).

Para a análise destes poemas, em especial dos dois primeiros, fez-se necessário visitar os renomados Goethe e Baudelaire para ver como estes consideravam as mulheres, para depois apresentar o contraponto das poetisas a estes discursos. Tanto no poema de Ulrica von Lebentzow, quanto no de Jeanne Duval, os escritores as usavam como inspiração da escrita, portanto, eles se realizavam nelas e as projetavam à sua maneira, e este projetar-se no “outro”, no caso, nas “outras”, revela a necessidade da alteridade para a autoafirmação e o autoconhecimento do sujeito masculino.

Nesta lógica de projetar-se no outro, há no poema de Kiria Hafis a questão do reflexo, do “jogo de espelhos”, presente na figura do narciso que surge do amor de Hafis por Kavafis, ao ponto de transformar-se no ser amado.

Com o término da análise textual destes três poemas encerra-se o primeiro capítulo, reservado à subalternidade e ao silenciamento das vozes femininas, ademais do direito conquistado pelas mulheres à voz e à palavra, evidenciado, nestes casos, por Bolaños de forma ficcional.

2 SIMILARIDADES DO SUL

Carla Teresinha de Souza e Gertrudes da Veiga constituem o segundo grupo de poetas do presente trabalho, que representam o estado do Rio Grande do Sul, mais precisamente o sul do estado e a cidade do Rio Grande. Este segundo grupo de poetas possui traços de semelhança com o primeiro grupo, pela questão do silenciamento, subalternidade e resgate das vozes femininas.

Souza e Veiga sofrem duplamente, silenciamento e subalternidade. O primeiro motivo se dá pelo fato de serem mulheres e contemporâneas do século XIX, quando as mulheres eram socializadas para a vida doméstica e, portanto, sem permissão para a escrita. O segundo, por fazerem parte da literatura gaúcha, considerada marginal por ser produzida em local afastado do centro cultural do país. No entanto, através da autoria concedida por Bolaños a estas mulheres, se fez possível destacá-las em um ambiente considerado tipicamente masculino, além de fazer com que a literatura do Rio Grande do Sul ultrapassasse fronteiras por meio de palavras escritas por mulheres.

Outra similaridade analisada neste grupo é em relação a Aimée Bolaños, que, assim como Souza e Veiga, é natural de uma região litorânea. Somando-se a esta ocorrência, tem-se o povo do Rio Grande do Sul como suscetível à mescla cultural que se dá pelo fato de possuir várias regiões com números expressivos de emigrantes e também por fazer fronteira com dois países hispânicos, Uruguai e Argentina. Dessa forma, estas três mulheres por terem influência de várias culturas, são consideradas culturalmente híbridas. O espanhol vizinho aproxima Bolaños de sua pátria linguística. Portanto, o fato de residir em um local que possui proximidade, não somente geográfica, mas também cultural com sua língua materna, colabora para uma melhor integração da autora com a cultura brasileira, pois é com seu idioma de origem que ela articula seus pensamentos e escreve suas obras.

2.1 Carla Teresinha de Souza

Carla Teresinha de Souza é uma poeta fictícia utilizada por Bolaños para referir-se a Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), uma poeta brasileira, do Rio Grande do Sul, mais precisamente da Estância do Pontal, município de São José do Norte.

Delfina da Cunha era conhecida como a poeta cega, pois perdeu a visão aos vinte meses de idade, acometida pela varíola. A falta de visão não a impediu de produzir poesias e suas obras foram respectivamente: *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses* (1834); *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras* (1838) e *Coleção de várias poesias dedicadas à Imperatriz viúva* (1846), mas foi com a primeira que ganhou notoriedade literária.

Bolaños, em seu prólogo, diz recuperar poemas de algumas escritoras brasileiras; e cita Carla Teresinha de Souza, como uma poeta que dialoga com Delfina, enaltecendo sua poesia, assim como costumava fazer a própria Delfina em seus poemas de ocasião e/ou nas circunstâncias em que os oferecia às pessoas que a ajudavam ou às de suas relações.

A obra *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses* obteve uma segunda edição no ano de 1838 e a terceira no ano de 2001. Esta última, assim como o poema de Bolaños, teve como escopo resgatar a poesia de Delfina, e isso “[...] significa algo além do que simplesmente o render-se ao fascínio contemporâneo pela memória cultural. Trata-se de um gesto inaugural que procura inscrevê-la no horizonte possível da releitura” (SCHMIDT In: CUNHA, 2001, p. 9).

O poema a ser analisado tem como subtítulo: *Octavas*, uma forma estilística muito utilizada por Delfina, porém, como ressalta Jesús J. Barquet (2005), em seu texto *Las Otras, no la misma: Aimée G. Bolaños y la tra(d)ición poética femenina*, a autora inicialmente respeita a forma estrófica utilizada pela poeta gaúcha quando intitula o poema, mas faz rimas distintas das usadas originalmente, fugindo da métrica formal da poeta. Assim, Bolaños não somente trata os traços estilísticos e as temáticas de Delfina, mas sugere modificações e uma nova leitura de sua obra quando faz estas alterações métricas.

O poema em estudo é uma descrição de Delfina Benigna da Cunha realizada por sua suposta amiga Carla Teresinha de Souza. Constata-se este relato logo no primeiro verso nos vocábulos: “Tú eres [...]” (p. 38), onde Bolaños começa a delinear tanto a mulher Delfina, como sua poesia. Ao fazer este relato, diz de sua melancolia

ocasionada pela cegueira, uma infância sem recursos e por viver em um longo período de guerra, a dos Farrapos.

Na primeira estrofe Souza diz ser Delfina uma mulher “Fina” (p. 38) o que corresponde em português a ser perspicaz. Este adjetivo aparece no primeiro verso em letra maiúscula para ressaltar esta qualidade, devido às superações da poeta, que mesmo cega e possuidora de escasso acesso à cultura conseguiu compor poemas. Além de “Fina” ser um adjetivo, também é um diminutivo de Delfina, que ratifica a intimidade e amizade de Carla Teresinha de Souza com a poeta. É provável que esta indicação de diminutivo se refira não somente à relação de Souza e Delfina, mas também a relação de Bolaños com a região sul do Rio Grande do Sul, pois em entrevista cedida pela autora esta menciona que o nome da personagem se deve à homenagem prestada a amigos que a acolheram em sua chegada à cidade do Rio Grande (BOLAÑOS, 2012b). Dessa forma, a autora se utiliza de um recurso de Delfina para realizar este agradecimento: os poemas de ocasião e/ou circunstanciais.

Como exemplo destes poemas serão dispostos alguns trechos de um poema de Delfina oferecido ao carioca Sr. Dr. Domingos José Gonçalves de Magalhães, que exerceu alguns cargos públicos, um deles no Rio Grande do Sul, além de ser um poeta que obteve relevância na literatura brasileira por escrever *Suspiros poéticos e saudades* (1837), um marco do início do Romantismo brasileiro.

Logo no início do poema de Delfina dedicado a Magalhães, nota-se nuances de agradecimentos e louvor; “Egrégio Magalhães, varão preclaro, / Humildes saudações grata te envio / Invejando a Calíope, a Erato e Clio, / Para cantar teu dom, teu gênio raro” (CUNHA, 2001, p. 31). Em seguida ela solicita apoio para seu trabalho de escrita; “Presta-me, oh vate, singular amparo: / Ah! Sê comigo generoso e pio, / Acolhe os versos meus; da Letes frio / Livra-os também do tempo avaro” (CUNHA, 2001, p. 31). É característica de Delfina essa forma de dirigir-se às pessoas, com suplicas, gratidão e devoção. Percebe-se este tom também no poema de autoria de Carla Teresinha de Souza, ao utilizar versos similares, e até um mesmo vocábulo de Delfina, como se observa no verso acima citado; “Ah! Sê comigo generoso e pio” (CUNHA, 2001, p. 31), e no de Souza; “hoy te escucho, amiga delicada y pía” (p. 38).

Ao pedir e dedicar um poema a Magalhães, Delfina almeja ultrapassar mais um de seus obstáculos, como: romper primeiramente com a subalternidade e

silenciamento sexista exercidos sobre as mulheres no início do século XIX pelo sistema patriarcal, e posteriormente conseguir transportar a literatura do Rio Grande do Sul, considerada subalterna, para um âmbito nacional, alcançando assim, relevo no panorama literário com suas obras publicadas ainda em vida.

Delfina pertence ao início do século XIX, período em que a mulher não tinha autonomia financeira e nem intelectual. Assim o casamento tornava-se uma das poucas alternativas de vida feminina. No Rio Grande do Sul da época, extremamente chauvinista, a situação era ainda mais grave, pois para exercer as atividades domésticas não se considerava necessário ter acesso à cultura e à educação. Porém Delfina, mesmo com sua debilidade visual e os conceitos sociais da época, resolveu ser poeta, inserindo-se definitivamente no ramo da literatura. Assim,

Temos também nesse fato um início de profissionalização da mulher nas letras, embora não percebesse salário ou honorários por serviços de ordem social e cultural, fez jus, dignamente a uma remuneração que lhe deu condições de continuar produzindo intelectualmente, numa época em que era tão difícil ser reconhecida à mulher a capacidade de pensar e agir socialmente [...] (BECKER, 1993, p. 26).

Esta remuneração de Delfina diz respeito a uma pensão vitalícia que recebeu de D. Pedro I, em um ato de reconhecimento a seu falecido pai, que prestou serviços militares à pátria. Na ocasião da morte de seu pai, Delfina, também monarquista, ficou desamparada, então dedicou um soneto-apelo ao Imperador, pedindo-lhe ajuda financeira, conforme os versos a seguir: "Quem te fala, Senhor, quem te saúda / Não vê raiar de Febo a luz brilhante; / Dá-lhe pio agasalho um breve instante, / Seu fado imigo , em brando fado muda" (CUNHA, 2001, p. 42).

Assim, Delfina ultrapassou as dificuldades de sua condição física, bem como rompeu com as convenções culturais e sociais de sua época. Conseguiu também transportar a literatura do Rio Grande do Sul, para além das fronteiras sulinas, não se limitando ao isolamento geográfico do estado em relação com o restante do país. Ao fazer um soneto para D. Pedro, Delfina também se afirma como mulher e poeta que possui uma profissão e tem direitos, pois a pensão que reivindica era dada ao seu pai, e, portanto ela deveria continuar a receber após sua morte. Neste soneto de Delfina, no segundo parágrafo, ela deixa claro que não está a realizar um ato de

submissão ao enviar este pedido ao imperador; “Não chegue a ser aflita mendigante” (CUNHA, 2001, p. 42), mas sim um ato de afirmação, pois através de sua arte recorda a D. Pedro que ela existe, embora seja uma mulher a viver em São José do Norte, no extremo sul do Rio Grande do Sul.

Toda primeira estrofe é dedicada ao relato da vida de Delfina: “Tú eres, Fina, el dolor proclamado, / un ay que enhebra el sentimiento / transfigurando el grito desgarrado / en palabra dulce arrojada al viento” (p. 38). Nestes versos é ressaltada a vida de penúrias da poeta e seus percalços, que foram transformados em arte através de palavras delicadas e singelas jogadas “al viento”. Os ventos, para as tradições bíblicas, “São manifestação de um divino, que deseja comunicar as suas *emoções*, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 936, grifo do autor). No caso de Delfina, a libertação de suas emoções acontece quando ela as expressa em palavras e compõe suas obras. Os versos subsequentes ratificam esta ideia: “Mas quien te vio en el verso trabajado / y conoció de tu corazón el sufrimiento, / sabe que la palabra sola no libera” (p. 38). Esta é a concepção de que a conjugação das palavras em poema faz com que sejam extravasados os pensamentos e sentimentos.

Na segunda estrofe, Souza remete à poesia de Delfina, da forma como é composta e de como nasce do sofrimento. Para tanto, Bolaños realiza um jogo semântico entre claridade e escuridão, numa alusão ao processo de criação de uma poeta cega. Logo no primeiro verso afirma que a poesia de Delfina progride “con luces propias”. O vocábulo “luz” sucede à escuridão, e se relaciona com o conhecimento, que flui através dos sentimentos e experiência de vida de Delfina, presumindo, em outras palavras, que a poesia lhe é intrínseca.

Em seguida, é relatado que a poesia de Delfina é “hecha a tiendas” (p. 38), às apalpadelas, de forma cautelosa e simples, mesmo procedente do “mar oscuro” (p. 38) em que constantemente se encontrava, relacionado tanto a seu estado taciturno quanto à cegueira. No verso “hoy te escucho, amiga delicada y pía” (p. 38), Carla Teresinha de Souza dialoga com Delfina, salientando que a poesia desta é intuitiva, pois tem como incitação artística as suas desventuras e a má sorte, como fica evidente nos versos: “sintiendo que el estro es punta fina / y tus cuitas, ciega voz que imagina” (p. 38).

Na terceira e última estrofe, diferentemente da anterior, não é feito um jogo entre luz e sombra, pois permanecem palavras que se reportam somente ao

obsuro, como: “penumbra” e “sombra”. Porém estes vocábulos não fazem referência ao negativo; pelo contrário, os versos constituídos por estas palavras ressaltam que a cegueira nunca foi obstáculo para Delfina criar seus poemas e alcançar sua independência, como pode se observar: “Te salvan tu forma en la penumbra” e “el mar grueso vencedor de la sombra” (p. 38).

No decorrer do poema acentua-se a presença do mar. O poema utiliza o mar como metáfora para a cegueira de Delfina, pois este na sua profundidade é turvo, nos dois sentidos: escuridão e perturbações. Assim também foi a vida da poeta, turbulenta pela falta de visão e oportunidade de acesso ao mundo cultural, como ocorria igualmente às demais mulheres contemporâneas a ela. Em contrapartida, Delfina emergiu dessa profundidade e encontrou ocasiões favoráveis ao crescimento, no seu caso, o domínio da palavra, como libertadora tanto de sua limitação física como social.

O mar e a ilha também fazem alusão à terra natal da poeta, que tem como característica ser uma cidade rodeada por águas. Esta referência se encontra nas palavras: “reflujo” (p. 38), “isla” (p. 38), “náufragos” (p. 38), “mar grueso” (p. 38), “velero” (p. 38), “anclado” (p. 38) e “navegas” (p. 38). Porém, estes vocábulos não são utilizados apenas para referir-se à longínqua São José do Norte, mas também como homenagem realizada por Bolaños a Rio Grande, cidade que a acolheu, além de também remeter à sua ilha natal, Cuba.

Delfina, como consta em sua biografia, deixou o município de São José do Norte para morar no Rio de Janeiro, no entanto, embora tenha migrado em busca de melhores condições de vida, passa pela dificuldade de se adaptar em uma cultura distinta, além de sentir saudades da terra natal e das pessoas que eram do seu convívio. Assim, no verso “el reflujo interior del alma leve y serena” (p. 38), Souza afirma que mesmo com tantos pesares, o sofrimento, assim como o movimento da maré que se afasta da margem, também se afasta de Delfina deixando-a leve e serena. Entretanto, estes momentos de tranquilidade não extinguem as recordações de sua terra natal, como pode se perceber nos versos: “los recuerdos náufragos en la arena, / el mar grueso vencedor de la sombra, / tus metáforas guardianas de la pena” (p. 38). Estas lembranças são sempre carregadas de esmorecimento e os dois últimos versos do poema corroboram a ideia de melancolia perene na obra de Delfina, quando se diz que o esmorecimento está ancorado, fixado em seus poemas e que, portanto, Delfina navega “libre por el mar de la melancolía” (p. 38).

2.2 Gertrudes da Veiga

Gertrudes da Veiga foi criada por Bolaños para inteirar o quadro das poetisas brasileiras pertencentes ao estado do Rio Grande do Sul, juntamente com Carla Teresinha de Souza. Diferente desta, referida a Delfina Benigna da Cunha, Veiga não possui relato de existência histórica ou literária. Sua finalidade na antologia, como nota Barquet (2005), é de incluir as mulheres em universos ditos unicamente masculinos, como é o caso da poesia nativista inspirada nas trovas gaúchas, originárias da convivência de peões em rodas de galpão nas antigas fazendas.

O poema tem como subtítulo *Cuartetas nativas*, forma estilística pertencente às poesias nativistas. No poema anterior, de Souza, também havia um subtítulo enfatizando a métrica, e tanto um como outro, segundo Barquet (2005), possuem infidelidade métrica. Porém a temática no texto em análise permanece fiel, ao modelo do início ao fim é abordado o amor à terra natal, e deste amor pode-se dizer que nasce a arte nativista.

Converge para este pensamento nativista o primeiro verso da primeira estrofe, que tem justamente a terra natal como suas palavras iniciais: “Tierra natal de sol dorada” (p. 39). “A terra representa o feminino, pois simboliza a função maternal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 878-879) e, portanto, as origens. Percebe-se nesta estrofe que a terra de origem de Veiga é uma região litorânea, pois se encontram as presenças do mar e do sol, como ilustra o terceiro verso: “en la orilla del mar luminosa” (p. 39).

Nas duas estrofes posteriores a alusão à região praiana, aparece na figura do pescador a enfrentar o mar. Este enfrentamento é uma analogia ao viajante que se ausenta de sua terra, assim como os pescadores que vão ao alto mar durante a noite em busca de alimento e sustento, e retornam “Después de la noche fría” (p. 39), após passar por sofrimentos e dificuldades, para então restabelecerem-se em terra firme.

Esta sensação de restabelecimento que o retorno à terra natal possibilita, segue na quarta e quinta estrofes, em que há a exaltação e saudosismo do pago. O caráter sagrado se encontra na ideia geral da quarta estrofe e é evidenciada nos versos: “te elogio, tierra hermosa” (p. 39) e “mientras nombro tu belleza” (p. 39), pois “[...] a terra definitiva não é estranha à das origens. Esta não abandona seu caráter

sagrado. Assim, quando um grupo quer regenerar-se espiritualmente, pratica uma espécie de retorno à terra natal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 880). Esta veneração à terra de origem é própria do desterrado que migra por vários motivos: razões políticas, econômicas, liberdade de expressão e de preceitos religiosos, dentre outros.

Como expressão do saudosismo, na quinta estrofe encontram-se versos nos quais o sujeito lírico recorda suas atividades no trabalho “Sea el sonido trovado / en la faena rural sencilla” (p. 39), assim como os encontros com os demais peões “cuando el baquiano ensilla / y el cantor canta callado” (p. 39). Estes aspectos, como saudosismo, culto e amor à terra natal, o trabalho manual, natureza e trovas, são costumes transmitidos através das gerações, e principalmente na forma oral. Portanto, estas características elencadas convergem para alguns traços presentes na cultura popular, e estes também são presentes nas trovas gaúchas, nas quais o poema em análise é inspirado. Estas características revelam outra região do estado do Rio Grande do Sul que não mais a litorânea, referida anteriormente no poema, e sim a rural, como se percebe nos versos citados neste parágrafo. Dessa forma, Veiga aborda simultaneamente duas regiões do estado sulista; a rural, por se tratar de poesia nativista, e a litorânea, onde Bolaños procura uma relação com o mar, por ser de Cuba, além de prestar mais uma homenagem ao litoral sul, onde reside atualmente.

A região rural, como já foi dito, possui uma ligação com a literatura gauchesca, porém não somente com a do Rio Grande do Sul, mas também, como afirma Barquet (2005), com a literatura hispano-americana. E quando ele faz esta assertiva compara os versos de Veiga com os do poeta cubano José Martí (1853-1895), mais especificamente com sua obra chamada *Versos sencillos* (1891). E logo transcreve a sexta estrofe do poema de Veiga, onde encontra traços deste poeta cubano. Os referidos versos são: “Nada se torna distante / para el caminante osado: / amo tu aire arriesgado / amo tu fuego constante (p. 39-40)” Em consonância com a literatura hispânica será dado como exemplo o poema “En el extraño bazar” de José Martí (s/d, *online*), o qual são encontrados traços da trova popular, da fácil trova; “Y cuando Agar, venenosa / De inútil furia, y llorosa, / Pidió al mar la perla hermosa, / Dijo la mar borrascosa: / ¿Qué hiciste, torpe, qué hiciste / De la perla que tuviste? / La majaste, me la diste; / Yo guardo la perla triste”.

O nome da obra de Martí, assim como o referido poema, traduzem o espírito do poeta, sua apurada sensibilidade. Seus versos estão mais ligados à voz do que à letra, as palavras possuem sonoridade, surgem com naturalidade e se interligam num escrever sem grande esforço. Essa maneira de escrita contida (com palavras simples) e com musicalidade, retoma os romances populares, uma forma singela, porém de sentidos profundos, passados ao entendimento de todos. Por isso, a linguagem utilizada recria acentos de poesia popular (OLIVEIRA, 2008, s/p), traços estes presentes também no poema de Veiga.

Esta mescla entre a literatura sul-rio-grandense, representada por Veiga, e a hispano-americana, por Martí, marca a questão do hibridismo cultural, da fluidez das trocas entre culturas. Nota-se ainda que Bolaños propõe-se a compor uma poeta nativista, o que já é subversivo, pois não há registros de mulheres neste ramo na época e mesmo hoje em dia são em menor número. Outro fato que chama atenção é o de incorporar o mar em um estilo poético dedicado à terra e ao campo. Isso se deve, como já foi mencionado, ao fato da autora ser pertencente a uma ilha, e este indicativo é mais uma característica em comum com Martí (s/d, *online*), que no poema exemplificado, “En el extraño bazar”, também menciona o mar no decorrer de seus versos. Além de estas inserções serem um fator de hibridação, Bolaños, ao fazê-las, traduz sua cultura de ser cubano imerso em uma ilha para uma mulher-poeta pertencente aos campos do Rio Grande do Sul. Dessa forma, a autora vai ao encontro dos preceitos de Bhabha, quando este afirma que “não devemos simplesmente mudar as *narrativas* de nossas histórias, mas transformar nossa noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes” (BHABHA, 1998, p. 352, grifo do autor).

No desfecho do poema, é feita mais uma homenagem de veneração à terra natal, numa referência a ela ser a mãe de todos, na qual os filhos têm laços profundos e eternos, assim como sementes germinadas no solo: “cuando alegres y fecundas tanta simiente profunda” (p. 40).

Esta semente germinada na terra natal, que cria laços indissolúveis com seus filhos, também é vista no primeiro poema deste capítulo. Carla Teresinha de Souza, assim como Gertrudes da Veiga, são saudosas de uma terra que se debruça sobre o mar.

Para encerrar este capítulo vale ratificar as equivalências entre Bolaños e as poetisas, ambas pertencentes à região litorânea, determinando forte presença do elemento “mar” em seus poemas.

3 IMAGENS DA ILHA

Este capítulo representa a relação dos poetas cubanos com a ilha e a forma como seus poemas fazem alusão a ela. Essa associação à terra natal, bem como o retorno às origens, mesmo que em alguns casos este movimento se dê através da memória, faz-se necessário ao ser diaspórico. A associação à terra natal é uma busca pela essência, pois também faz parte da construção identitária, por ser através da comparação com o outro, neste caso, com outras culturas, que se torna possível o autoconhecimento.

Tanto Calixta Rey como Alina César, as poetas cubanas analisadas neste capítulo, indicam a escritora Aimée Bolaños em seu trajeto diaspórico, enquanto cubana. Assim por meio destas poetas ficcionais a autora faz referência a momentos da história e da literatura de Cuba, fundamentais para sua construção intelectual e identitária. Estes traços originais, mesmo com a mescla cultural, permanecem em sua escrita, como por exemplo, os dois poemas que serão expostos em seguida, e que fazem alusão ao poeta José Martí, o qual influencia sua poética, além de ser figura relevante na vida social e política de Cuba.

Em Calixta Rey, poeta que aborda o desterro e exílio, evidencia-se a permanente e profunda sensação de exílio existencial que acompanha Bolaños, pois como afirma a mesma: não se considera uma exilada ou desterrada pelo fato de ainda possuir sua nacionalidade cubana (BOLAÑOS, 2012). Mesmo assim, pode-se afirmar que há exílio nesta escritora, pois saiu de seu país de origem por este não lhe oferecer liberdade de pensamento, assim como tranquilidade de vida. Então, por mais que tenha saído de forma legal de Cuba, pode-se dizer que de certa forma saiu contra sua vontade, pois hipoteticamente poderia ter permanecido se sua pátria oferecesse condições de vida digna como professora e escritora, sem privação de direitos de outros intelectuais.

Alina César, assim como Bolaños, conserva sua nacionalidade, e não nutre por Cuba um sentimentalismo, no sentido pejorativo, mas sim amor. Este poema, portanto é uma declaração de amor a seu país de origem. Por isso aborda aspectos heroicos de Cuba, como o início da Revolução Cubana, a exaltação aos momentos de coragem e união do povo, bem como o centenário de José Martí. Considerado um homem destemido e de iniciativa, não somente no âmbito político, mas também

social, ao procurar consolidar um sentimento de união e valorização americana em todos os países da América Latina, além de ter sido um intelectual que nunca se rendeu a preceitos políticos, sendo fiel ao seu pensamento e ideologia.

3.1 Calixta Rey

Calixta Rey é mais uma das poetisas imaginárias de Bolaños, porém, diferente das demais, não pertence a lugares e tempos distantes da autora. Rey é a primeira representante do grupo das poetisas cubanas.

De acordo com Bolaños (2012b), o nome Calixta é uma homenagem ao revolucionário cubano chamado Calixto García que lutou ao lado de José Martí contra a metrópole espanhola. Eles reivindicavam maior liberdade nas atividades comerciais em relação à Espanha e a abolição da escravidão. Calixto, assim como Rey, era um desterrado e passou anos de sua vida exilado na Espanha.

Dessa forma, a escolha desta poetisa ficcional para inaugurar o grupo de cubanas na antologia, não poderia ser mais adequada, pois a figura de Calixto resgata um período significativo para o povo cubano, além de fazer referência à geração martiana, que tinha como projeto político fomentar uma visão identitária de “Nuestra América”⁵, sobre a valorização e cultura dos povos hispano-americanos.

Após escolher o nome de Calixta, Bolaños (2012b) pretendeu dar voz a esta poetisa através de um soneto, porém, segundo a mesma houve um problema de rima dos tercetos e então ficou prestada esta intenção, e assim surgiu o título do poema, *Quasioneto*, ou um quase soneto.

Logo no início do poema aparece o vocábulo “desterro”, “Sueño velado: destierro”, (p. 44) uma referência à figura de Calixto, que teve o desterro marcado em sua vida. O desterro nesta frase é conceituado como um sonho velado, como algo nebuloso que pode ser negativo e traumatizante para quem está longe de sua terra e impossibilitado de regressar a ela. Ao seguir a leitura do poema há o verso

⁵ *Nuestra America* é um ensaio escrito por José Martí em 1891, com o objetivo de unir os povos hispano-americanos, fazer um chamado à luta de independência contra a coroa espanhola e prevenir a população quanto à ameaça do imperialismo norte-americano. Este último objetivo culminou no título do ensaio, que pretende resgatar o sentido de América, desapropriando-o do uso exclusivo pretendido pelos Estados Unidos. Cf. MARTÍN, 2005.

“ceiba que cobijas calma” (p. 44), numa analogia ao que pode acalantar um sujeito desterrado, neste caso as lembranças da terra natal.

Além da menção feita à Martí através do contexto histórico de lutas em companhia de Calixto García, há no primeiro quarteto do poema de Calixta Rey outra referência dedicada a este poeta, em um verso semelhante a um dos seus poemas, intitulado *La niña de Guatemala* da obra *Versos sencillos* (1891). No poema de Rey, o verso se apresenta da seguinte forma: “solo a la sombra del ala” (p. 44), e no de Martí (s/d, *online*), “Quiero a la sombra de un ala”. Não somente neste quarteto encontra-se verso similar, também ao final do segundo, “apenas la sombra del ala” (p. 44), e no desfecho do poema, uma alusão ao verso “Y solo la sombra nos salva” (p. 44).

Em todos estes versos, inclusive no de Martí, imagina-se a figura de um pássaro que ao voar projeta a sombra de suas asas sobre a terra. O pássaro, neste caso, simboliza a errância, o constante voo que está associado à viagem, e ao peregrinar. Dessa forma, a sombra se refere às lembranças que o poeta cultiva de suas origens, e por sua vez, as reminiscências sobrevoam acima dele e projetam-se em suas obras.

Assim, nos últimos dois versos da primeira estrofe, Calixta diz que tem como alento em seu desterro somente as lembranças da terra natal, “Halle reposo el viajero / solo a la sombra del ala” (p. 44). O segundo quarteto vai ao encontro desta ideia, pois o sujeito lírico logo no início declara-se um desterrado, quando diz ser órfão “de la tierra amada” (p. 44), além de exprimir sentimentos de isolamento e solidão, e que, possui “apenas la sombra del ala” (p. 44).

No primeiro terceto a poeta aborda a errância, “No nos engañe el camino / que la errancia es partida, / pero también llegada” (p. 44). A errância é uma das formas existentes de deslocamento, ela proporciona ao exilado viver em dois ou mais universos culturais simultaneamente e é, portanto, um movimento cíclico, sem fim.

Para reforçar esta afirmativa, ao final do poema é feita alusão à *Odisseia* de Homero; “Ítaca fulgura dividida / en cien cristales de fuego” (p. 44) e mais precisamente na figura de Odisseu que, no retorno a Ítaca, sua terra natal, conheceu vários lugares e culturas. Este personagem simboliza a figura do viajante, assim como Calixta Rey,

En correspondencia con la compleja trama de la diáspora, las autoras cubanas se reconocen poetas en tránsito, protagonistas de viajes transculturales, al inventar nuevas formas de pertenencia y libre movimiento, entre memorias y errancia. Como tales circulan en diferentes zonas del saber y entre variadas culturas. En este sentido Zilá Bernd, cuando estudia las relecturas contemporáneas de Ulises y Jasón, destaca los desplazamientos como fuentes de ambivalencia, pues las motivaciones de los viajeros no se realizan enteramente ni en la partida ni en la llegada 'É durante a travessia, no entre-dois, que eles fazem suas experiências transculturais' (BOLAÑOS, 2008, p. 19).

Portanto, Calixta representa as poetas cubanas que têm intrínseco o constante deslocamento. E que, durante a trajetória, a maior motivação da viagem, adquirem e expandem seus universos culturais. Esta é uma possível leitura deste último terceto, que aborda as questões positivas do ser que vive fora de seu país de origem. A outra diz de uma Ítaca dividida em pedaços e fragmentada na memória do exilado, o que leva ao último verso, "Y solo la sombra nos salva" (p. 44), sugerindo que somente através da "sombra", em outras palavras, das lembranças de Cuba, se faz possível resgatar a origem da poeta.

3.2 Alina César

Alina César faz parte do quadro de poetas fictícias da antologia e, assim como Calixta Rey, refere-se à terra natal, também Cuba. O poema em questão apresenta um subtítulo com o nome de *Declaración de amor al país natal*, uma prévia da temática a ser abordada. Além de ser com esta poeta que Bolaños encerra sua antologia.

Tanto o nome da poeta, quanto o subtítulo estão interligados, pois ambos se referem à Aimé Césaire (1913-2008) e seu escrito intitulado *Caderno de retorno ao país natal* (1939). O nome da poeta Alina César possui uma sonoridade semelhante ao do autor da Martinica, além deste e Bolaños coincidirem no primeiro nome.

Césaire saiu da Martinica para Paris com o intuito de aprofundar seus estudos. Desta forma, distanciou-se de sua origem, uma colônia francesa, para o país que colonizou, e assim obteve uma visão de fora, da condição de colonizado e também de afrodescendente na metrópole europeia. Nesta perspectiva, o autor

regressa e realiza um projeto para resgatar o orgulho da negritude aos que o haviam perdido, tanto no processo de escravidão, quanto no de colonização.

Em consonância com as vozes silenciadas das poetas desta antologia, Bolaños resgata, ao fazer menção a este poeta martiniquense, mais um grupo de vozes emudecidas, composto neste caso, por escritores caribenhos. Outra homenagem proposta neste poema é feita à figura de José Martí, que se faz presente na data de nascimento de César, 1953, o centenário de Martí, além de ser também o ano do estopim da Revolução Cubana.

O poema inicia com o verso, “Extraña melancolía” (p. 55), para dizer que o amor pela terra natal de Alina César é transformado em tristeza, ocasionada pela distância de seu país de origem. No segundo verso, “Frágil desmemoria” (p. 55), além de reforçar a ideia do primeiro verso, ressalta que as lembranças e memórias da terra natal persistem. Em seguida a poeta reafirma que a lembrança resistirá “el peso de la música / en las aguas territoriales” (p. 55). A música religa o homem ao sagrado: “Em todas as civilizações, os atos mais intensos da vida social ou pessoal são decompostos em manifestações, nas quais a música desempenha um papel de mediador para alargar as comunicações até os limites do divino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 627). Nesta citação é evidente o quanto a música é essencial na sociedade, tanto em situações pessoais como coletivas, e esta relevância é associada à lembrança e memória da poeta, que são essenciais na sua construção, e estas ficam reclusas às águas territoriais que rodeiam a costa da nação – Cuba – o local de suas memórias. Acresce que a música para os exilados remete às lembranças mais profundas de seu país, principalmente no caso da marcante música cubana, que tanto sucesso faz no mundo inteiro como marca de um país multicultural, com acentos afro-americanos muito perceptíveis.

Ainda na primeira estrofe persiste a temática das lembranças da terra, explícitas nos vocábulos “nostalgia” e “saudade”. Este último termo não existe no idioma espanhol, mas é utilizado por Bolaños, em itálico para diferenciar das demais palavras do poema. A saudade está inserida no verso, “Jubilosa *saudade* de ti” (p. 55). Poderia a autora utilizar várias palavras em espanhol que possuem similaridade com este sentimento, mas foi empregada esta palavra peculiar do idioma português propositalmente, para declarar o quanto Bolaños está inserida na cultura brasileira. No seguimento deste verso, “como eres / como has sido nunca” (p. 55), esta saudade é da terra que está presente nas recordações, distinta daquela que foi

deixada pela primeira vez, pois ao regressar a Cuba, já como um ser diaspórico, o país já não é mais o mesmo, nem o é aquele que regressa.

Na segunda estrofe encontra-se a declaração de amor à terra natal propriamente dita, evidente logo nos primeiros versos: “En la paz leve de la noche / te amo con delicadeza” (p. 55). No verso seguinte a poeta utiliza os vocábulos “centro” e “círculo” – “En el centro del círculo” (p. 55) – interligados, pois o centro é a parte fundamental do círculo, e é nesta parte que César posiciona seu país natal. Portanto neste verso fica explícita que a terra natal é a origem de César, e que ela faz um movimento de partida, sai de seu país e perde assim a unidade e parte para a multiplicidade cultural, ao entrar em contato com diferentes lugares. Em outras palavras, a origem na diáspora é essencial, há momentos em que ela (a origem) surge com veemência, pois o ser diaspórico está entre a origem e outros lugares, e o encontro no centro do círculo, referido na citação, é o reencontro com a origem mítica, a qual a poeta ama e reverencia. César, diferente de sua conterrânea Calixta Rey, regressa a Cuba.

A questão de afastar-se do país natal segue nos últimos versos da segunda estrofe, quando a poeta reflete sobre as mudanças e transformações inevitáveis acarretadas por este afastamento “En el aire de los vuelcos / inasibles” (p. 55). Na sequência desta estrofe, a poeta diz que o amor que sente por sua terra é “Innombrable y fijo / como una imagen / imposible de sueño borrada”, (p. 55-56), ou seja, que cultiva um amor misturado com saudosismo, e, portanto idealista, assim como uma imagem refletida, como a projeção da mente resultante de uma imagem onírica da terra natal.

Finalizando o poema, Alina César afirma mais uma vez seu amor pelo país natal, comparando-o com uma chama acesa e vibrante, em analogia ao fogo permanente e crescente das paixões, alimentado pelo apego às suas origens.

Este amor pelas origens, presente tanto no poema de Calixta Rey quanto no de Alina César, foi determinante para a realização da obra de Bolaños, e mais precisamente para o surgimento do grupo fictício de poetisas cubanas que tratam da terra natal, suas recordações e saudades, como aponta Bolaños em entrevista:

Confieso que he querido mucho escribir un libro sobre mi memoria de la Isla, pero no salía. Entonces comencé a imaginar poetisas de tiempos y espacios lejanos. Discípulas de Safo, pintoras italianas, monjas delirantes, putas ilustradas. De repente, casi tomándome por

asalto, aparecieron las cubanas, todas erráticas y en la errancia. Acabé escribiendo *Las Otras*, un libro migrante (BOLAÑOS In: RIVERA, 2009, p. 259).

São apresentadas na obra de Bolaños seis poetisas com origem em Cuba, algumas delas presentes no quarto e último capítulo desta dissertação. Neste foram analisadas somente Calixta Rey e Alina César. Como já foi dito, Rey é a primeira cubana da antologia e César a última, que também encerra a obra como um todo. Todas as poetisas da ilha possuem uma ligação com suas origens, são diaspóricas, exiladas, desterradas, e na expressão de Bolaños, erráticas.

4 RENASCIMENTO IDENTITÁRIO

Este capítulo é destinado à trajetória errante de Bolaños. Nesta antologia, os três poemas de autoria de Vivien Liaños, Aimée G. Bolaños e Denise Ieda Alves, respectivamente, criam outra antologia dentro de *Las otras*, como uma narrativa encapsulada para dar conta do percurso diaspórico, assim como da reconstrução identitária da autora do livro.

O termo “renascimento” se dá pelo fato de iniciar-se essa “outra” antologia com o *Epitáfio* de Vivien Liaños, em outras palavras, com a morte simbólica da autora ao se referir a sua identidade unívoca, que faleceu quando saiu de Cuba. Liaños renasce em Aimée G. Bolaños, que assume a alteridade e se considera um sujeito do “ar” (BOLAÑOS, 2012b), que vive a adquirir novas culturas. Para encerrar este percurso diaspórico surge então, Denise Ieda Alves, a identidade de Bolaños como “cubano-brasileira”.

4.1 Vivien Liaños

Vivien Liaños é o alter ego de Aimée G. Bolaños. Uma das indicações disso são as datas: da autora, que viveu em Cuba desde o seu nascimento, em 1943, até 1997, quando deixou a ilha para residir no Brasil, presentes na descrição de Liaños (1943-1997).

Outra semelhança entre Liaños e Bolaños, além das datas e local de nascimento, é possuírem a mesma terminação nos sobrenomes: “años”. Esta terminação isolada significa “anos”, o que leva uma relação do primeiro nome Vivien, ao verbo “viver” que em espanhol pode ser empregado no sentido de expressar a quantidade de anos que uma pessoa viveu em um determinado lugar, e a sílaba “en” seria a preposição que denota o lugar ou tempo em que ocorreu determinada ação.

O pequeno poema trata-se de um “Epitáfio”, conforme seu título, e a morte em questão é da identidade unívoca de Bolaños, uma vez que há neste poema referência à condição do exilado que deixa sua terra natal. Este movimento de saída, como afirma Jesús J. Barquet, é:

[...] un comentario doloroso sobre la condición del desterrado, comentario que resulta ser común a cierta literatura cubana de destierro (José Martí, Reinaldo Arenas): presentar el abandono del país natal como el final de una existencia física, lo cual se evidencia, desde el título, en el poema “Epitafio”, de la finada Liaños (BARQUET, 2005, p. 165).

Neste poema em que a morte é relacionada à saída de Bolaños de Cuba, o primeiro vocábulo utilizado é ilha; “Isla infinita, / dame tu piedra quieta, / devuélveme el peso” (p. 50). Assim fica evidente que a inscrição do túmulo é destinada à terra natal. Esta morte subentende um renascimento, que ocorrerá no poema seguinte, de autoria de Aimée G. Bolaños.

4.2 Aimée G. Bolaños

Aimée G. Bolaños, autora da antologia, insere-se entre as demais poetas de forma distinta, pois ao contrário das outras que tiveram primeiramente um nome para logo ganharem voz, ela possuiu inicialmente uma fala. Segundo Bolaños (2012b), esta fala permaneceu sem personagem e sem nome definido, até o final da antologia, e depois de muito refletir sobre quem representaria aquele discurso, a autora percebeu que se tratava dela mesmo, da sua história mais pública.

Esta concebe o renascimento de Vivien Liaños, do poema anterior, com datas de nascimento e morte, enquanto Bolaños informa somente seu ano de nascimento (1943). Isto ocorre porque Liaños pertence somente a Cuba e não existe mais; agora há uma nova poeta em processo de adaptação cultural e de renascimento identitário.

Logo no início do poema, Bolaños diz fazer-se de “retazos / de innumerables trajes / vestida” (p. 51). Ela se (re) faz a cada cultura, país e lugar por onde viaja e por esse motivo não acredita “demasiado en la erosión de la identidad, más bien me inclino a ver lo identitario como algo en proceso, cambiante, que se afirma en el contrapunteo y la diferencia” (BOLAÑOS In: RIVERA, 2009, p. 257). Assim, os “retalhos” de cada cultura juntam-se às reminiscências de sua origem, reconstituindo-a.

Nos versos seguintes é possível detectar uma identificação da poeta renascida como Aimée G. Bolaños, quando esta fala de sua antiga condição: “ya fui hija / de una isla / mediterránea / y del continente / reclusa y anarquista” (p. 51). Nestes versos é feita alusão à “falecida” Viven Liaños, que pela urgência de refazer-se em um novo cenário, deu espaço a Bolaños que é “lujuriosamente mística” (p. 51) e habitada por “todas las letras” (p. 51).

Nesse processo de inserção cultural ela descobre mais sobre sua força criativa, pois assume a alteridade ao entrar em contato com o “outro”, com o diferente, e este procedimento a “navega”, pois é o que move sua construção identitária, sua condição de “viajera” e ser diaspórico. Portanto o vocábulo “partida” (p. 51) perde o sentido pejorativo; ela estar “partida” neste caso não significa não possuir essência e/ou identidade, ao contrário, esta constante fragmentação é justamente o que permite compor sua identidade. Além disso, há o jogo com a palavra “partir” da ilha, afastar-se para se descobrir no exílio.

Consciente de sua condição diaspórica, Bolaños afirma: “no me busco / en la historia / telón de fondo / patético / me busco en el trasiego” (p. 51). A autora, portanto, não relaciona sua identidade a Liaños, que se encontra em um determinado momento histórico e fixada em Cuba, ela se justifica como uma escritora errante, ela se encontra no “trasiego”, ou seja, nas mudanças, em constantes movimentos, modificações e adaptações.

Sobre este peregrinar, Bolaños vive “de los menudos olvidos” (p. 51), e estes pequenos esquecimentos, que são suas memórias, mesclam-se às novas experiências resultando em uma figura multicultural que se considera “blanca y negra cruzada” (p. 51) e irradiante como “un cristal” (p. 52) que possuem vários “rostros” (p. 52) e várias culturas.

No final do poema, a autora ratifica sua condição de desterrada e viajante que está em constante construção, “mi discurso es una ráfaga / que me deshace/ en infinitos fuegos / mi lengua viajera / estalla / entre la ausencia / y la espera” (p. 52).

4.3 Denise Ieda Alves

O poema a ser analisado é de autoria da brasileira Denise Ieda Alves⁶. O nome, segundo Bolaños (2012b), é referente a Castro Alves (1847-1871), conhecido como “Poeta dos escravos”, que apresenta como uma de suas temáticas mais relevantes, o combate à escravidão. Dessa forma, Bolaños intitula o poema de autoria de Alves como *Yo / Iansã*, em alusão à cultura e religião afro-americanas, nas quais o título se insere, assinalando os problemas e a superação dos escravos.

No poema encerra o ciclo dedicado à reflexão da identidade diaspórica de Bolaños. O primeiro poema de autoria de Vivien Liaños representa a morte simbólica da autora, o segundo, de Aimée G. Bolaños, o renascimento, e por fim, o de Denise Ieda Alves, uma personagem multicultural que se considera cubano-brasileira (BOLAÑOS, 2012a, *online*).

Neste poema a mescla cultural é indicada pela figura de Iansã, orixá da guerra, que domina as tempestades, os ventos e os mortos. Denise Ieda Alves nesta tríade, como aponta Carlos Alexandre Baumgarten (2007, p. 98), é “un yo lírico producto de la comunión que se establece entre los universos hispanoamericano y brasileño”. E para demonstrar esta comunhão é utilizada a figura de uma entidade religiosa, oriunda da cultura negra, que exerce forte influência cultural tanto em Cuba como no Brasil.

Os dois países têm a religião católica como a expressão da maior parte da população. No Brasil, devido ao período escravagista, há um grande número de afrodescendentes que têm suas culturas e religiões difundidas e preservadas em cultos como o candomblé e a umbanda, entre outros. Em Cuba a situação é similar; ao longo do século XIX também houve grande demanda de escravos negros oriundos da África, e estes, assim como no Brasil, eram proibidos de expor suas crenças. Por este motivo tanto em Cuba, como no Brasil é praticado o sincretismo religioso. No caso de Cuba, a *Santería*, que significa literalmente o caminho dos santos, a forma encontrada pelos escravos para cultuar seus orixás: fazer seus rituais em dedicação a santos católicos.

No Brasil, a prática religiosa que se assemelha à *Santería* é a Umbanda; em ambas o idioma Yorubá é usado em alguns rituais (WIKIPEDIA, *online*). Sobre as tradições Yorubá, encontra-se uma consideração no prólogo de Bolaños:

⁶Aimée Bolaños dedica autoria do poema *Yo/ Iansã* (p. 53) a Denise Ieda Alves, porém no prólogo do mesmo livro (p. 17), consta o nome de Alexandra Alves. Segundo a autora, essa troca de nomes aconteceu por um equívoco de edição, em que a editora confundiu os manuscritos. Cf. BOLAÑOS, 2012b.

En cuanto a Alexandra Alves, escritora de Salvador da Bahia, destacaría sus imágenes del cosmos sincrético yorubá escasamente nominadas más allá de los estudios etnofolclóricos y de antropología cultural, retomando en nuevos contextos la perspectiva de la exclusión que una vez alcanzara resonancia con el testimonio de la casi olvidada Carolina Maria de Jesus (p. 17).

Neste trecho é feita a associação ao poema de Denise Ieda Alves, pelos elementos que este apresenta sobre a cultura negra. Outro fator relevante abordado nesta citação é que Bolaños, em sua obra, proporciona maior notoriedade a poetas de existência histórica. Como exemplo, é plausível elencar Carla Teresinha de Souza, que tem como correspondente a poeta Delfina Benigna da Cunha. Este, como Denise Ieda Alves, é vítima de intensa repressão, uma por ser cega e mulher⁷, e a outra por representar a cultura do povo afrodescendente, que sofre preconceito racial e cultural. Esta poeta, por sua vez, como afirma Bolaños, faz referência a Carolina Maria de Jesus (1914-1977).

Carolina Maria de Jesus, na década de 60, realizou um trabalho de denúncia do racismo e da exclusão social que ganhou grande proporção no Brasil e em outros países onde sua obra, *Quarto de despejo* (1960), foi traduzida. Carolina de Jesus, uma mulher negra e favelada, apresenta um perfil de escritora incomum e inaceitável naquela década (CORONEL, 2011). Este é um dos motivos para Bolaños mencioná-la em sua obra: uma mulher marginalizada que, mesmo com todas as condições contrárias, conseguiu escrever e publicar seus livros.

Bolaños encontrou no Brasil traços culturais semelhantes ao de seu país natal. Na citação acima a escritora menciona o estado da Bahia como representante da cultura afro-brasileira, cultura que se faz presente também no estado do Rio Grande do Sul, assim como na cidade do Rio Grande, que abriga a maior celebração do estado à Rainha do Mar, Iemanjá.

Entretanto, a análise deste poema não abarcará a questão religiosa, mas sim utilizará a figura de *Iansã* como simbologia de uma das partes que constituem o sujeito lírico, como é explicitado logo a seguir. O poema de Alves, *Yo / Iansã*, é dividido em duas partes: a primeira dedicada a “Yo”, e a segunda a “Iansã”. Ambas correspondem ao mesmo eu lírico, porém em fases distintas. “Yo” aborda a fase das dificuldades atribuídas à repressão vivida pelas mulheres e pela condição de

⁷ Ver segundo capítulo desta dissertação.

exilada. “lansã” é a fase guerreira, assim como a orixá que ultrapassa as barreiras e fronteiras.

O primeiro verso inicia com uma declaração da poeta: “No soy un cuerpo” (p. 53). Dessa forma sustenta que não é apenas um ser, com apenas uma identidade, mas sim que se constitui da alteridade e da reflexão, fato que se comprova ao decorrer da antologia, pois a autora se transmuta nas diversas poetas que constituem a obra. Também sobre o corpo há a relação deste com o objeto, e a poeta nega esta relação ao enfatizar: “Soy la caza fiera” (p. 53), em outras palavras, que não assume uma posição passiva – entenda-se passividade nos moldes estabelecidos pelos sistema patriarcal.

Os versos que seguem possuem palavras-chave, como memória e origem; “y la memoria partida / del origen más allá / del origen” (p. 53). Tanto uma palavra como a outra se referem à ilha, e esta é pensada e conservada através da memória, porém esta memória é partida, é fragmentada, pois possui traços de idealização. Ao vincular o vocábulo (partida) ao verbo (partir) o poema propõe a questão do exílio, que funciona como o ponto inicial da inacabável peregrinação do sujeito lírico, que no decorrer do caminho sente a necessidade de fazer uma viagem em busca de suas origens.

Após estas palavras-chave a poeta revela vários elementos que lhe foram retirados como: língua, sexo e prazer; “Me cortaron la lengua / me desgarraron el sexo / mis pechos de leche / y el placer del placer / me fueron secuestrados” (p. 53). A língua cortada neste caso equivale à impossibilidade de voz da poeta, pois a ela foi negada a liberdade de expressar-se, assim como à maioria dos intelectuais cubanos que durante a década de 50 participaram da Revolução Cubana.

Além de ser retirado do eu lírico o direito da fala por questões políticas, também lhe é retirada a liberdade de expressão e de pensamento sobre a questão da subalternidade feminina. Portanto é abordada nestes versos a dificuldade do acesso da mulher à escrita, e igualmente ao sexo e ao prazer, que ainda eram tabus para as mulheres na década de 50. Sobre o silenciamento, a poeta protesta afirmando que a deixaram “vestida. / Discursante / pero muda / vacía” (p. 53). Nestas linhas mais uma vez é feita uma crítica sobre a condição feminina nas sociedades regidas por homens que subestimam as mulheres e a forma como estas sociedades as desconsideram como intelectuais.

Na obra de Bolaños intitulada *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora*, livro realizado na ocasião de seu pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Bolaños reflete sobre a estética da poesia feminina da diáspora. Neste livro há uma passagem que corrobora a crítica da condição feminina abordada por Denise Ieda Alves em seu poema:

Atenta a la revisión de la literatura femenina marginalizada por el canon, Rosario Castellanos, figura clave de la poesía moderna, observa: ‘Cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con que toma un espejo: para contemplar su imagen’ (BOLAÑOS, 2008, p. 92).

Esta passagem vai ao encontro dos versos de Denise Alves, pois a poeta critica a forma como a sociedade patriarcal vê a mulher, não somente na esfera social, no seu papel de mãe, mas também, e principalmente, na esfera intelectual, de mulher escritora. A sociedade patriarcal considerava obras feitas por mulheres insignificantes e, portanto, indignas de compor o cânone literário. Já as mulheres, como afirma Rosario Castellanos, quando analisam o cânone literário veem neste conjunto de obras suas imagens refletidas, se reconhecem e se constituem como escritoras e assim realizam um resgate da história literária feminina, num jogo de alteridade.

Os próximos quatro versos também tratam da condição feminina. Percebe-se esta afirmativa nas locuções interjetivas como: “Ay de mi...”; “Ay de mi olor de fiero. / Ay de mi pelo furioso. / Ay de mis labios profundos. / Ay de mi vientre henchido” (p. 53). Estas locuções marcam as lamentações da poeta sobre as características das mulheres que são constantemente desdenhadas pelas sociedades patriarcais e/ou ditatoriais.

Logo após expor suas desventuras, a poeta se descreve: “soy un camino dilacerado / sangrante. / Soy las aguas / que corren / la simiente sin nombre / y la libertad de un día” (p. 53-54). Quando ela se denomina um caminho dilacerado e *sangrante*, aborda novamente a existência do exilado, num caminho torturante e sem volta, assim como as águas que passam. Nos últimos dois versos da primeira parte do poema Alves diz ser uma semente sem nome, em outras palavras, refere-se à crise identitária e à sensação do exilado de se sentir invariavelmente no

intervalar, não pertencente a lugar algum, em busca da liberdade, da liberdade de ir e vir e do direito à palavra.

Se na primeira parte do poema foram postas questões sobre a condição da mulher e o exílio, na segunda parte são abordadas questões relativas ao que a poeta e crítica literária Bolaños considera a poética da errância: “De esta manera, y contribuyendo a un movimiento excéntrico a partir de los propios orígenes, apuntan hacia lo que quizás un día llamaremos de poética de la *errancia*” (p. 18, grifo da autora).

A segunda parte do poema se refere a “lansã” e esta representa a fase em que são ultrapassadas as dificuldades. Neste texto de Denise Ieda Alves, assim como em outros da antologia de Bolaños, no caso os das porto-riquenhas e das cubanas, houve o movimento de sair de seus países de origem por distintas motivações, e é desta forma que contribuem para a poética da errância, como afirma Bolaños:

Los textos aquí recogidos se conciben en el seno de ricas vivencias culturales y de profundas frustraciones históricas, que son, además, privadas. La celebración de identidades en tránsito, asumidas sin límites territoriales [...] (p. 17).

Na citação acima, fica evidente que as migrações são realizadas por variados motivos. Cada exilado tem uma explicação do porque deixou seu país natal: uns casos são de fundo político, outros de fundo cultural ou profissional. No de Denise Alves também houve uma motivação:

Fue un destino que me escogió cuando quedé desprotegida. De tanto deseo de ver mundo, de sobrepasar un espacio asfixiante y de penas repetidas, di un salto al vacío que primero fue viaje con retorno y después se tornó interminable jornada de descubrimientos y extravíos (BOLAÑOS In: LOMOVASKY-GOEL, 2012, *online*).

Alves, cansada dos problemas e limitações, como deixa claro na primeira parte do poema, dá o passo inicial de emigrar para assim percorrer infinitamente vários caminhos. E é desta experiência que ela tenta imaginar a errância; a experiência de quem está em constante processo de aprendizagem e conhecimento, e não em uma busca inconstante para fixar-se em um lugar com o qual se sinta identificada.

Para reforçar esse processo de transição, a segunda parte do poema inicia explanando a forma como o indivíduo errante se posiciona diante sua caminhada; “Soy mi cuerpo veloz. / con todos los colores engalanado / y la mirada absoluta” (p. 54). O corpo veloz é o da pessoa errática que está em incessante movimento e busca, enfeitado de todas as cores, pois enxerga nos lugares por onde transita não o desconforto e a não identificação com o povo e a cultura, mas sim novas possibilidades de conhecimento e identidade. O olhar determinado é o de “alguien que privilegia las bondades de la duda productiva, que no es un preguntar sin fin ni destino, sino una mirada inquisidora, insatisfecha y en perspectiva” (BOLAÑOS In: LOMOVASKY-GOEL, 2012, *online*). Novamente nestes versos a parte do poema das superações desponta, pois ratifica a imagem do errante, que, diferente do exilado, não observa o que está em sua volta sem perspectivas de proveito, mas sim questiona sua condição matriz e a compara com o diferente, para criar um novo pensamento e condição identitária.

Nos versos seguintes é feita alusão às características da orixá lansã, de esposa do trovão, guerreira, dominadora dos ventos e destemida; “Soy la esposa del trueno / la guerrera y la guerra / justa. / Soy el viento / fulminante. / Contra mí nada puede: / más allá del miedo / es mi casa” (p. 54). Esta é a consciência de que *errar* – no sentido de perambular, vaguear, caminhar sem rumo, ir de um lugar ao outro sem um fim ou motivo determinado – não é um caminho fácil, pois o vazio existencial e a busca de si mesmo é interminável, mas assim como a orixá guerreira, a poeta não desiste de continuar seu percurso.

No parágrafo seguinte, nos versos: “Tendido está mi lecho / de turbulentas aguas. / Y entre mis pernas / el placer es un río” (p. 54), há um contraponto à primeira parte do poema dedicado a “Yo”, onde é abordada a questão da negação do prazer às mulheres, enquanto que na segunda parte, referida a “*lansã*”, as mulheres são independentes, porém sem deixar a feminilidade em segundo plano, ratificando a ideia de que lansã é a personificação da mulher forte e sensual.

Depois de realizada esta comparação que diz respeito à condição da mulher, Alves menciona de forma explícita sua terra natal; “Nací en una isla / y a ella volví dividida” (p. 54). Cuba é a imagem que permanece de forma perene na memória da poeta, que ao retornar sente-se dividida, pois já não pertence mais a esta ilha, não pertence mais a lugar algum, mas à permanente peregrinação. No entanto, sentir-se sem raízes não significa que tenha perdido suas referências, mas que está em

processo de constante renovação: “traigo la renovación sin fin” (p. 54), mantendo suas origens como um referencial.

Sobre o peregrinar, Alves utiliza o artifício da antítese: “Soy la tempestad / y la armonía” (p. 54), em que o vocábulo tempestade sugere movimentação, turbulência, sofrimento, enquanto que harmonia significa calma e consonância, sentidos opostos presentes e simultâneos na errância. *Errar* pode ser tanto doloroso, como gratificante; doloroso pelo fato de ser uma busca sem fim, e gratificante por esta busca proporcionar conhecimento.

No final do poema, Alves diz ser “el camino inconcluso / la memoria abierta / y la libertad de un día” (p. 54). Quando afirma percorrer um caminho não concluído, ela se declara um ser errante, em movimento constante, que pode ser libertador, e que se constitui através da memória. A respeito da liberdade, tanto a parte do poema dedicado a “Yo”, como a da “Yansã”, tem como desfecho o mesmo verso: “y la libertad de un día” (p. 54); a liberdade que se deseja em todos os âmbitos, tanto no que diz respeito à questão feminina, como a do ser exilado, do errático, da pessoa que deseja sentir-se bem em qualquer local, ou ainda por ser inconstante. Em outras palavras não ser considerado um estrangeiro (no sentido pejorativo) seja por qualquer um dos motivos elencados acima.

A persona *Yo / lansã*, como foi dito no início da análise, encerra os poemas dedicados à condição existencial de exilada da autora Aimée G. Bolaños, e, portanto, Denise Ieda Alves é o sujeito lírico que constitui as duas partes deste poema, tanto “Yo” na fase em que são expostas as dificuldades, como na de “lansã”, onde estas são superadas. Também nestas fases pode-se dividir a primeira, que aborda o exílio associado às intempéries que servem de ponto de partida, e a segunda, a da errância, onde são ultrapassados estes motivos para migrar, assim como o sentimento de afastamento das origens para o aprendizado que oferece o caminho. Como afirma Bolaños sobre a errância,

Se sabe sola y desposeída, va ligera y, aun apreciando los espacios y temporalidades del tránsito, se sabe pasajera, itinerante. No se define por el exilio o la emigración en el estricto sentido político o sociocultural, aunque ambos puedan situarse como punto de partida y tenga siempre una sensación profunda de exilio existencial. Perdida la matriz, va con ella simbólicamente, interiorizada la matriz, ya reducida a lo esencial. Dentro de sí, algo está roto sin concierto, si bien no desiste de los nuevos conocimientos en su trashumancia real y simbólica. Sus saberes son menos del arraigo que de los espacios

por descubrir inconmensurables. Y al traspasar cada uno de los espacios de su errar, traspasa también los significados que le fueron atribuidos. Sabe que todo es frágil, precario, efímero, pero esa inconstancia es la forma de sí misma y del camino (BOLAÑOS In: LOMOVASKY-GOEL, 2012, *online*).

Observa-se na citação que é próprio do ser humano estar em movimento, e, portanto Aimée Bolaños não percebe a caminhada e a transladação somente do ponto de vista negativo, de perdas e distanciamento das origens. Ela também considera estes pontos difíceis, porém necessários, pois os questionamentos e mudanças são o que possibilita o enriquecimento do conhecimento. E desta forma as duas fases do poema se unificam.

Sobre este bloco de poetas, pode-se afirmar que os três poemas que o constitui assumem um tom autoficcional, no qual Bolaños está presente de forma direta em cada uma das poetas. Estes poemas contam a trajetória da autora e o deslocamento cultural da mesma, que culminou na tradução de sua cultura cubana para a brasileira. A análise inicia com o poema que marca sua saída de Cuba, em 1997, representada pela voz de Vivien Liaños, uma morte simbólica que também assinala o renascimento em Aimée G. Bolaños, que se constitui através de sua memória, em alusões à terra natal, porém já adaptada à sua condição de errante. Com Denise Ieda Alves é apresentada a Bolaños residente no Brasil, identificada com a cultura e a língua do país, de modo particular com o sul gaúcho e a cidade do Rio Grande, uma península, debruçada sobre o mar, que lembra uma ilha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Las otras: antología mínima del silencio, como aponta Aimée G. Bolaños, surgiu da necessidade de escrever sobre as memórias de sua terra natal. Como ser diaspórico ela preserva a consciência de sua origem, porém mesmo ao revisitar suas lembranças, o livro não se “deixava escrever”. Segundo a autora, a dificuldade estava em elencar qual tipo de personagens os poemas deveriam criar, assim como qual tipo de ficção surgiria destas estratégias identitárias (BOLAÑOS, 2012a, *online*). Influenciada pela escrita borgiana, Bolaños decidiu realizar sua antologia apócrifa comprometida mais com o imaginário do que com a “realidade”. Assim, fez uma viagem temporal e espacial na qual surgiam primeiro as personagens e seus nomes para depois vir a fala destas, ou os poemas. Este trabalho criativo exigiu da autora pesquisa sobre figuras reais e os períodos históricos e literários a que pertenciam.

Neste jogo de heteronímia, Bolaños escreve sobre “as outras”, e assim aborda a questão de sua própria identidade, que se constitui através da alteridade, como em um “jogo de espelhos”, em que a imagem de “um” e de “outro” influenciam na construção e percepção do verdadeiro “eu”. No caso da autora, um “ser” múltiplo que se define pela condição de viajante em constantes e diversos contatos culturais.

No primeiro capítulo foi realizada a análise das poetas Ulrica Von Lebzow, Jeanne Duval e Kiria Hafis. A primeira poeta deste grupo, a alemã Ulrica, faz referência ao período em que Bolaños esteve na Alemanha realizando seu doutorado. Este período a aproximou da cultura e da literatura alemã, e como homenagem criou uma personagem ligada ao ícone desta cultura: Goethe. Posteriormente, Jeanne Duval, famosa amante de Baudelaire, outro grande expoente da alta cultura europeia, ganhou voz na antologia de Bolaños para negar todo discurso que esse poeta lhe impôs. Estas duas figuras femininas existiram historicamente, diferente de Kiria Hafis, que é uma personagem totalmente inventada pela autora, e possivelmente o alter ego feminino de Kavafis, assumidamente homossexual. Kiria é uma espécie de homenagem à literatura de Kavafis, pelo qual a autora nutre grande admiração, e ainda representa a cultura literária clássica no percurso literário de Bolaños.

Neste grupo ficam evidentes as questões de subalternidade e silenciamento das vozes femininas. Além de ter como mote o “Outro”, o falar e enxergar-se no

outro, isto remete à imagem e ao reflexo. Sobre imagem refletida, tem-se no poema de Hafis a referência ao mito de Narciso de forma mais explícita, além da questão do reconhecimento e afirmação identitária em relação ao outro, segundo Lacan no “Estágio do espelho” (In: SALES, 2005). Este “jogo de espelhos” encontra-se presente em toda obra de Bolaños.

No segundo capítulo foram apresentadas duas poetisas gaúchas; Carla Teresinha de Souza e Gertrudes da Veiga. Em uma conversa com Bolaños, esta confessou que decidiu incluir estas poetisas em sua antologia para prestar uma homenagem ao estado brasileiro onde reside atualmente e que a recebeu de forma acolhedora, lhe possibilitando um novo enfoque profissional, tanto nas disciplinas que leciona na Universidade Federal do Rio Grande, como nas obras ficcionais a que se dedica. Então foram escolhidas poetisas litorâneas, uma delas em analogia a Delfina Benigna da Cunha, para assim de forma mais explícita homenagear a cidade do Rio Grande.

O grupo seguinte foi composto por Calixta Rey e Alina César; que trabalham com a imagem da ilha refletida em seus sujeitos líricos, como reminiscências de suas origens. Após este bloco das cubanas há o último que abordou o percurso de Bolaños de Cuba ao Brasil, no qual é apresentada sua morte simbólica em 1997, ano em que deixa Cuba, e seu renascimento em Aimée G. Bolaños, uma escritora em incessante adaptação, e para finalizar, a poeta já residente no Brasil, transmutada em Denise Ieda Alves.

Em todos estes poemas, há a presença do “jogo de espelhos”. Este jogo é a busca da identidade na figura do “outro”, o reconhecer-se ao entrar em contato com outros povos e culturas. Esta metáfora do espelho afirma que “ser” é relacionar-se, projetar-se no outro, portanto a identidade é indissolúvel à alteridade. Conforme a teoria de Lacan, em o “Estágio do espelho”, o alvo de identificação da criança não será necessariamente o espelho, mas sim a imagem de outra pessoa, dessa forma, sua identidade se configura por meio de algo que lhe vem de fora, em outras palavras; o olhar do outro devolve a imagem do que ele é (SALES, 2005). Desta forma, além de Bolaños constituir sua identidade, também procura sua origem, questão intrínseca ao ser diaspórico e, neste caso, uma origem mítica.

Nota-se no decorrer da obra, e de forma incisiva nos poemas analisados nesta dissertação, a presença do poeta José Martí que, como já foi esclarecido, resgata a história política, social e intelectual dos cubanos. O cenário político-social

da Revolução Cubana influenciou a escritora Bolaños, tanto na esfera pessoal, como na profissional. Como decorrência deste período, tem-se na obra de Bolaños o resgate das vozes emudecidas, pois é pertinente a quem por muitos anos viveu sob um regime ditatorial valorizar a liberdade de expressão, e assim compor um trabalho de resgate do que não pôde ser dito. Dessa forma, ela elenca uma antologia de mulheres, pois este grupo foi silenciado por muitos anos por um sistema patriarcal, autoritário, assim como pelo regime ditatorial.

Ao fazer a análise dos quatro grupos de poetas, percebe-se outro grupo transversal, que é o de poetas caribenhos, presentes através de Jeanne Duval, do Haiti, Alina César, que se refere a Aimé Césaire, da Martinica, e para completar o quadro destas vozes reprimidas, as das porto-riquenhas Lioriana Menéndez de Ayala (p. 43) e Inés María Sepúlveda (p. 45), que não foram estudadas nos capítulos, mas que compõem a obra de Bolaños e concordam com as conclusões deste estudo. As figuras de Ayala e Sepúlveda somam-se ao grupo das cubanas, como um reflexo destas.

Outro grupo transversal é composto pela figura de Duval e Alina César, ambas afrodescendentes, mais um grupo de silenciadas resgatadas por Bolaños.

Bolaños sempre escreveu sobre “as outras” e o ato de escrever para ela é terapêutico. Segundo a autora, o sujeito da ficção encontra na escrita um refúgio e uma forma de adaptar-se a novos lugares e costumes e, portanto, a uma nova vida (BOLAÑOS, 2012c). Entre deslocamentos e perdas, a autora encontra formas de habitar vários mundos, uma característica do viajante. Para explanar esses deslocamentos e a busca pela origem, é trazido para este trabalho o poema intitulado “Mítico” da nova obra de Bolaños, *Las palabras viajeras* (2010, p. 39), que dá sequência ao trabalho da autora sobre sua inacabada viagem:

Mítico
 me tramo en el hogar del universo
 cuyo centro imprevisible trazo
 hilos entran y salen de mi vientre.
 mientras la espiral de mis ovillos
 forma este impar mundo-casa
 mi ser dual preso también atrapa
 soy celosa protectora de una estirpe
 a cada ciclo de devoración renazco
 el sol ciño con redes poderosas
 de mí nacidas en gestación solitaria
 para que los fieros amantes de la noche
 se reproduzcan en mis confusas tramas

hacedora de infinitos ilegibles
 fiel a lo ilusorio del tejido
 semejante a lo mismo y lo diverso
 soy la intrincada tela que imagino
 Ariadna, Araña, Airò
 velada Maya
 yo

Neste poema Bolaños faz referência ao mito do labirinto, cujo centro é a origem. A autora põe-se a caminhar infundavelmente pelos caminhos construídos por Dédalo em busca de sua origem para assim poder reconstituí-la. No mito, Teseu obteve ajuda de Ariadne que lhe concedeu um fio de lã para que fosse ao centro do labirinto e lhe encontrasse a saída, sem se perder. No caso de Bolaños seu fio de Ariadne é a memória revelada por suas poesias.

Ao final deste poema a autora se define como Ariadna, aranha e Maya. A aranha para existir sempre deve estar a fiar, no caso este fiar e tecer é a forma que Bolaños encontra de mesclar sua origem com as novas culturas adquiridas ao longo de suas viagens, e o fio, imaginário, é sua memória que faz o resgate de suas origens. Assim é a velada Maya, que busca no véu da ilusão as recordações de sua terra natal.

Aimée Bolaños mora no Brasil e passa algumas temporadas no Canadá, além de viajar por outros lugares para participar de eventos acadêmicos e palestras. A ela compraz conhecer novas comunidades culturais; a ela encanta observar como as pessoas de outros lugares vivem, seus costumes, história, literatura e linguagem. Por sua vez, ela absorve estas informações com o intuito de “reciclar” seus conhecimentos, por isso, apesar das dificuldades que passa por estar longe do seu país de origem – com ênfase aos aspectos emocionais, como saudade do convívio com parentes, amigos e até mesmo ausência do espaço físico de Cuba – Bolaños sente-se confortável com sua condição de viajante diaspórica pelo fato de se alimentar da diversidade e ter como interesse as várias peculiaridades de cada local.

Para quem viveu de forma intensa um regime ditatorial no qual não se tem liberdade de pensamento e tampouco acesso a outras culturas, leituras e histórias, assim como para quem viveu em todos os sentidos da palavra “ilhado”, o caminho da errância faz-se atraente e fascinante, por ter como possibilidade a infinidade de contatos culturais e de conhecimentos. Destarte, para Bolaños a estagnação não é construtiva, mas sim o interminável questionamento, como fator propulsor para o

conhecimento, enriquecimento cultural e reconstrução da identidade. Para finalizar, como afirma Bolaños, “Errar es condición humana principal. Inmóviles y ciertos, ¿qué seríamos?”

Referências

Obras de Aimée G. Bolaños

BOLAÑOS, Aimée González. *Las otras*: antología mínima del silencio. Madrid: Ediciones Torremozas, 2004.

_____. *Poesía insular de signo infinito*: una lectura de poetas cubanas de la diáspora. Madrid: Editorial Betania, 2008.

_____. Saudade. In: RIVERA, Armando Chávez. *Cuba per se*: cartas de la diáspora. Cincuenta escritores cubanos responden sobre su vida fuera de la Isla. Miami: Universal, 2009, p. 251-264. Disponível em: <<http://migre.me/bNExg>>. Acesso em: 22 mar. 2012.

_____. *Las palabras viajeras*. Madrid: Editorial Betania, 2010.

_____. Ficciones de las otras. *Otro Lunes* - Revista Hispanoamericana de Cultura. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/bNEBd>>. Acesso em: 13 jun.2011.

_____. De la errancia... In: LOMOVASKY-GOEL, Edith. *Memoria y migración*: Archivo Internacional de Testimonios de Desplazamiento. 2012. Disponível em: <<http://migre.me/bQKOz>>. Acesso em: 01 ago. 2012.

_____. Entre la letra y la vida: entrevista. *Revista Biografía*, set. 2012a. Entrevista concedida a Ernesto R. del Valle. Disponível em: <<http://migre.me/bQLlp>>. Acesso em: 17 out. 2012.

_____. *Informações biográficas*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <hibrahima83@yahoo.com.br> em 01 ago. 2012.

_____. Literatura de autoria feminina. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 5., 2012, Rio Grande. *Anais eletrônicos*. Rio Grande: No prelo 2013. Mesa-redonda. Texto gentilmente cedido pela autora.

Sobre *Las otras*

BARQUET, Jesús J. 'Las otras', no la misma: Aimée González Bolaños y la tra(d)ición poética femenina. *Alhucema*, Granada, Espanha, n. 14, p. 159-170, 2005.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. 'Las otras', de Aimée Bolaños, y el viaje en dirección al otro. *Contexto* - Revista Anual de Estudos Literários, v. 11, p. 89-103, 2007.

Suporte teórico

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Circulo do Livro, 1949.

BECKER, Marília Beatriz Cibilis. Delfina Benigna da Cunha. In: ACADEMIA Literária Feminina do Rio Grande do Sul. *50 anos de literatura: perfil das patronas*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1993, p. 19-27.

BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BORGES Jorge Luis, *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial Emecé, 1944.

CAVALCANTI, Raissa. *O mito de Narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1992.

CORONEL, Luciana Paiva. Literatura de periferia e mercado: reflexões acerca do caso Carolina Maria de Jesus. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.2, p. 63-71, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/bSOSw>>. Acesso em: 25 set. 2012.

CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias: oferecidas às senhoras rio-grandenses*. 3.ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DUARTE, Kelley Batista. Autoficção. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 27-46.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Elegia. In: *Projeto Goethe*. Trilogia da Paixão. 2011. Disponível em: <<http://www.starnews2001.com.br/literatura/elegia.html>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Deslocamento/ deslocamento. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 109-128.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARTÍ, José. *Nuestra America*. Cartacas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

_____. En el extraño bazar. *Versos Sencillos*. In: Disponível em: <<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturacubana/marti/versossencillos.asp>>. Acesso em: 16 abr. 2012.

_____. La niña de Guatemala. *Versos Sencillos*. In: Disponível em: <<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturacubana/marti/versossencillos.asp>>. Acesso em: 16 abr. 2012.

MARTIN Claret. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, 1996. (Coleção O Poder do Poder, 29)

NUNES, Zilma Gesser. As mulheres de Lesbos nas mãos de Catulo. 2002. *Língua e Literatura Latinas* - UFSC. Disponível em: <<http://migre.me/bNFL7>>. Acesso em: 7 fev. 2012.

OLIVEIRA, Hibráhima N. *Estudos de poética da narrativa e poesia contemporâneas nas literaturas das Américas*. Rio Grande, 23 out. 2008. Comunicação acadêmica proferida aos participantes da VII Mostra de Produção Universitária da FURG. Resumo disponível em: <<http://migre.me/bRqt7>>.

OLIVIERI-GODET, Rita. Errância/ migrância/ migração. In: BERND, Zilá (Org). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 189-210.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. Santana (SP): Madras. 2003.

SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria laciana do imaginário. *Revista do Departamento de Psicologia*, UFF, v. 17, n. 1, p. 113-127, jan./jun. 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Introdução. In: CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias: oferecidas às senhoras rio-grandenses*. 3.ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WIKIPÉDIA. *Religião em Cuba*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Religi%C3%A3o_em_Cuba> Acesso em: 02 ago 2012.

ANEXO A: Poemas escolhidos

Las Otras, de Aimée Bolanõs

Ulrica von Lebentzow
(Alemania, 1805-1899)

Sentir fue tu juego.
Así unías pedazos
celebrando la trascendencia
de alguna irrelevante trama.

Como a tu amada Ifigenia
me diste la inocencia
para sufrirme
hasta descubrir
tu forma más exacta.
El tiempo está siendo justo:
yo viviría el reverso
de una elegía consagrada
mientras tú juntabas
debiera ser y acaso.

En el mar gélido
de la emoción escrita
me limito a esta menuda letra
porque en tu mundo elocuente
no tengo nada que decir.
Y en este día de sol,
trasmutados en la vela impoluta
que está cruzando el Mar Báltico,
nos dispenso de todo drama,
de la imagen y las palabras.(p.33)

Jeanne Duval
(Haití, 1817-1873)

Ya pasaron tantos
Por este lecho sembrado.
Me vieron expandirme
Y gemir de vientre repleto
Como flor venal.
Nunca tuvieron piedad
Acaso un poco de horror
cuando bogaban
en mi cuerpo exhausto.
Pero tú me transformaste
en ágata y metal

en tabaco y benjuí
bajo tu mirada.
Desde los tibios pies
hasta mi sexo desolado
me cubriste con palabras.
Fui ya para siempre
amable bestia,
maga de ébano,
ángel intacto.
Besaste todos mis labios
y duermes a mi lado

II

Tus palabras
no eran yo.
Ya fui todas tus metáforas
y me perdí en algunas.
Intenté parecerme a ellas
pero tenían fondo.
Nunca me viste
cuando imaginabas.
Me volviste salvaje.
Consagraste mi ámbar.
Me transformaste
en Venus negra
en divina gata.
Fui todos los perfumes
pero el mío de hembra
quedó innombrado,
así de sencillo era.
No fui un tigre amansado
ni mi busto era de efebo.
Detrás de La esfinge fría
aguardé siempre
la metamorfosis.
Permanecí estéril.
Y porque era retórica
no sacié tu sed.
Nunca fui en tus metáforas.
Y toda mujer
quiere encontrarse
en un espejo sin fin
aunque sea de palabras.

Sacramento
me rehago en el silencio.
Me devuelvo
a mi irradiante Nada.(p.34-35)

Kiria Hafis

(Alejandría, 1853-1933)

Eres en este mar alejandrino
 inhóspito, radiante, rebelde
 como el mundo
 que miras desde tu ventana.
 Eres una brisa delicada
 que exhala el gran Sí.
 Eres tu cuello,
 delirantemente moreno,
 tomado por la juventud.
 Eres la estancia de la luz
 grande y hermosa
 que tiembla en la alba.
 El deseo tuyo y de ti.
 La memoria
 del cuerpo incorruptible
 en un alma estremecida.
 Eres florecido en el lecho
 de ébano y amatistas
 donde las imágenes
 en el sueño te poseen.
 Tú excedes el Todo,
 te desbordas.
 Y eres lo Uno
 y lo Otro.
 Las mil formas
 sensuales de la Forma.
 que solo pertenece
 a los días venideros.
 Muere mi corazón
 y la lengua se trastorna
 cuando te nombro.
 No volverá mi mirada a fijarte:
 belleza que te escapabas.
 de este amor inmenso
 e incapaz. (p.36-37)

Carla Teresinha de Souza

(Brasil 1795-1867)

Octavas

Tú eres, fina, el dolor proclamado,
 un ay que enhebra el sentimiento
 transfigurando el grito desgarrado
 en palabra dulce arrojada al viento.
 Mas quien te vio en el verso trabajado

y conoció de tu corazón el sufrimiento,
sabe que la palabra sola no libera
del sueño angustioso y sin ribera.

Prospera con luces propias tu poesía
porque humilde fluyes de lo profundo.
Hecha a tiendas con calma armonía,
nacida del mar oscuro que circundo,
hoy te escucho, amiga delicada y pía,
en tu habitado claustro del mundo
sintiendo que el estro es punta fina
y tus cuitas, ciega voz que imagina.

Te salvan tu forma en la penumbra,
el reflujo interior del alma leve y serena,
tu casi isla que con amor te nombra,
los recuerdos náufragos en la arena,
el mar grueso vencedor de la sombra,
tus metáforas guardianas de la pena.
Cual velero fantasma anclado en la poesía,
navegas libre por el mar de la melancolía. (p.38)

Gertrudes da Veiga
(Brasil 1847-1909)

Cuartetas nativas

Tierra natal de sol dorada
yaces sosegada y olorosa
en la orilla del mar luminosa
cual diosa sobre sí centrada.

Una figura sin maguas
encara el mar del destino.
De la noche solo adivino
el pescador en las aguas.

Después de la noche fría
Y de tanta pena soñada,
el sol campero hace el día
como una luz recobrada.

Con quieta y muda certeza
te elogio, tierra hermosa,
que el dolor no me acosa
mientras nombro tu belleza.

Sea el sonido trovado
en la faena rural sencilla

cuando el baquiano ensilla
y el cantor canta callado.

Nada se torna distante
para el caminante osado:
amo tu aire arriesgado
amo tu fuego constante.

Te amo en la lluvia justa
cuando alegres y fecundas
tanta simiente profunda,
madre de todos, augusta.(p. 39-40)

Calixta Rey

(Cuba, 1895-1951)

Quasioneto

Sueño velado: destierro,
ceiba que cobijas calma.
Halle reposo el viajero
solo a la sombra del ala.

Huérfanos de la tierra amada
sin el signo y la mandala.
De la infinita luz refractada,
apenas la sombra del ala.

No nos engañe el camino
que la errancia es partida,
pero también llegada.

Ítaca fulgura dividida
en cien cristales de fuego.
Y solo la sombra nos salva. (p.44)

Alina César

(Cuba, 1953)

Declaración de amor al país natal

Extraña melancolía.
Frágil desmemoria
que resistirá
el peso de la música
en las aguas territoriales.
Nostalgia de jamás
Cuando me habitas.

Jubilosa *saudade* de ti
como eres
como has sido nunca.

En la paz leve de la noche
te amo con delicadeza.
En el centro del círculo
que te hace perfecto
equidistante de la pasión
te amo en la alegría
del silencio.

En el aire de los vuelcos
inasibles
que es una duda
o el augurio
más allá de las formas
te amo quietamente.
Innombrable y fijo
como una imagen
imposible de sueño borrada,
te amo en cada signo.

Agónica
encendida está la llama
para amarte una vez
y otra. (p. 55-56)

Vivien Liaños
(Cuba, 1943-1997)

Epitafio

Isla infinita,
dame tu piedra quieta,
devuélveme el peso. (p.50)

Aimée G. Bolaños
(Cuba, 1943)

Me hago de retazos
de innumerables trajes
vestida
ya fui hija
de una isla
mediterránea
y del continente
reclusa y anarquista
lujuriosamente mística

todas las letras
 me habitan
 inmóvil de tanto viento
 de un puerto cualquiera
 siempre ahora
 estoy partiendo
 y partida
 los trozos que soy
 me navegan
 no me busco
 en la historia
 telón de fondo
 patético
 me busco
 en el trasiego
 de los menudos olvidos
 blanca y negra cruzada
 me miro
 en un cristal irradiante
 donde los rostros vuelan
 mi discurso es una ráfaga
 que me deshace
 en infinitos fuegos
 mi lengua viajera
 estalla
 entre la ausencia
 y la espera (p.51-52)

Denise Ieda Alves
 (Brasil, 1951)

Yo/ Iansã

No soy un cuerpo.
 Soy la caza fiera
 aquella nave
 y la memoria partida
 del origen más allá
 del origen.
 Me cortaron la lengua
 me desgarraron el sexo
 mis pechos de leche
 y el placer del placer
 me fueron secuestrados.
 Cerraron la cueva húmeda
 Donde hacía mí volvía.
 Discursante
 pero muda
 vacía.

Ay de mi olor de fiera.
Ay de mi pelo furioso.
Ay de mis labios profundos.
Ay de mi vientre henchido.
Soy un camino dilacerado
sangrante.
Soy la las aguas
que corren
la simiente sin nombre
y la libertad de un día.

Soy mi cuerpo veloz.
con todos los colores
engalanado
y la mirada absoluta.
Soy la esposa del trueno
la guerrera y la guerra
justa.
Soy el viento
fulminante.
Contra mí nada puede:
más allá del miedo
es mi casa.
Tendido está mi lecho
de turbulentas aguas.
Y entre mis piernas
el placer es un río.
Nací en una isla
y a ella volví dividida.
Soy dueña de los muertos
aunque mi lugar es la vida.
Arrasante y rasgada
traigo la renovación sin fin.
Soy la tempestad
y la armonía.
Soy el camino inconcluso
la memoria abierta
y la libertad de un día. (p.53-54)

ANEXO B: Outros Poemas

Soneto

Oferecido ao Ilm.º. Sr. Dr. Domingos José Gonçalves de Magalhães

Delfina Benigna da Cunha

Egrécio Magalhães, varão preclaro,
Humildes saudações grata te envio
Invejando a Calíope, a Erato e Clio,
Para cantar teu dom, teu gênio raro.

Presta-me, oh vate, singular amparo:
Ah! Sê comigo generoso e pio,
Acolhe os versos meus; do Letes frio
Livra-os, libra-os também do tempo avaro.

Com teu fulgor a mente me ilumina,
Um estro ardente e novo, eia, me inspira
E teus dons cantarei com voz divina.

Deu-te Jove supremo eterna lira,
E na sorte feliz que te destina,
Dás glória à pátria, e a pátria te admira.

Soneto

À S. M. I. o Senhor D. Pedro I

Delfina Benigna da Cunha

Quem te fala, senhor, quem te saúda
Não vê raiar de Febo a luz brilhante;
Dá-lhe pio agasalho um breve instante,
Seu fado imigo, em brando fado muda:

A sustentar o peso assaz lhe ajuda
De uma vida, que à norte é semelhante,
Não chegue a ser aflita mendigante
Quem a um tal protetor roga lhe acuda,

É por ti que eu espero ser contente,
E suponho, Senhor, que não me iludo,
De tua alma a piedade está patente;

Que tenho em Pedro o grande um forte escudo,
Creio, folgo, e afirmo afoutamente,
Que és pai, és benfeitor, és nume, és tudo.

En el extraño bazar

José Martí

En el extraño bazar
Del amor, junto a la mar,
La perla triste y sin par
Le tocó por suerte a Agar.

Agar de tanto tenerla
Al pecho, de tanto verla
Agar, llegó a aborrecerla;
Majó, tiró al mar la perla.

Y cuando Agar, venenosa
De inútil furia, y llorosa,
Pidió al mar la perla hermosa,
Dijo la mar borrascosa:

"¿Qué hiciste, torpe, qué hiciste
De la perla que tuviste?
La majaste, me la diste;
Yo guardo la perla triste."

La niña de Guatemala

José Martí

Quiero, a la sombra de un ala,
Contar este cuento en flor:
La niña de Guatemala,
La que se murió de amor.
Eran de lirios los ramos,
Y las orlas de reseda
Y de jazmín: la enterramos
En una caja de seda.
...Ella dio al desmemoriado
Una almohadilla de olor:
El volvió, volvió casado:
Ella se murió de amor.
Iban cargándola en andas
Obispos y embajadores:
Detrás iba el pueblo en tandas,
Todo cargado de flores.
...Ella, por volverlo a ver,
Salió a verlo al mirador:
El volvió con su mujer:
Ella se murió de amor.

Como de bronce candente
 Al beso de despedida
 Era su frente ¡la frente
 Que más he amado en mi vida!
 ...Se entró de tarde en el río,
 La sacó muerta el doctor:
 Dicen que murió de frío:
 Yo sé que murió de amor.
 Allí, en la bóveda helada,
 La pusieron en dos bancos:
 Besé su mano afilada,
 Besé sus zapatos blancos.
 Callado, al oscurecer,
 Me llamó el enterrador:
 ¡Nunca más he vuelto a ver
 A la que murió de amor!

Elegia

Joham Wolfgang Goethe

Que hei de esperar agora para tornar a vê-la,
 Da flor ainda fechada deste dia?
 O paraíso, o inferno estão-te abertos;
 Que oscilantes sentimentos no teu peito! —
 Não há como duvidar! Ei-la à porta do céu,
 É Ela que te eleva e te acolhe em seus braços.
 Foste assim recebido então no Paraíso,
 Como se merecesses vida eterna e bela;
 Não te ficou desejo esperança ou anseio,
 Tinha aqui o seu termo a aspiração mais íntima.
 E na contemplação desta única beleza
 Logo a fonte secou das lágrimas saudosas.
 Como o dia agitava as suas asas céleres
 E parecia levar ante si os minutos!
 O beijo da tardinha, selo fiel a unir:
 E assim será ainda para o sol de amanhã.
 As horas, semelhantes no seu fluir brando,
 Como irmãs eram, mas nenhuma igual às outras.
 Esse último beijo, doce e cruel, rompeu
 Enredo esplêndido de amores entrelaçados.
 Meu passo ora se apressa, ora pára, e evita
 O limiar, como expulso por anjo de fogo;
 O olhar fixa desanimado o caminho sombrio,
 Volta-se ainda para trás, vê a porta fechada.
 E sobre si fechado agora, o coração,
 Como se jamais se abriera, e horas felizes,
 Rivais em brilho dos astros todos do céu,
 Não tivesse sentido nunca ao lado dela;

E desgosto, pesar, censura, pesadelo
O carregam neste ambiente que o sufoca.
Pois não te resta ainda o mundo? Estes rochedos
Não estão eles coroados de sagradas sombras?
Não amadurece os frutos? Um campo verde
Não corre à beira do rio entre bosques e prados?
E não se arqueia essa Grandeza além dos mundos,
Ora rica de formas, ora em breve sem formas?
Quão leve e graciosa, em tecido claro e suave,
Qual Serafim, de entre o coro de nuvens pesadas,
Como que igual a Ela, no céu azul,
Forma esbelta paira de aroma resplandecente;
Tal qual tua a viste bailar em dança alegre,
Das formas adoráveis a mais adorável.
Mas é só por momentos que atrever-te podes
A reter em vez dela um etéreo fantasma;
Regressa ao coração! Melhor a encontrarás,
É lá que Ela se move em figuras mudáveis;
Em muitas se converte a Forma Uma,
Em milhares delas, cada vez mais querida.
Como para receber-me Ela esperava à porta,
E, degrau a degrau, me levava à Felicidade;
Depois do último beijo me alcançava ainda
Para me premir nos lábios o último de todos:
Tão nítida, tão viva fica a imagem da Amada
Inscrita com chamas no coração fiel.
No coração, firme qual muralha de castelos
Que para Ela se guarda e dentro em si a guarda,
E por Ela se alegra ao sentir que ainda vive,
E só sabe de si quando Ela se revela,
E se sente livre em prisões tão amadas,
E não luta senão de gratidão por Ela.
Se apagadas estavam dentro de mim
A capacidade e a precisão de amar,
O desejo de esperança de alegres projetos,
De decisões, de ação veloz, logo voltou!
E se o amor jamais deu ânimo ao amante,
Ficou provado em mim do modo mais amável;
E só graças a Ela! — Que íntimo temor
De importuno peso dentro da alma e do corpo!
O olhar rodeado de imagens horrorosas
Na aridez de um coração deserto e oprimido;
Eis que alvorece a esperança à porta conhecida,
E Ela mesma aparece à luz de um sol suave.
À paz de Deus, que aqui na terra vos concede
Mais ventura que a razão — dizem os livros —
Comparo esta paz serena do amor
Na presença do ser entre todos amado;
Repousa o coração, nada vem perturbar
Este profundo sentir de só lhe pertencer.

No mais puro do peito uma ânsia se agita
 De espontâneos nos darmos só por gratidão
 A alguma coisa de mais alto, puro, desconhecido,
 Que em nós resolve o Enigma Inominado;
 Chamamos-lhe: Piedade! — Esse êxtase feliz
 Sinto-o dentro de mim quando estou perante Ela.
 Ao seu olhar, como ao do sol que nos governa,
 Ao seu hálito, como às brisas primaveris,
 Funde, bem rígido de gelo que estivesse,
 O egoísmo no fundo de antros hibernais;
 Nem interesse mesquinho ou vontade que durem,
 Tudo isso o vento leva quando Ela vem.
 É como se Ela dissesse: “Hora após hora
 Se nos oferta amigável a vida;
 Do que ontem passou bem pouco já sabemos;
 O que amanhã virá é proibido sabê-lo;
 E sempre que ao cair da noite tive medo,
 Ao pôr-do-sol eu via ainda algo que me alegrava.”
 “Faz pois como eu faço e olha, alegre e sensato,
 O momento de frente! Sem qualquer demora!
 Acolhe-o depressa, benévolo e vivaz,
 Quer para a alegria na ação, quer para o amor;
 Onde tu estejas, sê tudo, infantil sempre,
 E assim serás tudo, e serás invencível.”
 Bem fácil te é falar — pensei —; pois um deus
 Te deu por companhia a graça do instante,
 E cada qual se sente, em tua graciosa presença,
 Mesmo nesse momento o dileto dos Destinos;
 Assusta-me o sinal que me manda afastar-me
 De ti - para quê tão alta sabedoria?!
 E agora estou longe! Ao minuto presente
 O que é que lhe convém? Não saberia dizê-lo;
 Com a beleza me oferece ele muitas coisas boas
 Que apenas pesam, e tenho que repeli-las;
 Uma ânsia indomável faz-me andar errante,
 E lágrimas sem fim é tudo o que me resta.
 Ora brotai então! E correi sem parar,
 Que este fogo interior sufocar não podeis!
 Violento furor me dilacera o peito
 Onde a vida e a morte ferem luta feroz.
 Para as dores do corpo, sim, remédios encontraria;
 Mas ao espírito falta a decisão, o querer,
 O poder compreender: — Como passar sem Ela?
 E vai repetindo mil vezes essa imagem,
 Que ora paira hesitante, ora lhe é arrancada,
 Ora confusa, ora brilhante em pura luz;
 Como poderia dar-me o mínimo conforto
 Este fluxo e refluxo, este vir e partir?
 Abandonai-me aqui, meus fiéis companheiros!
 Deixai-me ao pé do precipício, entre o pântano e o musgo;

Segui vosso caminho! Olhai o mundo aberto.
 A imensa terra, o céu sublime e grande;
 Observai, procurai, colecionai os fatos,
 Balbuciai o mistério da Natureza.
 Para mim perdeu-se o Todo, eu mesmo me perdi,
 Eu, que há bem pouco fui o preferido dos deuses;
 À prova me puseram, deram-me Pandora,
 De bens tão rica, mais rica ainda de perigos;
 Impeliram-me para a boca dadivosa,
 Separaram-me dela, e assim me aniquilam.

A serpente que dança

Charles Baudelaire

Em teu corpo, lânguido amante,
 Me apraz contemplar,
 Como um tecido vacilante,
 A pele a faiscar.

Em tua cabeleira
 De ácidos perfumes,
 Onda olorosa e aventureira
 De azulados gumes,

Como um navio que amanhece
 Mal desponta o vento.
 Minha alma em sonho se oferece
 Rumo ao firmamento.

Teus olhos, que jamais traduzem
 Rancor ou doçura,
 São jóias frias onde luzem
 O ouro e a gema impura.

Ao ver-te a cadencia indolente,
 Bela de exaustão,
 Dir-se-á que dança uma serpente
 No alto de um bastão.

O Gato

Charles Baudelaire

Vem cá, meu gato, aquí no meu regaço;
 Guarda essas garras devagar,
 E nos teus belos olhos de ágata e aço
 Deixa-me aos poucos mergulhar.

Quando meus dedos cobrem de carícias
Tua cabeça e o dócil torso,
E mina mão se embriaga nas delicias
De afagar-te o elétrico dorso,

Em sonho a vejo. Seu olhar, profundo
Como o teu, amável felino,
Qual dardo dilacera e fere fundo,

E, dos pés à cabeça, um fino
Ar sutil, um perfume que envenena
Envolvem-lhe a carne morena.