O corpo da escritura na poesia da poeta brasileira Cida Pedrosa

Susanna BUSATO

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9252

Resumo: A poesia da poeta brasileira contemporânea Cida Pedrosa insere-se hoje no quadro de produção de autoras brasileiras que têm a Arte como um lugar de discurso, de representação da Cultura e da História. Em sua poesia os elementos de fricção da cultura produzem tensões que reverberam no plano expressivo do texto questões de natureza histórica e social. Intentamos compreender o corpo da escritura de Solo para vialejo (2019) e Araras vermelhas (2022), como uma experiência de linguagem que percebe e devora as referências formais, culturais e históricas, de modo a construir um trânsito permanente entre corpo e cultura. Como aporte teórico, teremos o pensamento de Jacques Rancière (2009) e sua discussão sobre o estético e o político; Jeanne Marie Gagnebin (2006) e suas reflexões sobre a memória e sua importância para a escritura do mundo; e Sigmund Freud (2011) e seu pensamento sobre a escrita como linguagem do ausente, reconciliadora do objeto perdido e, consequentemente, restauradora de uma felicidade que, malgrado o fato de ser subjetiva, implicaria uma tentativa de retomar aquilo que, no contexto do conceito de civilização, Freud (2011, 34) iria nomear como "a regulamentação dos vínculos dos homens entre si": ou seja, a cultura.

Palavras-chave: Cida Pedrosa. Poesia contemporânea brasileira. Corpo. Cultura. Escritura.

1 Introdução

O filósofo Jacques Rancière (2009, 36), em seu livro *O inconsciente estético*, declara que o "artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais". A natureza errante do artista ativa sua percepção que se abre, então, à criação poética, responsável por dar presença à significação inscrita nos corpos do mundo. Estar à escuta é a condição necessária para que o artista acione o espaço de convergência entre a história e a cultura. "Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante", assevera o ensaísta francês (Rancière, 2009, 35). A assertiva nos leva a pensar no dispositivo da memória como elemento responsável por recolher, selecionar e moldar em linguagem a ausência do

mundo, ou seja, aquilo cuja presença é apenas traço, vestígio. E aqui lembramo-nos do que nos informa Sigmund Freud (2011) acerca de seu pensamento sobre a escrita como linguagem do ausente, reconciliadora do objeto perdido e, consequentemente, restauradora de uma felicidade[1] que, malgrado o fato de ser subjetiva, implicaria uma tentativa de retomar aquilo que, no contexto do conceito de civilização, o pai da psicanálise iria nomear como "a regulamentação dos vínculos dos homens entre si" (Freud, 2011, 34): ou seja, a cultura.

Antes que a afasia tome conta do corpo social, pelo apagamento progressivo de suas capacidades cognitivas ligadas à memória, é mister que a poesia, no jogo sensível dos gestos da linguagem, consiga reunir pontualmente e potencialmente aquilo que nos religa ao real e nos dá a sensação do presente, essa instância temporal anulada pelo *continuum* da vida, que nos isola num processo automatizador das ações e pensamentos, muito próximo, em certa medida, de uma passagem da *Odisseia*, de Homero, referenciada por Jeanne-Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar escrever esquecer* (2006). No capítulo em que disserta sobre a definição de cultura, a partir da memória, reporta-se a um episódio da *Odisseia*, em que Ulisses, querendo voltar a Ítaca, luta por retirar os seus homens do seio dos Lotófagos, que os ameaçam de modo pernicioso, oferecendo-lhes o "presente do esquecimento" na figura de um "fruto, doce como o mel" que, com seu poder de sedução, mitigava progressivamente o desejo de retorno. Gagnebin (2006, 14) esclarece que Ulisses luta para manter a memória "e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro". Explica a autora que a errância de Ulisses é permeada por uma luta por afastar-se de uma condição humana sujeita ao caos, ou seja, sujeita a uma vida sem limites, por carecer do respeito e da hospitalidade ao outro.

As proposições teóricas apresentadas emergem de nosso estudo sobre a poesia da poeta brasileira contemporânea Cida Pedrosa, que se destaca no quadro de produção de autoras brasileiras que têm a Arte como um lugar de discurso, de representação da Cultura, da História e de suas identidades, elementos que, em sua poesia mais recente, friccionam-se gerando tensões que reverberam no plano expressivo do texto. Intentamos compreender o corpo da escritura de seus livros *Solo para vialejo* (2019) e *Araras vermelhas* (2022) como uma experiência de linguagem que percebe e devora as referências formais, culturais e históricas, de modo a construir um trânsito permanente entre corpo e cultura.

A poeta pernambucana Cida Pedrosa, nascida na cidade de Bodocó, sertão do Pernambuco, em 1963, impõe-se hoje, além de poeta, como figura política na cidade de Recife, onde atuou como Secretária do Meio Ambiente e da Mulher e onde foi eleita em 2020 como vereadora, cargo que ainda exerce em 2024. Formada em Direito, Cida Pedrosa é autora de 12 livros de poesia, numa produção que iniciou em 1982, há, portanto, 40 anos. Sua posição política, marcada pelo ativismo e vinculação ao Par-

[1] Não podemos nos eximir de pensar acerca do pensamento utópico que alimenta, nesse sentido da felicidade mencionada por Freud, a poesia de Cida Pedrosa, em ambos os livros a que nos referiremos mais adiante, a partir da voz de um sujeito errante, concebido como o narrador de uma história que lança seus fios de memória, voltado para a busca de uma "verdade" reconciliadora e iluminadora do ser, seu e dos outros.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

tido Comunista do Brasil (PCdoB), é um traço que modaliza sua maneira de olhar o universo que a rodeia, o familiar e o público. Sua militância política inclui a pauta da diversidade, como advogada dos direitos humanos. Feminista, ambientalista, sertaneja e mulher, Pedrosa se autodefine na luta por uma sociedade igualitária, que respeita a sua cultura, a diversidade de raça e gênero. Em sua obra, as questões de natureza ética e estética estão presentes e reforçam sua posição ativista no âmbito da produção literária. Para Cida Pedrosa, a poesia é um espaço de resistência e de mudança: "a literatura também pode ser ativismo"; "é possível chegar junto das pessoas através do texto escrito, da oralidade" (Paiol Literário, 2022, 11). Para a poeta, a literatura é, portanto, "o melhor caminho de formar cidadãos e cidadãs críticos e críticas" (Paiol Literário, 2022, 02).

A oralidade é um dos elementos motores da poesia de Pedrosa que se confunde com sua experiência de vida. Na época em que viveu em Bodocó até os 14 anos, não havia televisão, apenas o rádio, em torno do qual todos de sua casa se reuniam. Sua aprendizagem das primeiras letras foi com a mãe, que nunca frequentou uma escola pois aprendeu com uma tia. Com o pai, que cursara apenas o primeiro ano escolar, teve contato com a literatura de cordel. Dentre os exemplares que ele levava para casa, estava o do cordelista paraibano Leandro de Barros (1865, Pombal, PB – 1918, Recife, PB), que fora o reinventor do gênero e um dos seus principais precursores (pioneiro na área de edição e comercialização de folhetos de cordel). Como relata em entrevista (Muniz, 2021, 03), durante a infância podia ouvir, ao pé da fogueira, as histórias que Seu José Pedro, carpinteiro, que "fazia cochos [vasilhas feitas em madeira para alimentar animais] e contava […] muito bem".

> Quando ele ia para o sítio, todas as crianças da casa e dos arredores se mobilizavam. Quando chegava a noite, a gente acendia uma fogueira e botava um banco. Ele pulava naquele terreiro, subia e fazia gesticulações para contar as histórias (Muniz, 2021, 03).

Na juventude, nos anos 80, já no Recife morando, a poeta nordestina participa ativamente do Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco, quando começa a publicar suas primeiras obras – *Restos do Fim*, Edição independente, de 1982 (em parceria com o poeta Eduardo Martins) e *O Cavaleiro da Epifania*, Edição independente, 1986. Sua experiência literária, ou melhor, sua "cidadania literária", segundo suas próprias palavras, revelaram-se como uma construção mais sociológica do que estética. O Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco, ao qual se filiara, promovia um espaço democrático de partilha da poesia, entre os próprios membros, que criavam coletivamente, e com a população recifense, que era convidada a participar dos recitais aos sábados, na Rua Sete de Setembro, local de conhecida efervescência cultural: "Durante seis anos consecutivos, fizemos recitais […]. Quem passava e queria recitar poesia, também podia. Subia o cordelista, o poeta romântico, a poetisa erótica, todo mundo tinha espaço" (Muniz, 2021, 04). Em suma, a natureza sonora da palavra sempre foi, para Cida Pedrosa, um elemento importante porque o

> […] som ajuda a compreender o texto quando se é pequeno. O som te aproxima da palavra e do objeto que ela significa. O som traz cheiro, textura.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

> O som traz uma intersemiose linda, para que a gente consiga adentrar na leitura e gostar do texto. É isso que quero dizer com alfabetizar com poesia (Paiol Literário, 2022, 02).

Será por meio do som, elemento do canto, que as duas obras de poesia de Pedrosa – *Solo para vialejo* (2019) e *Araras vermelhas* (2022) – irão modular-se, cada uma a seu jeito, criando um jogo de imagem-palavra-traço-som, a construir o traço épico-lírico que dará o tom às referências pessoais, culturais e históricas, conforme veremos adiante.

2 O corpo errante de *Solo para vialejo*

Vencedor na sua categoria do 62º Prêmio Jabuti de Poesia, em 2020, sendo também eleito o Livro do Ano pelo mesmo prêmio, *Solo para vialejo* tem sua relevância reconhecida pela originalidade da proposta de Cida Pedrosa, ao criar um poema único de pulsão épico-lírica, explorador das possibilidades espaço-visuais da palavra, emuladora do canto-voz do sujeito e da história cultural brasileira.

Concebido como um poema único, *Solo para vialejo* utiliza-se do procedimento da fragmentação e do devaneio, promovendo no texto a intersecção de discursos e vozes. O leitor é convidado a mergulhar num universo plurilíngue, diríamos, em que a música, a poesia visual, a história, a cultura, as letras de canção, trechos de poemas, frases históricas, além de alusões a personagens e fatos, mesclam-se num mosaico interno, cujas várias faces vão compondo dinamicamente as linhas que unem os agentes da história e da cultura, motivando o leitor a percorrer os elos entre o hoje e o ontem e as complexidades étnicas e estéticas que nutrem a cultura brasileira.

O canto solo e o vialejo, nomeados no título, unem os elos entre o sujeito e seu passado. Funcionando como um objeto da pulsão (Freud), o vialejo, azul como os olhos do pai, referência que, no livro, remete ao *blues*, torna-se a própria palavra soprada e cantada, que irá percorrer as esferas de um passado, cruzar destinos, narrar errâncias. Mesclando-se à do sujeito que a conduz, enquanto gesto, desenha essa palavra o desejo de encontrar o "negro ser", o "negro amor", descobrindo-se, enfim, "negra ser", essência que religa o sujeito a um passado, a uma origem, a uma identidade, não perdida, mas reaprendida.

A pulsão lírica do sujeito dá início ao desejo de movimento: partir em busca de sua identidade, o "negro ser", num sentido inverso de seus antepassados, indígenas e negros escravos, que partiram do litoral para o sertão:

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

e depois do planalto da borborema
[...]
os índios deixavam o rastro para os negros que
partiam para lá do planalto para lá das serras para
lá dos serrotes para lá das pedras pontiagudas e
curvilíneas
que partiam e fugiam
que fugiam e partiam
que partiam e fugiam
(Pedrosa, 2019, 30)
chegavam chegavam chegavam
barrigudas serras zumbiniando negros afoitos
e fortes fermentando o fronte de terras fartas e
férteis
negras afoitas e fortes
negras afoitas e fortes
negras afoitas e fortes
(Pedrosa, 2019, 31)

O processo de repetição sintagmática é um recurso, no poema, ligado à batida do acorde em três tempos do *blues,* referência que percorrerá as páginas do livro. A narrativa da errância inicia-se a partir do espaço da infância e do campo de algodão (de Bodocó, no sertão de Pernambuco), espaço agrário e, portanto, social e culturalmente organizado e politicamente objeto de sua reflexão:

parto em busca de ti
negro ser
negro ser
negro ser
parto em busca de mim
o som
o som
o som
trago o algodão na alma

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

o sol
o sol
o sol
tirar da flor a seda branca
:pesa
pesa
pesa
flor árida
flor árida
flor árida
o fardo da minha infância
(Pedrosa, 2019,.19)

O olhar crítico de Pedrosa busca alinhar-se ao da crítica da linguagem, no sentido de buscar um modo de traduzir pela palavra um passado que se deseja canto e reconto e que se fia a partir da memória que ilumina a colheita do algodão: "trago o algodão na alma" (Pedrosa, 2019, 19). Dessa riqueza colhida nos campos, extrai o fio que tece o canto de:

sol a sol
sol sustenido
terra e sal
céu e sol
tirar da flor
a seda branca
(Pedrosa, 2019, 20)

Na sibilância sonora do material linguístico, percebemos o gesto feminino, agora tornado sublime, não somente de colher o algodão na labuta diária, mas de tecer "a seda branca". O canto ritmado que anima o trabalho é, também, o que irá motivar a busca do sujeito que parte, não somente em busca do outro (seu passado, o "negro ser") mas também de si mesmo – "parto em busca de mim" (Pedrosa, 2019, 19), como a abertura do livro enuncia. O saber sobre o outro confere, de modo descontínuo, o conhecimento de si próprio:

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

e é assim que sei de ti

negra ser

negra ser
negra ser
(Pedrosa, 2019, 112)

O símbolo do algodão associa-se a algo terno e suave (a "seda branca"), contrastando radicalmente com essa memória e tudo o que a acompanha: é algo que "pesa", é uma "flor árida", é "o fardo da minha infância". O mesmo "algodão", na sequência do livro, é símbolo da desigualdade de gêneros:

a mulher virou homem o trabalho

e a desigualdade por baixo da saia: trouxa na

cabeça camisa cáqui de mangas compridas

chapéu de palha quartinha de cabaça e só

calça comprida por baixo da saia

calça comprida por baixo da saia

calça comprida por baixo da saia

(Pedrosa, 2019, 21)

É justamente do espaço árido do sertão, onde "a mulher virou homem" e usa "calça comprida por baixo da saia", expressando uma desigualdade de gênero que marca sua condição subalterna, que percebemos seu protagonismo contraditoriamente elevado, porque é desse personagem mulher que o canto nasce (a pulsão lírica) a tecer os fios de uma história de partidas que não pode ser esquecida, que não pode ser anestesiada pela dor: "o sol anestesia a dor e de dor é feito /como deve ser feito de dor o frio do outro campo" (Pedrosa, 2019, 22).

O sol ameaçador, que "anestesia a dor", é transformado em nota musical, como podemos perceber na presença das palavras cuja consoante sibilante ressoa nos versos das primeiras páginas do livro: "sol", "sustenido", "solo", "som", "sil", "céu", "seda", "saia", "só". É dessa dor metaforizada no "sol sustenido", que do passado retorna, o gatilho para a resistência que se expressa em canto e poesia, para que o relato da memória permaneça. Sua dor é, também, a de outras vozes que rumam do litoral para o sertão, a de indígenas e negros, obrigados a se exilarem em outras regiões do território brasileiro, por causa da fome e do sofrimento, resistindo e cultivando seus hábitos e costumes. O sol ameaçador que "anestesia a dor" é transformado em imagem, por exemplo, quando seu sentido ("sol sustenido") se desloca para a utopia representada pela música, como um dos gestos de partida protagonizados pelo sujeito lírico:

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

naquela noite eu fugi pela janela de casa

e pelo exíguo espaço do cobogó do clube

eu ouvi

o creedence

e lacrimejei

(Pedrosa, 2019, 104)

A memória é emulada, também, em termos imagéticos, pelo som que nasce do fio de algodão colhido no campo e fiado no tear pela mãe, símbolo da origem. Esse dado metapoético é relevante para a percepção da forma dessa poesia que se deseja movimento e costura a partir do fio de algodão colhido no campo e transformado em pauta/som/palavra.

> minha mãe no tear a fiar
> roc a rede a rede a rede
> roc a roca a roca a roca a fiar a fiar a fiar
> roc afiar
> rum rum
> roc
> roc
> roc
> rum
> (Pedrosa, 2019, 49)

Como dissemos anteriormente, a cor azul do vialejo transforma-se num azul imagético que irá percorrer a poesia do livro. Ele vem da gaita e dos olhos do pai, como nos versos encontramos: "depois de um dia colhendo algodão sob o sol de / agosto papai cantava xotes para mim e me fazia / ver o mundo para além dos seus olhos azuis" (Pedrosa, 2019, 116). É o ritmo do *blues*, na representação do seu acorde em três tempos, mimetizado pela repetição de versos em conjunto de três, em vários momentos do livro, um importante marco da memória, que se traduz no "azul" que o sujeito irá buscar não somente nos olhos de seu pai, mas também na melancolia que acompanha os movimentos diaspóricos narrados no livro e que são símbolo de um desejo do sujeito de deixar documentada a presença da errância de outras raças, cuja conquista por território e identidade, por meio da resistência ao domínio do outro são constituintes da cultura e do povo brasileiro.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

antes de os homens brancos
chegarem com suas naus
cheias de dores e prisões
éramos pedras penas[2] penachos palhoças partes porto palavra
[...]
antes de os homens brancos chegarem
com seus grilhões garrotes e gargantas
[...]
antes de os homens brancos chegarem
com seus navios cheios de negros tristes e sem
destino éramos apenas aqueles que habitavam
[...]
um solo flor
cheio de negros tristes e sem destinos
(Pedrosa, 2019, 28)

O jogo com as palavras, por sua vez, verdadeiras peças de um mosaico em construção, dá ritmo e movimento aos versos que seguem emulando o canto solo desse sujeito em vários ritmos musicais que marcaram a sua experiência de vida, como o rock e a MPB, ou mesmo os cantos populares. Mas será no *blues* e suas raízes negras as linhas de contato entre o sertão e o mundo. Eis, por exemplo, a referência marcante (a capa do livro exibe uma foto) aos músicos da Banda de *jazz* de Bodocó, no sertão de Pernambuco, cidade natal de Pedrosa e espaço cantado no livro:

os negros tocavam banjo os negros tocavam banjo

os negros tocavam os negros sem nome tocavam

banjo

jazz band

jazz band

jazz band

jazz band união bodocoense o símbolo delicado

escrito

no bombo indicava que a borboleta azul pousou

[2]Este verso está grafado no livro numa linha curvilínea emulando uma onda, cuja edição não conseguimos reproduzir aqui. O aspecto visual do verso é importante no sentido de construir o gesto que desenha o objeto do signo aqui representado: a dança e o ritmo dos tambores sugerido pela aliteração do fonema /p/, em palavras que estão ligadas ao paradigma indígena.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

ali

quem são estes cavaleiros do
apocalipse new andarilhos de rostos
apagados silenciados nas lembranças
de uma cidade sem presente
irmanados em uma velha foto de
trincheira onde identifico apenas três
três acordes do blues

(Pedrosa, 2019, 58)

Desses músicos, Pedrosa traça a errância, do sertão para o mundo, de:

moacir santos um negro órfão das terras de flores
ginasiado por mãos brancas que o receberam nas
normas de casa de coronéis aprendeu de virtuoso
a tocar sax banjo e clarinete antes dos 14 anos
fugiu mundo afora e música adentro pelas terras
de serra talhada e outras cercanias e sempre que
o oprimiam fugia e sempre que o açoitavam partia
e dentre os grilhões rompidos se viu no circo
orquestrando a música do picadeiro e andarilhou
por grotões secos
(Pedrosa, 2019, 60)

Conhecido como o Ouro Negro, cuja influência jazzística enriqueceu muito o seu trabalho de pesquisador da linguagem, Moacir Santos, do sertão de Pernambuco partiu para a Rádio Nacional e depois para o cinema. Com carreira internacional, produziu trilhas sonoras para filmes, uma das quais *Bluishmen,* que é mencionada por Pedrosa no livro, foi tema do filme *Os fuzis*, de Ruy Guerra, em 1964 e gravada em disco em 1972, no álbum *The Maestro*, nos EUA, pelo Selo Blue Note (Lauretti, 2014, 12). Aos *bluishmen*[3]*,* Pedrosa lança com um toque ritmado em três tempos, sua crítica: "pré / pré / pré// com / com / com// ceito / ceito/ ceito", como a levar o leitor a repetir junto com ela (de modo incisivo e didático, eu diria) o que significa esse tratamento diferenciado dado a quem de negra tinha a pele (Moacir Santos era um negro retinto):

[3] *Bluishmen*: homens de cor azulada, num sentido literal; também é um tom de cor entre o verde e o violeta, próximo à cor de um hematoma; por extensão, poderíamos conectar o sentido ao *blues* (o azul melancólico) que marca a história do "negro ser" no livro.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

preconceito de uma cidade branca

que esquece dos seus

negros

dos seus sons e de suas dádivas

(Pedrosa, 2019, 72)

Para essa mesma personagem histórica, símbolo de outros músicos como ele, já dedicara o sujeito lírico seu solo triste de uma "nota e meia", como a perpetrar a crítica ao esquecimento, à memória perdida, e a resistência à ausência, contra a qual se lança a poesia nesse contexto: "uma nota e meia para solos sem fim / uma nota e meia onde os negros não aparecem / uma nota onde os negros não aparecem / uma nota sem negros" (Pedrosa, 2019, 63).

Pedrosa também relembra o virtuoso músico Ednaldo, cigano, que do sertão de Pernambuco "partiu" e "vestiu-se de azul / gypsy jazz" e "foi encontrar tua língua", "your language", e se tornou "um bluesman do araripe em terras brancas" (Pedrosa, 2019, 91), para beber o *blues* "flama / flamejante / flutuante", de outras negritudes: Robert Johnson e Muddy (Waters), negros como Ednaldo. O criador do *blues* de Chicago, o norte-americano Muddy Waters[4], aquele que "também foi caminhoneiro e / também saiu de uma fazenda onde os algodões / disputavam com as nuvens o espaço para voar" (Pedrosa, 2019, 66), vem juntar-se ao acorde poemático "negro ser / negro ser / negro ser", que se fia no algodão lançado no início do livro e que se enovela "sobre outros algodões /transcriados da áfrica / e que viajaram além mar /nos corpos e corações pretos" (Pedrosa, 2019, 67).

Dos fios de algodão, que encarnam o passado e a cultura de herança, o corpo da escritura se tece, fazendo deles a partitura onde voz e música dão o ritmo ao canto. De modo heroico, diríamos, o livro se lança contra o apagamento da memória: do sujeito (pessoal) e da coletividade (da cultura). No fundo, também nossa. De nossa brasilidade. De um modo de sentir o mundo. De um modo de ser. Em termos específicos, o livro traça a procura, por meio da utopia, de um retorno conciliatório do sujeito consigo mesmo. O trajeto de sua partida é, também, a partida de um povo brasileiro (indígenas e negros) que vive a diáspora, ou seja, a saída de seu espaço original para percorrer o espaço estranho e reconstruir a si próprio. A natureza dessa errância é ética e se nutre de um compromisso contra o processo de indiferenciação das personagens que compõem a sociedade. O negro, o indígena e a mulher ganham um espaço importante no livro, porque se inserem como subjetividades historicamente oprimidas. A poesia de *Solo para vialejo* nasce, portanto, de uma escuta: a do sujeito mesmo, em busca de si, de sua identidade no embate entre palavra, história e cultura. Esta última, flagrada como memória, a primeira, como seu rastro, potencializadora de

[4]Cida Pedrosa confessa que sua ideia para o livro "era que o título seria *Canto para Muddy Water*. Só que quanto mais escrevia, mais achava esse título redutor. Era mais do que a minha relação com o blues. Como é um poema único, tem essa ideia de solo mesmo e também de um instrumento que meu pai tocava, e que eu ganhei dele. Esse é um instrumento-síntese desse livro para mim, porque para tocar gaita, você usa os lábios e as mãos o tempo inteiro." (Muniz, 2021, 05).

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

sua existência lúdica, sua natureza poética. Em termos gerais, aquilo que é matéria do canto se expande para as escolhas estéticas da linguagem e para as reverberações sonoro-imagéticas da forma. O fio de algodão da memória tece, de modo potencial, o processo errático do percurso narrativo do sujeito e se torna a partitura da canção da vida, sua memória musical.

3 O canto das *Araras vermelhas*

Publicado em 2022, o livro *Araras vermelhas* ficou entre os cinco finalistas ao 65º Prêmio Jabuti, na categoria Poesia, o que representa para o percurso literário de Cida Pedrosa mais um reconhecimento por seu trabalho de escritura que se volta para a resistência ao esquecimento, no caso, da guerrilha do Araguaia (décadas de 1960 e 1970), que no livro é narrada de modo a conferir olho jornalístico e gesto poético ao discurso. Sabe-se que a guerrilha do Araguaia teve como objetivo derrotar a ditadura militar na época. Segundo Alcir Pécora (2022), em sua resenha ao livro de Pedrosa,

> [...] vários guerrilheiros foram executados depois de presos e torturados, tendo as cabeças arrancadas e exibidas publicamente para dissuasão dos demais. Ao final, na chamada Operação Limpeza, os corpos foram desenterrados e carbonizados, a fim de impedir a sua identificação, razão programática pela qual ainda constam oficialmente como "desaparecidos".

Hegel, em sua *Estética*, no livro "O belo artístico ou o ideal", declara que a "missão da arte" seria "apreender a existência e apresentá-la como verídica", ao representar um "conteúdo coerente consigo mesmo e possuidor de um valor próprio" (Hegel, 1964, 11). Em outro momento, afirma que "a poesia deve sempre mostrar o aspecto enérgico, acentuado, essencial das coisas" (Hegel, 1964, 31). Mas como mostrar esse aspecto enérgico, sem perder o objeto do poema, nem o estilo? O poema se situa na história, é feito dela e da palavra que lhe tece o sentido e que, ao mesmo tempo, está lá para ser transformada por essa mesma história. O poema é um jogo de contrastes e de lutas internas. Apreender a existência das coisas é um objetivo a que se volta a poesia, e no poema o gesto deve ser o de enfrentamento. A propósito, Jean-Paul Sartre (2004) nos alerta sobre o modo imperativo com que a realidade requer do artista um enfrentamento acerca da linguagem:

> Assim como a física submete aos matemáticos novos problemas, que os obrigam a produzir uma simbologia nova, assim também as exigências sempre novas do social ou da metafísica obrigam o artista a descobrir uma nova língua e novas técnicas (Sartre, 2004, 23).

A poesia de *Araras vermelhas,* do modo como a compreendemos, assume um caráter ético em dois sentidos: o de compromisso com aquilo que o poeta apreende como essencial da realidade, aliado ao compromisso com a poesia, esta concebida como espaço de procura e de construção de si mesma. Pedrosa assume o risco de lidar com a base histórica para erigir um canto que construa uma escuta ao movimento de

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

embate entre operações de caça aos guerrilheiros e de resistência à ditadura. Conforme alerta o crítico e professor Alcir Pécora, não o faz com profundidade, tampouco se volta para uma

> [...] caracterização mais complexa dos militantes – por exemplo, incorporando medos, dúvidas e contradições de uma guerrilha que, a partir de certo momento, tornou-se desesperada, com episódios ambíguos de deserções, delações e mesmo de um suposto caso de justiçamento (Pécora, 2022).

Ainda que possamos concordar com o ponto de vista de Pécora, admitimos, antes de tudo, que poesia não é documento histórico, mas construção e horizonte de uma realidade apreendida e transformada em palavras pelo poeta, responsável por fazer as escolhas pessoais diante dessa mesma realidade. Não podemos, nesse sentido, deixar de lembrar que a palavra, no seu gesto de "dizer", é política porque é permeada pelas escolhas do sujeito e de sua postura diante da realidade. O professor da Universidade de Vigo, Espanha, Burghard Baltrusch, em seu ensaio acerca das relações entre poesia e política, assevera-nos que:

> O poético faz-se do que somos na nossa condição histórico-sócio-afectiva, que nos torna permeáveis ao que nos circunda e que nos obriga continuamente a fazer escolhas, e esta circunstância já é em si um ponto de partida para o político (Baltrusch, 2021, 37).

Cida Pedrosa, em seu livro, ilumina a história da guerrilha de modo a manipular a linguagem da poesia para, de dentro dela, extrair os mecanismos e os efeitos responsáveis por humanizar a face dos guerreiros e das guerreiras, dando-lhes presença e identidade, sensibilizando o leitor para com os passos e destinos trágicos das personagens reais, e, talvez por isso, o poema como um todo não se aprofunde em outras questões mais complexas tais como as que o professor Pécora cobrou em seu comentário sobre o livro. De todo modo, o ativismo político da autora atrelado à pesquisa (que não é apenas da guerrilha em si, mas envolve a história de seu partido, o PCdoB), leva-a a entrelaçar várias vozes para tecer a narrativa de um evento que intentou derrubar a ditadura militar. O que temos ao final do livro é o olhar do sujeito, que, prenhe de esperança, acredita que a poesia ainda seja, com seu poder de memória, "o raio do dia vindo" a iluminar um acontecimento político importante da história brasileira. Eis aqui seu duplo compromisso ético: com a vida e com a linguagem, sua lança.

Dividido em um Prólogo, cinco Cantos e um Epílogo, o livro propõe um contraste entre o tom cerimonioso do Prólogo e do Epílogo e a linguagem dos cantos, que se alterna entre discurso histórico, letras de música da MPB e da contracultura (Adelaide do Julinho/Chico Buarque, Waly Salomão e Jards Macalé), referência a ícones da cultura de resistência como John Lennon e Janis Joplin, trechos de poemas (como o "I-Juca-Pirama", de Gonçalves Dias, e o poema "Canção das forças guerrilheiras do Araguaia"), trechos de cartas da época, textos enciclopédicos ou verbetes de dicionário

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

e construções em caligramas[5], de cunho visual, que funcionam como peças de um mosaico, orientado e articulado pelo dispositivo da memória do sujeito lírico. Opta a poeta por dar continuidade a uma fórmula que já havia experimentado com grau de coerência interna no livro *Solo para vialejo*, como, por exemplo, o uso do paralelismo de frases que se sucedem com poucas variações, a repetição de grupos estróficos em número de três versos ou mesmo o trabalho visual no plano concreto da palavra, que contribui para a teatralidade dos eventos, como, por exemplo, na página 94, ao fazer a simulação dos corpos executados na guerrilha, por meio de um jogo gráfico-visual da palavra "executados", que se torna signo dos corpos que tombam uns sobre os outros, imagem que é sugerida pela palavra repetida em linha diagonal na página, e se cruzando e se sobrepondo sobre si mesma. Ou ainda, por exemplo, o "desenho" do rio Araguaia, na página 18, em que o sintagma "rio araguaia" é desmembrado em suas partes, que se sucedem em movimento vertical, repetidas, de modo rítmico, como a emular o curso do rio, de onde emerge seu próprio sentido de rio, cujo curso tortuoso atravessa a página de cima a baixo até "desaguar" no seu complemento nominal: "rio das araras vermelhas".

Outro dado a destacar é o compromisso estético resultante das escolhas formais como o uso do estilo poético e musical do repente para a voz narradora tecer o seu Prólogo e o Epílogo, marcando o pertencimento da poeta a um espaço e a um tempo que permanecem por seu caráter autêntico. O poeta e ensaísta T. S. Eliot, em seu conhecido texto "Tradição e talento individual", de 1919, atesta que o sentido histórico de um texto está ligado ao sentido crítico inerente ao diálogo que esse texto mantém com a série literária, sendo apreciado a partir desse lugar. "O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence", afirma Eliot, mas com um sentimento de que toda a literatura universal e a de seu país "têm uma existência simultânea" (Eliot, 1989, 39). A apreensão e a consciência desse legado são importantes para a liberdade de escolha da poeta no processo de construção de sua obra, confirmando sua contemporaneidade. Há de se notar, portanto, nos versos do Prólogo, a tradição do repente nordestino, por meio do estilo do "martelo agalopado", a que fazem referência direta o estribilho nas duas estrofes dessa abertura. O "martelo agalopado" é um estilo de poema estruturado em estrofes de 10 versos decassílabos, que obedecem ao esquema de rimas ABBAACCDDC, tal como Pedrosa o concebe e como o leitor pode facilmente observar neste excerto, tomado da segunda estrofe:

Venho lá das veredas do sertão

Onde firmam as asas como guia

E no qual a esperança sucumbia

Toda vez que o torpor cravava o chão

E as sementes perdiam-se ao clarão

[5]Poemas-caligrama são construções em que os versos figurativizam na forma do poema o seu conteúdo semântico, tal como o fazia o poeta francês cubista, Guillaume Apollinaire em seu *Calligrammes*, de 1918. Verifique o leitor, por exemplo, o poema das "araras vermelhas" (Pedrosa, 2022, 26), da "saraivada e balas" (Pedrosa, 2022, 89) e das "bombas na mata" (Pedrosa, 2022, 91).

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

Do Astro-Rei, que havia decepado

Todo sopro de vida, transplantado

Para o nada da fome, tão desnuda"

Treme o sol, treme a terra, o tempo muda.

Eu cantando o martelo agalopado

(Pedrosa, 2022, 09).

Os versos finais, em itálico no original, são tomados de um repente, cuja autoria, até onde pudemos averiguar, é do poeta nordestino, pernambucano, Lourival Batista Patriota (São José do Egito, 1915 – 1982), o Louro do Pajeú, como é conhecido largamente. Como um cantador andarilho, a voz do Prólogo sabe das mazelas do sertão e do que padece o povo nordestino, como a fome, que "não tem defesa / e deixa um rastro maldito / de falta de esperança", trazendo "desgosto profundo / dando tristeza ao aflito" (Pedrosa, 2022, 139), como canta no Epílogo, este um cordel formado por sete estrofes em versos redondilhos maiores, de modo a assinalar para o leitor um cenário conflituoso, a partir do qual "se montou a guerrilha / pensada como estratégia / do socialismo a trilha / buscando um tempo novo / com bonança para o povo / libertos de toda cilha".

Os cantos internos, no entanto, não seguem o mesmo ritmo da poesia tradicional do Nordeste; Pedrosa escolhe desviar-se e criar outro, um que mergulhe na prosa cotidiana (os fatos, as datas, as referências de época) para daí fazer nascer outro (a própria voz lírica que sente, grita, sem esquecer-se do instrumento imaginário que carrega, que lhe dá força rítmica aos acordes em três tempos, como, por exemplo, no jogo que faz de apropriação dos versos do poema "I-Juca-Pirama", do poeta romântico brasileiro Gonçalves Dias (séc. XIX), cujo contexto, também de guerra, é transposto para o da guerrilha, em: "*I-Juca-Pirama* significa em língua tupi 'aquele que deve morrer' /aquele que deve morrer /aquele que deve morrer / aquele que deve morrer // o corpo do doutor juca foi crivado de balas de metra- / lhadora e exposto ao público pelos militares (Pedrosa, 2022, 66).

Cada canto inicia-se com uma espécie de efeméride de acontecimentos datados que sugerem situar o leitor no tempo e no percurso de uma narrativa da guerrilha, por meio dos traços, caminhos, desejos, anseios e identidades daqueles que lutaram e tombaram mortos. O tom é dramático muitas vezes porque simula o acontecimento no momento da leitura, com verbos no presente do indicativo e, também, no imperativo, de modo a construir uma cena, ainda que fragmentada, de um conflito. A voz do sujeito lírico não se ausenta de sua crítica e comentário, como podemos, por exemplo, verificar com referência à palavra "sucuri", animal do gênero *Eunectes murinus*, uma das maiores cobras encontradas na região do cerrado e da Amazônia, cuja cor verde alude à cor dos militares. Após o poema explorar os sinônimos da palavra "sucuri", somos levados à última referência: à "Operação Sucuri", em alusão à investida dos militares (em abril de 1973), que, disfarçados, infiltraram-se entre os locais com o propósito de recolher informações, nomes e fotos dos guerrilheiros, para dar sequência

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

à operação seguinte de prisões, chamada "Operação Marajoara": "operação sucuri / operação sucuri /operação sucuri // sucuri do tupi suú-curi morde depressa / morde depressa / morde depressa / morde depressa". Atente-se para o verbo "morder" e seu modalizador "depressa" a construir, não apenas a ação da sucuri, mas a ação da operação militar, sugerida na imagem que segue como descritiva do animal: "sucuri uma das maiores serpentes do mundo de colo- / ração marrom verde ou olivácea" para terminar com um dramático "pega o lavrador / pega o lavrador / pega o lavrador" (Pedrosa, 2022, 73), voz que emula a caça aos guerrilheiros.

O percurso do livro começa no "Primeiro Canto" com o traçado do grande rio Araguaia: " 'Araracanga' e 'aracanga' vêm do termo tupi arara'kãga. / 'Arara' vem do tupi a'rara. 'Ararapiranga' vem do ter- / mo tupi para 'arara vermelha'. Araguai" (Pedrosa, 2022, 17). Na sequência, como que anunciando já os gestos de idas e vindas, de chegadas e partidas, de caçadas e de fugas, que serão noticiadas, descritas e narradas em prosa (discurso informativo, didático) e em verso (o canto, a metáfora, a palavra-grafo-desenho), temos a voz do sujeito lírico, sabedor da história dessa palavra-rio, que será tingida de vermelho vivo (como o leitor verá na descrição da violência tanto contra os guerrilheiros como contra os próprios habitantes da região). Perceba-se, no trecho transcrito, o ritmo simulado do curso do rio e da história na aliteração das fricativas (/v/), na repetição de verbos de movimento ("vagueia", "vai", "vem", "volteia", "varando"), no uso do advérbio de modo "vastamente" a modalizar o espaço da região que será varado por "veias" e "vasos", canais de fuga e de combate: "o rio Araguaia corta a floresta como quem percorre / veias como quem percorre vasos como quem vagueia / como quem vai e vem vem e vai como quem volteia / varando a vida vastamente" (Pedrosa, 2022, 19).

É dentro desse espaço que o sujeito lírico fará nascer para o leitor seu objetivo: o de dar corpo e identidade aos protagonistas da luta armada, como, por exemplo, a de Osvaldo Orlando da Costa, engenheiro de mineração, descrito fisicamente e caracterizado como um homem "respeitado e admirado por / sua delicadeza perspicácia agilidade força e convicção" e que se une como "missão" aos "companheiros na região" para "fomentarem uma revolução socialista" como "resistência armada contra a ditadura militar" (Pedrosa, 2022, 30). Sua história trágica de paixão com Maria Viana com quem teve um menino, "filho do afeto e da brisa que mistura odores em madrugadas ternas", sequestrado pelos militares aos quatro anos e cujo episódio acarretou o enfarto de sua mãe uma semana depois, será construída de modo a alertar o leitor para a violência política que não poupa nem os inocentes. A estratégia poético-discursiva é fazer uso da repetição de versos em número de três de modo a emular o canto do sujeito, que performa na sua voz o lamento:

onde andará o pequenino

desaparecido

desaparecido

desaparecido

como as cinzas de joplin ao vento

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

como as cinzas de joplin ao vento

como as cinzas de joplin ao vento

como as cinzas a voar ao vento na cidade de são francisco

(Pedrosa, 2022, 31)

Pedrosa escolhe nos mostrar a face humana e heroica dos agentes, talvez porque, como afirma Jean-Paul Sartre (2004, 33), "a realidade humana é 'desvendante'; isto quer dizer que através dela 'há' o ser, ou ainda que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam". Justamente, é pelas faces humanas que a autora deseja perscrutar a realidade, deixando ao leitor a tarefa de completar aquilo que a poeta iluminou no poema. Vejamos, então, essas faces descobertas, como, por exemplo, a de Dinalva Conceição Oliveira Teixeira "a única mulher a subcomandar um destacamento" (Pedrosa, 2022, 43); a de dona Maria, que "guiava os que vinham" e que "ia e vinha trazendo os outros [...] as araras vermelhas" e a do velho Cid, que "trazia recursos para a resistência" (Pedrosa, 2022, 55); a de Elza Monnerat e João Amazonas, "velhos comunistas/ heróis vivos do araguaia" (Pedrosa, 2022, 58); a de Arroyo e Zezinho, e de Jorge (Bergson Gurjão Farias), "um rapaz do ceará" cujo corpo foi "pendurado numa árvore de cabeça para baixo / e a cabeça chutada por soldados" (Pedrosa, 2022, 59); a de Maria Lúcia Petit e a de Lemos da Silva Kleber, ela morta em emboscada, este baleado e amarrado a um burro que o levou para ser executado a golpes de baioneta (Pedrosa, 2022, 59-60); a de João Carlos Haas Sobrinho, médico, e a de Helenira Resende, perseguida "e jurada de morte pelo delegado paulista Sérgio Paranhos Fleury" (Pedrosa, 2022, 64); a de Sônia, "a parteira estimada pelos moradores", que morreu metralhada numa emboscada, junto a um regato, após ter ferido dois oficiais (Pedrosa, 2022, 86); e as de outros sem nome, mas identificados como "moradores lavradores castanheiros barqueiros peque-/nos comerciantes freiras padres indígenas" (Pedrosa, 2022, 80), não poupados pelo conflito armado de perseguição e dizimação das forças de resistência da guerrilha.

4 Conclusão

A ousadia da poesia de Cida Pedrosa está na sua força de desobstruir aquilo que o tempo invariavelmente recobre ou destrói, ou seja, a própria história. Em *Solo para vialejo*, o sujeito lírico retorna ao lugar da infância pela memória e tece imagens que vão percorrer o livro e algumas histórias de outros personagens que também protagonizam a errância. É do som desse vialejo da infância que a narrativa vai colher suas notas: a gaita que, da memória, se transforma em palavra-som, em palavra-imagem, em coreografia visual. Se a poeta nunca soube tocar de fato o instrumento, ela soube, numa outra escala, transformá-lo em escritura, em poesia. Em *Araras vermelhas*, o objeto da história é movimentado por uma linguagem que se nutre de um desejo de esperança: de dar contornos, nomes, sentimentos, narrativas aos agentes de uma resistência ao governo militar instaurado no Brasil como uma ditadura que, iniciada nos anos 60, iria se fortalecer e perdurar até o final dos anos 80. O sujeito lírico liberta-se dos preconceitos de sentimentalidade ou de experiência pessoal, para assumir uma voz que se volta para o outro, procurando dar-lhe identidade. A mesma utopia de

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813005359, doi: 10.17184/eac.9782813005359

bonança e liberdade para o povo parece fortalecer a poesia do livro, que se afirma entre documentos e fatos de época, entre vozes e pedaços de vida, de modo a humanizar o abstrato do nome "guerrilha do Araguaia". Ainda que seus conflitos internos e suas contradições não sejam objeto de discurso, a poesia do livro se compromete eticamente consigo própria, com sua presença política de palavra que anuncia "com essa esperança andarilha / coberta de juventude [...] / portando o verso mais lindo / o raio do dia vindo / bem longe da finitude" (Pedrosa, 2022, 141), como o Epílogo arremata. A marca do discurso tem como objetivo dar face e presença humana aos que lutaram em prol da guerrilha do Araguaia, não se afastando, portanto, da linguagem, procurando no seu interior promover o objeto narrado em imagem sensível de um ausente, as personagens e suas narrativas, cuja presença é iluminada pela poesia e seu poder de encanto.

A força da poesia de Cida Pedrosa estaria na linguagem que presentificaria as marcas empíricas de sua própria experiência e a do sujeito, cujos rastros de memória e de escuta do mundo materializar-se-iam em palavra, único lugar onde o sentido sensível das coisas seria possível, porque justamente concebida essa palavra no jogo entre signo e objeto, jogo gestual gráfico-semântico dos enunciados, jogo imagem-palavra-som. Eis o que percebemos na escrita de ambos os livros de Cida Pedrosa, cuja poesia desenha uma errância comprometida em palmilhar o ambiente rugoso da memória de si e do mundo, da história, da cultura, ao qual somos convidados a arriscar as passadas.

Bibliografia

Baltrusch, Burghard. "All poetry is political – Elementos para pensar o poético e o político na actualidade". In: Baltrusch, Burghard; Chouciño, Ana; Alfonso, Alethia; e Monteagudo, Antía. *Poesia e política na actualidade – aproximações teóricas e práticas*. Porto: Edições Afrontamento, 2021. p. 29-55.

Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *O belo artístico e o ideal*. 2ª ed. Trad. de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1964.

Lauretti, Patrícia. "Nas trilhas de um gênio". *Jornal da Unicamp*. Campinas, 7/04/2014 a 13/04/2014. n. 593, 12: www.unicamp. br/unicamp/ju/593/nas-trilhas-de-um-genio (consultado em 13/07/2023).

Muniz, Erika. "Autora de Solo para vialejo e vencedora do Jabuti, Cida Pedrosa fala sobre o prêmio, a infância e o imaginário em torno do Nordeste". Disponível em: https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/autores/erika-muniz (consultado em 06/05/2023).

Paiol literário. *Cida Pedrosa*. Curitiba. Edição 261, 01/01/2022: https://rascunho.com.br/paiol-literario/cida-pedrosa-2/ (consultado em 06/05/2023).

Pécora, Alcir. "Em'Araras vermelhas', Cida Pedrosa reconta a Guerrilha do Araguaia". *Jornal Estado de Minas*, Seção Cultura, coluna Literatura/crítica. 17/12/2022: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/12/17/interna_cultura,1434461/em-araras-vermelhas-cida-pedrosa-reconta-a-guerrilha-do-araguaia.shtml (consultado em 06/05/2023).

Pedrosa, Cida. *Solo para vialejo*. Recife: Cepe, 2019.

Pedrosa, Cida. *Araras vermelhas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.

Rancière, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

Sartre, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

Published in : AMANCIO, Angélica ; GUERELLUS, Natália ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Art, femmes et colonialités en Améfrique ladine. Arte, mulheres e colonialidades na Améfrica Ladina / Arte, mujeres y colonialidades en Améfrica Ladina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005359, doi : 10.17184/eac.9782813005359