

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Renata Maurício Sampaio

**ESCRITURAS HÍBRIDAS: PONTOS DE MIRA E TIROS PELA CULATRA**

A dicção poética de Laís Corrêa de Araújo e suas confluências

Belo Horizonte  
2019

Renata Maurício Sampaio

**ESCRITURAS HÍBRIDAS: PONTOS DE MIRA E TIROS PELA CULATRA**

A dicção poética de Laís Corrêa de Araújo e suas confluências

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

**Belo Horizonte**  
**CEFET-MG**  
**2019**

Sampaio, Renata Maurício.  
S192e      Escrituras híbridas : pontos de mira e tiros pela culatra : a dicção  
poética de Laís Corrêa de Araújo e suas confluências / Renata  
Maurício Sampaio. - 2019.  
294 f. : il.  
Orientador: Rogério Barbosa da Silva.

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de  
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de  
Linguagens, Belo Horizonte, 2019.  
Bibliografia.

1. Araújo, Laís Corrêa de, 1928-. 2. Criação (Literária, artística,  
etc. 3. Criação na literatura. 4. Poesia - Linguagens. 5. Hibridismo. I.  
Silva, Rogério Barbosa da. II. Título.

CDD: 808.814



**Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens**

Tese intitulada “*Escrituras híbridas: pontos de mira e tiros pela culatra - A dicção poética de Laís Corrêa de Araújo e suas confluências*”, de autoria da doutoranda Renata Maurício Sampaio, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva – CEFET-MG – Orientador

---

Profa. Dra. Ilca Vieira Oliveira – UNIMONTES

---

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral – UFMG

---

Prof. Dr. Mário Alex Rosa – CEFET-MG

---

Prof. Dr. Wagner Moreira – CEFET-MG

---

Profa. Dra. Marli Silva Fróes (Suplente) – IFNMG

---

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho (Suplente) – CEFET-MG

---

Prof. Dr. Renato Caixeta da Silva  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens  
CEFET-MG

Belo Horizonte, 4 de setembro de 2019  
Av. Amazonas, 5.253 – Belo Horizonte, MG – 30.421-169 – Brasil – tel.: (031) 3319-7140

*Dedico à minha amada família, especialmente ao meu filho, pelos laços de amor que nos unem.*

*Dedico, ainda, aos que se atrevem a traçar linhas de fuga.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Criador, refúgio e fortaleza, pela dádiva mais preciosa do Universo – a vida.

Ao meu filho, Lucas, que ainda não possui idade suficiente para compreender o que é uma tese, mas que futuramente, ao ler estas palavras, entenda o motivo de minhas ausências quando, espontaneamente, requisitava minha presença.

À minha mãe, Adelice, de quem herdei exemplos de integridade e determinação, pelo amor, confiança, apoio e palavras de incentivo.

Ao meu pai, Geraldo (*in memoriam*), presença encantada em todos os momentos. Que em palavras encontremos o abraço recuado pelo tempo.

Aos meus irmãos, Ronaldo, Rosana e Ricardo, aos meus sobrinhos e sobrinhas, pela companhia sempre acolhedora, e a toda a família “Maurício Sampaio”, pela torcida e estímulos constantes.

Ao professor doutor Rogério Barbosa da Silva, pela orientação paciente, segura e séria, pela competência e imprescindíveis diálogos.

Aos professores doutores Ilca Vieira, Wagner Moreira e Mário Alex Rosa, que, como membros da banca de qualificação, realizaram críticas e sugestões que iluminaram os rumos deste trabalho.

Aos amigos e professores doutores Wagner Moreira, Mário Alex Rosa, Sérgio Alcides, Ilca Vieira, Marli Fróes e João Santiago pelo gentil aceite em compor a banca de defesa desta tese.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais – IFNMG –*campus* Pirapora, pelo apoio e concessões que viabilizaram a realização desta pesquisa.

À equipe do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, especialmente à bibliotecária Adrieli Sandra, pela recepção sempre cordial, acolhimento e profissionalismo ímpares.

Ao amigo e profissional Manoel Alves, pelo olhar poético e competência técnica com os quais me auxiliou a colocar em prática minhas ideias tecnológicas.

Ao revisor André Luiz Silva, gratidão pelo inestimável auxílio na finalização deste trabalho.

Aos amigos Josye Gonçalves e Renan Lucas, que gentilmente traduziram o resumo em português para o espanhol e o inglês.

Aos colegas e companheiros do POSLING, pelo apoio mútuo e vivências partilhadas.

Às queridas amigas Josye, Damáris, Daiane, Priscila e Jordana, presenças especiais que, nas pausas entre um parágrafo e outro de produção desta tese, foram bálsamo para os momentos de cansaço nessa jornada múltipla.

Enfim, minha mais profunda gratidão e respeito àqueles que, direta ou indiretamente, ajudaram-me a traçar linhas de fuga e a desatar os nós durante essa travessia.

*O erro me conforta.  
De erro em erro rompo  
a aorta e garanto  
e avalizo o meu ofício  
até que chegue ao gume.  
Corto.  
E desse sumo avaro  
fica aquele suor  
que já me basta.  
(ARAÚJO, 2004, p. 139).*

## RESUMO

Neste trabalho, temos por objetivo estudar o modo de configuração da escrita poética de Laís Corrêa de Araújo (1928-2006), levando em consideração os processos e procedimentos criados pela escritora em confluência com as demandas das mídias e das novas tecnologias. Serão abordados como *corpus* os poemas publicados no primeiro livro da autora, *Caderno de poesia* (1951), até o último, *Geriátrico* (2002). Com o intuito de melhor conhecer o processo criativo dessas composições, consideramos não somente o texto em si, mas os elementos relacionados ao circuito de produção, circulação e recepção dos poemas, aliados à materialidade dos meios em que eles se configuram. Assim, o desenvolvimento da pesquisa está estruturado sobre os principais eixos poéticos da dicção de Araújo: sua relação com o presente e as ressonâncias de suas vivências pessoais e profissionais em seu processo criativo, as implicações do reconhecimento crítico de sua obra, a seleção de suas estratégias poéticas e políticas, bem como o diálogo com as múltiplas vozes e as técnicas comunicativas que as engendram, buscando articular discussões sobre como essas manifestações evoluem no trajeto de sua produção poética. Em nossas análises, identificamos que há, na poesia de Araújo, uma potencial existência de práticas rizomáticas e hipertextuais. Em consideração à vocação dessa poesia para o digital, apresentamos um projeto de experimentação poética em contexto eletrônico, de modo a dialogar com o escopo teórico desenvolvido nesta tese, na tentativa de enriquecer a pesquisa acadêmica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Laís Corrêa de Araújo. Processo criativo. Linguagem poética. Hibridismo.

## ABSTRACT

In this paper, we aim to study the mode of configuration of the poetic writing of Laís Corrêa de Araújo (1928-2006), taking into account the processes and procedures created by the writer in confluence with the demands of the media and new technologies. The corpus will be the poems published in the author's first book, *Caderno de poesia* (1951) until the last, *Geriátrico* (2002). In order to better understand the creative process of these compositions, we consider not only the text itself, but the elements related to the production circuit, circulation and reception of the poems, allied to the materiality of the means in which they are configured. Thus, the development of the research is structured on the main poetic axes of Araújo's diction: its relationship with the present and the resonances of his personal and professional experiences in his creative process, the implications of the critical recognition of his work, the selection of his own poetic and political strategies, as well as the dialogue with the multiple voices and the communicative techniques that engender them, seeking to articulate discussions about how these manifestations evolve in the course of their poetic production. In our analysis, we identified that there is, in Araújo's poetry, a potential existence of rhizomatic and hypertextual practices. In consideration of the vocation of this poetry to the digital, we present a project of poetic experimentation in an electronic context, in order to dialogue with the theoretical scope developed in this thesis, in an attempt to enrich academic research.

**KEYWORDS:** Laís Corrêa de Araújo. Creative process. Poetic language. Hybridism.

## RESUMEN

En este trabajo, tenemos como objetivo estudiar el modo de configuración de la escrita poética de Laís Corrêa de Araújo (1928-2006), teniendo en cuenta los procesos y procedimientos creados por la escritora en confluencia con las demandas de los medios y de las nuevas tecnologías. Serán abordados como *corpus* los poemas del primer libro de la autora, *Caderno de poesia* (1951), hasta el último, *Geriátrico* (2002). A fin de conocer mejor el proceso creativo de esas composiciones, consideramos no solamente el texto en sí mismo, sino los elementos relacionados al circuito de producción, circulación y recepción de los poemas, junto a la materialidad de los medios en los cuales se configuran ellos. Así que el desarrollo de la pesquisa está estructurado sobre los principales ejes poéticos de la dicción de Araújo: su relación con el presente y las resonancias de sus experiencias personales y profesionales en su proceso creativo, las implicaciones del reconocimiento crítico de su obra, la selección de sus estrategias poéticas y políticas, como también el diálogo con sus múltiples voces y las técnicas comunicativas que las engendran, buscando articular discusiones sobre cómo esas manifestaciones evolucionan en el trayecto de su producción poética. En nuestros análisis, identificamos que hay, en la poesía de Araújo, una potencial existencia de prácticas rizomáticas e hipertextuales. En consideración a la vocación de esa poesía para lo digital, presentamos un proyecto de experimentación poética en contexto electrónico, dialogando con el fundamento teórico desarrollado en esta tesis, con la intención de enriquecer la pesquisa académica.

**PALABRAS-CLAVE:** Laís Corrêa de Araújo. Proceso creativo. Lenguaje poético. Hibridismo.

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Affonso e Laís, 45 anos de poesia.....	22
Figura 2 – Trajetória poética de Murilo Mendes .....	28
Figura 3 – Poema <i>Roda Gigante</i> .....	41
Figura 4 – Publicação do <i>Poema final</i> .....	49
Figura 5 – Capa da coletânea <i>Inventário</i> .....	66
Figura 6 – Capa de <i>Caderno de poesia</i> .....	70
Figura 7 – Ilustrações de Washington Junior .....	70
Figura 8 – Ilustrações de Washington Junior .....	71
Figura 9 – Vídeo-Poema <i>Oferta</i> .....	75
Figura 10 – Capa de <i>O signo e outros poemas</i> .....	76
Figura 11 – Ilustrações de Sara Ávila.....	77
Figura 12 – Capa do livro <i>Cantochão</i> .....	86
Figura 13 – Capas da revista <i>Noigandres</i> .....	87
Figura 14 – Versão do poema inédito <i>Fração ordinária</i> .....	90
Figura 15 – Uma das versões do poema <i>Fração ordinária</i> , com anotações .....	91
Figura 16 – Capa de uma das versões da encadernação <i>Verbo de ser</i> , com anotações de 1987 .....	93
Figura 17 – Página inicial da composição <i>Palavras, atos e omissões</i> .....	95
Figura 18 – Versões do poema <i>Minuta de contrato</i> , que compõe <i>Palavras, atos e omissões</i> ..	96
Figura 19 – Capa de <i>Decurso de prazo</i> .....	98
Figura 20 – Capa de <i>Pé de página</i> .....	104
Figura 21 – <i>Clips</i> .....	108
Figura 22 – <i>Poema V</i> .....	110
Figura 23 – <i>Poema VI</i> .....	110
Figura 24 – Poema manuscrito original <i>Nu frontal</i> .....	132

## SUMÁRIO

<b>NO MAPA DAS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES, UMA ENTRADA...</b>	<b>13</b>
<b>1 TRAJETÓRIA CRIATIVA – “EIS O QUE É HERANÇA: PALAVRAS”</b>	<b>21</b>
1.1 “De uma casinha desenhada no papel a um casarão recheado de papel”: apontamentos biobibliográficos	21
1.2 “uivar gritar vociferar erguer / a voz no mínimo um gemido”: militância literária na imprensa	31
1.3 “a letra S desenha a poesia / e reverencia a curva estrada”: crítica de poesia e poesia crítica	52
1.4 “os dedos forçam teclas em acordes / e digitam digitais sustentidos”: processo de criação e empreitada poética	65
<b>2 PALAVRAS DA CRÍTICA OU VOZES QUE CONSERVAM O VERDE</b>	<b>117</b>
2.1 <i>Caderno de poesia</i> (1951) e <i>O signo e outros poemas</i> (1955), para além de uma poesia “ <i>petit-point</i> ”	118
2.2 <i>Cantochão</i> (1967) e <i>Decurso de prazo</i> (1988): “veneno no pincel do escorpião”	134
2.3 <i>Pé de página</i> (1995), <i>Clips</i> (2000) e <i>Geriátrico</i> (2002): “repara no sigilo com que retenho o coice”	146
<b>3 “NADA A ESCONDER / NO PORÃO CHEIO DE EUS”: DEVIRES DA POESIA E DO SUJEITO LÍRICO</b>	<b>159</b>
3.1 Desterritorializações poéticas: modulações do sujeito lírico	160
3.1.1 <i>Poética do oco: o sujeito no limiar do silêncio</i>	162
3.2 Vozes, linguagens e sujeitos em multiplicidades	174
3.3 O devir sagrado: sacralidades e hierofanias em agenciamentos	198
3.3.1 <i>Linha de fuga 1: Vozes que (des) sacralizam o divino da tradição cristã</i>	200
3.3.2 <i>Linha de fuga 2: Vozes que lançam outros deuses: comunhão Cosmo-Homem-Natureza</i>	215
<b>4 TIROS PELA CULATRA: EXPERIMENTAÇÕES DE POESIA EM CAMPO AMPLIADO</b>	<b>228</b>

<b>4.1 Híbrido, hipertexto, rizoma: “palavras unidas em coito subverso” .....</b>	<b>229</b>
<b>4.2 Tradução intersemiótica: poemas, videopoemas, instapoemas .....</b>	<b>264</b>
<b>4.3 O projeto Instapoemas: a poesia de Araújo em bits .....</b>	<b>253</b>
<b>NO MAPA DAS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES, UMA SAÍDA.....</b>	<b>265</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>272</b>
<b>ANEXO A - <i>Storyboard poema-dardo</i>.....</b>	<b>291</b>
<b>ANEXO B - <i>Storyboard poema agônico</i>.....</b>	<b>293</b>
<b>ANEXO C - <i>Storyboard poema-pirâmide</i>.....</b>	<b>294</b>

## NO MAPA DAS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES, UMA ENTRADA...

*Um ponto de mira.*

*E o tiro  
pela culatra.* (ARAÚJO, 2004, p. 142).

Os versos dessa epígrafe pertencem a *Poesia*, poema que Laís Corrêa de Araújo publicou no livro *Decurso de prazo* (1988). Além de inspirarem o título desta tese e sua feitura, eles servem de mote para a discussão dos meios, procedimentos, condições e elementos em torno do processo que envolve todo labor poético. Em um texto tão sintético, a poeta, com a precisão cirúrgica que lhe é peculiar, instiga-nos a reflexões imprescindíveis no campo da criação: trata-se de um convite para olharmos a poesia como um espaço de desvios, aberto a metamorfoses, que comporta uma infinidade de possibilidades e variações. Dada a impossibilidade de se prever as consequências da linguagem e os lugares aonde essa mesma linguagem pode nos levar, a escrita projeta-se para o inesperado, revestindo-se de pontos de fuga, distantes do ponto de mira, um corte que desorienta e é capaz de desestabilizar a própria ideia de poesia.

Maurice Blanchot (1984), em *O livro por vir*, enfatiza que a experiência da literatura “[...] é precisamente a prova da dispersão” (BLANCHOT, 1984, p. 216), de modo que ela só é domínio da coerência enquanto ainda não existe. A poesia escapa, assim, a toda determinação, a toda afirmação que a estabilize ou a realize. Escrever seria experimentar a impossibilidade do conhecido, a incerteza e a insegurança de se chegar ao ponto almejado: a palavra é a “escritura do desastre”, porque é o “movimento do fora” que somente pode ser dito de “um dentro” da palavra. Nesse sentido, a poesia se propõe como lugar de riscos e tentativas, criando um universo por meio do qual o “desastre”, simbolizado, aqui, pelo “tiro pela culatra”, inscreve-se como realização da escrita, na perspectiva de Blanchot. A proposta de tese que se abre, portanto, considerará a leitura da poesia multifacetada de Laís Corrêa de Araújo (1928-2006), buscando compreender os principais procedimentos constitutivos de sua dicção poética. Assim, objetiva-se analisar o modo de configuração da escrita da autora mineira, no período de 1951 a 2002, desde sua primeira publicação, *Caderno de poesia* (1951), até seu último livro, *Geriátrico* (2002), perpassando as obras *O signo e outros poemas* (1955), *Cantochão* (1967), *Decurso de prazo* (1988), *Pé de página* (1995) e *Clips* (2000), todas reunidas no volume *Inventário* (2004), pela Editora UFMG. Tais composições serão estudadas levando-se em consideração os processos e procedimentos criados pela autora em

confluência com as demandas das mídias e das novas tecnologias, desde os diálogos e referências no campo do experimentalismo vanguardista, incluindo aí a recombinação de formas, estilos, estratégias, códigos e linguagens, até as peculiaridades de seu trabalho na qualidade de propagadora de ideias, valores e ideologias.

Para tanto, elencamos três hipóteses a serem testadas neste trabalho. A primeira delas parte do pressuposto de que a poética de Araújo é afetada pela técnica, uma vez que incorpora os meios de seu tempo e está ligada às invenções tecnológicas das mídias disponíveis em cada período. Dada sua experiência com o movimento concretista, algumas obras, no âmbito do *corpus* escolhido, tomam a materialidade tipográfica do livro como horizonte do ato de escrita, ao mesmo tempo em que põe em xeque os limites discursivos e conceituais do livro como suporte impresso, centrando-se numa exploração aberta da processualidade do ato de escrita.

Outro pressuposto é o de que a poética de Araújo se constitui de constantes desdobramentos e deslocamentos, não só dos sujeitos poéticos, mas de tudo o que a alicerça: falas, perspectivas, procedimentos e a própria linguagem dos poemas. Do mesmo modo que acena para um movimento de leitura do cânone – o qual, pelo fato de ser relido e reconstruído, passa a incorporar e constituir a dicção da autora –, está aberta também a experimentos táteis, sonoros e visuais da palavra. Finalmente, a última hipótese a ser testada é a de que a poética de Araújo se configura como prática textual híbrida, plural, múltipla e rizomática, aberta ao tratamento informático.

Por uma opção metodológica, elegemos uma estrutura organizada em quatro capítulos como forma de apresentar as discussões engendradas nesta tese. Em relação à escolha dos títulos e subtítulos que figuram na pesquisa, vale esclarecer que eles foram inspirados em versos de poemas escritos por Araújo. No primeiro capítulo, intitulado, *Trajectoria criativa – eis o que é herança: palavras*, realizou-se um levantamento cultural e documental relativo ao período de 1951 a 2002, com abordagem dos itinerários pessoal, político e poético da autora mineira, destacando fatos, momentos e situações que nos parecem imprescindíveis para a compreensão de sua produção intelectual no cenário da poesia brasileira do período. Visando ser mais bem detalhada, a apresentação desse painel subdivide-se em quatro partes: A primeira, por meio da abordagem do itinerário pessoal da poeta, realiza apontamentos biobibliográficos que, de alguma forma, contribuíram para constituir e delinear o panorama multifacetado da obra poética de Araújo. A segunda parte aborda o imprescindível trabalho da escritora, desde 1950, em diversas linhas de frente na imprensa nacional e estrangeira, com ênfase na atividade crítica realizada durante sua atuação na coluna *Roda Gigante* no

*Suplemento Literário do Minas Gerais* e, posteriormente, no jornal *Estado de Minas*. Na terceira parte, analisa-se a imbricação da atividade crítica realizada por Araújo em diálogo com seu ofício poético, bem como a forma com a qual comparecem no fazer poético sua experiência crítica ensaística e seus exercícios de tradução. Partimos do pressuposto de que a produção intelectual da referida escritora é um grande painel interligado de escrita, pleno de significados e reverberações as mais diversas, no qual teoria e prática se complementam. A quarta parte foca seu plano de intenções na empreitada poética de Laís Corrêa de Araújo e os meandros de sua criação artística, em observação do processo criativo e das novas estruturas de linguagem que dele decorrem, enfeixando discussões sobre como essas manifestações evoluem no trajeto da produção poética da escritora. Para tanto, traça um breve roteiro – ou cartografia – da obra da poeta, iniciando o percurso pela sua primeira publicação, em 1951, até chegar aos últimos livros, investigando a maneira peculiar por meio da qual a autora compõe suas vozes poéticas e articula diversas técnicas de expressão, desde o uso de composições em formas fixas, perpassando por escolhas que jogam com variados estilos, temas, experiências espaciais, linguagens, aspectos tipográficos, entre outras, conforme as demandas de cada momento de seu processo criativo.

Já o segundo capítulo, intitulado *Palavras da crítica ou vozes que conservam o verde*, apresenta o *corpus* de críticas jornalísticas e acadêmicas sobre a produção poética de Araújo que se julgou relevante analisar, desde sua primeira publicação, a partir de 1951, até os dias atuais. Isso feito em diálogo com nossa opinião crítica a respeito do que se manifestava como juízo de valor acerca de cada uma das composições que constituem o objeto de estudo desta tese, com o intuito de indicar o lugar ocupado pela escritora e sua poesia no cenário da produção literária brasileira do século XX e início do século XXI. Na primeira parte do capítulo, discorre-se sobre a recepção crítica sincrônica às composições *Caderno de poesia* (1951) e *O signo e outros poemas* (1955), considerando o “horizonte de expectativas” do público leitor daquela época, em diálogo com alguns postulados envolvendo a estética da recepção, conforme propostos por Hans Robert Jauss (1994). A segunda parte aborda como se deu a recepção de *Cantochão* (1967) e *Decurso de prazo* (1988) no contexto em que foram publicados. Já na última parte do capítulo, propõe-se a apresentar e dialogar com as vozes críticas que constituíram a recepção das composições *Pé de página* (1995), *Clips* (2000) e *Geriátrico* (2002).

É preciso salientar que constituiu importante fonte para nossa pesquisa o trabalho da professora e escritora Maria Esther Maciel sobre a poeta em estudo, envolvendo o ensaio *O pathos da lucidez: a trajetória poético-intelectual de Laís Corrêa de Araújo*, que compõe o

posfácio de *Inventário* (2004), bem como a coletânea *Laís Corrêa de Araújo: Encontro com escritores mineiros* (2002), em que Maciel atuou como organizadora. Diante do fato de que a fortuna crítica sobre a composição poética de Araújo se limita a alguns ensaios acadêmicos, tomamos como fonte de pesquisa parte considerável das resenhas e comentários críticos veiculados em jornais e outros periódicos.

Cumprir destacar que, em setembro de 2017, houve certo “resgate” de Laís Corrêa de Araújo e sua composição poética. A autora foi homenageada na 2ª edição do Festival Literário Internacional de Belo Horizonte (FLI-BH), ocorrido na capital mineira. A programação do evento, bastante ampla e diversificada, teve uma mesa intitulada *O inventário poético de Laís Corrêa de Araújo*, contando com a participação de Maria Esther Maciel, além da apresentação de um recital filmado na casa da poeta mineira, em 2015, idealizado e coordenado por Thais Guimarães, e dirigido por José Adolfo Moura, pela *Rede Minas de Televisão*. Conforme os curadores do festival, Francisco de Moraes Mendes e Adriana Garcia, essa homenagem à escritora foi uma escolha ética, estética e política: ética porque procura fazer justiça ao dar visibilidade à sua grande obra e trabalho; estética porque seus poemas sobrevivem ao tempo, contemporâneos na linguagem e tocados pelo rigor e exatidão no manejo das palavras; e política porque vem dar ênfase, por meio de sua poesia, à necessidade de mostrar, em condições equânimes, a literatura escrita por mulheres no Brasil<sup>1</sup>.

Ao trazer à cena as vozes críticas alusivas à poesia de Araújo, objetivamos discutir o caráter das avaliações que foram perpetradas em sua época. Ademais, diante da constatação de que há, por parte da crítica literária relativa a quase toda sua obra poética, uma tendência a enquadrá-la como “literatura feminina”, já que os elementos do universo do ser mulher figuram de maneira inevitável na produção da autora, a discussão dessa temática acaba por atravessar toda a tese, ainda que por diferentes vias de abordagem. Não constituirá um equívoco caso este estudo dê a impressão de que transita entre as complexas ramificações do estilo poético de Laís Corrêa de Araújo. Compreendemos que não se pode abordar de outro modo, senão em termos da multiplicidade de registros que abriga, uma poética que traz em si tal variedade de vozes, estilos, linguagens e tendências, como resultado de um longo percurso de criação estético-conceitual.

No terceiro capítulo, *Nada a esconder / no porão cheio de eus: devires da poesia e do sujeito lírico*, buscamos acentuar o caráter de multiplicidade e diálogo da poesia de Araújo

---

<sup>1</sup> Informações disponíveis em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/08/10/noticias-artes-e-livros,211352/festival-literario-de-belo-horizonte-foca-em-mulheres-negros-e-autore.shtml>. Acesso em: 28 out. 2017.

com diversas referências culturais que se articulam criativamente no espaço poético, de modo a propor uma leitura em devir. Na primeira parte do capítulo, demonstramos que os sujeitos líricos que se inscrevem na experiência dessa escrita poética abrigam várias representações identitárias. Ao relacioná-los à referência de sujeito moderno e pós-moderno, identificamos sinais de um sujeito fragmentado, perdido, cuja postura aponta para uma interioridade em direção ao vazio e ao silêncio, com base nos pressupostos defendidos por Félix Guattari (1993).

Na segunda parte, analisamos as confluências entre a poesia de Araújo e as diversas vozes com as quais dialoga, de modo a demonstrar que essas dicções compõem o discurso híbrido e palimpséstico que alicerça a poesia da escritora, nos moldes do que propõe Gérard Genette (2010). Como a ressonância dessa poesia com o sagrado é recorrente, abordamos, na terceira parte, a sacralidade e seus agenciamentos como linhas de fuga, o que aponta para um sentimento de incompletude que caracteriza a ânsia de ligação e contato do eu lírico com o plano divino.

Por fim, no quarto capítulo, *Tiros pela culatra: experimentações de poesia em campo ampliado*, apresentamos, inicialmente, uma discussão sobre o hibridismo literário (BAKHTIN, 1990), comentando noções do hipertexto impresso e do hipertexto eletrônico (LANDOW, 2006; NEITZEL, 2002; 2006), de modo a propor uma leitura rizomática da poesia de Araújo, por meio do conceito de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Dessa forma, realizamos uma leitura dessa poesia como um hipertexto não eletrônico e, em consideração a sua vocação para o digital, propomos a tradução intersemiótica, ou a transcrição de três poemas escritos e veiculados em suporte impresso para a mídia eletrônica, especialmente o *Instagram*, conforme as formulações de Julio Plaza (2003) e Haroldo de Campos (1992). Tudo isso com o intuito de desenvolver um projeto que contemple a realização de experimentos poéticos em diálogo com o escopo teórico discutido nesta pesquisa, na tentativa de enriquecê-la.

A ideia de realizar tal projeto teve sua origem no percurso acadêmico que seguimos a partir de 2015, quando do ingresso como aluna regular no doutorado em Estudos de Linguagens no CEFET-MG, especialmente com base nos estudos realizados nas disciplinas *Linguagem, mídia e processos discursivos*, *Memória e arquivos artísticos-literários – teoria, discurso crítico e processos de criação* e *Linguagens e tecnologias de edição*. Na disciplina *Edição e difusão de poesia em multiplataformas*, ministrada pelo professor Rogério Barbosa,

desenvolvemos o projeto *Poemaps*<sup>2</sup>, que nos possibilitou vislumbrar o espaço das redes sociais como palco de experimentação textual, crítica e criativa, de modo a fomentar nossa proposta de trabalhar a poesia de Laís Corrêa de Araújo em multiplataformas.

Outra experiência relevante, nesse sentido, foi a realização do projeto de pesquisa *Literatura brasileira e novas mídias*<sup>3</sup>, em parceria com discentes e docentes do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFNMG – *campus* Pirapora, em 2015 e 2016, por meio do qual analisamos o trânsito intermediário e intercultural de romance e poesia impressos traduzidos para outros suportes. Tais oportunidades nos permitiram explorar as múltiplas e amplas possibilidades de experimentação no campo da poesia, sobretudo acerca da composição poética realizada por Araújo, ensejando a extensão de suas potencialidades de criação e leitura.

Quanto aos procedimentos metodológicos utilizados na elaboração da tese, cumpre informar que a pesquisa assume um caráter basicamente qualitativo. Trata-se de uma investigação que se lança sobre seu objeto de estudo pelo viés interpretativo, tanto da bibliografia específica do *corpus* da pesquisa, qual seja a composição poética de Laís Corrêa de Araújo, no período de 1951 a 2002, como das bases teóricas analisadas, com vistas a uma melhor explicitação do referencial epistemológico.

A título de contribuição para a realização desta pesquisa, fomos à busca de fontes primárias documentais da escritora, as quais se encontram no Acervo de Escritores Mineiros (AEM), localizado no Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC), nas dependências da Biblioteca Central, sob a tutela da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais.

Destaque-se a atuação imprescindível do CELC como núcleo de pesquisa da Faculdade de Letras – FALE, que possui como objetivos precípuos a preservação e difusão do patrimônio cultural da literatura mineira, a promoção de pesquisas no campo da literatura brasileira e outras literaturas, o incentivo à criação de grupos de pesquisa, entre outros. Embora o público-alvo desse espaço seja constituído, em sua grande maioria, de pesquisadores em nível de pós-graduação *stricto sensu*, o AEM possui abertura para consulta

---

<sup>2</sup> Inicialmente, a produção poética em forma de postagens e comentários circulou no ambiente de um grupo do *Facebook* e, posteriormente, migrou para uma plataforma de publicação e circulação de poesias georreferenciadas que, pelo seu aspecto colaborativo e hipertextual, funciona como um labirinto. No artigo *Poemaps: perspectives for creation and circulation of poetry in a multimedia context*, Rogério Barbosa, Amanda Martins e Caio Saldanha (2018) descrevem pormenorizadamente a lógica do projeto a partir da ideia de acesso à poesia por meio de um mapa.

<sup>3</sup> O referido projeto rendeu diversas publicações e apresentações em eventos científicos. Ver: SAMPAIO (2015a; 2015b); SAMPAIO et al. (2015; 2015; 2015; 2016).

do acervo à comunidade em geral, promovendo a interação dos acervos literários com a sociedade. Iniciativas como estas, aliadas às tecnologias de conservação, preservação, construção e difusão do conhecimento, promovem o aprimoramento dos estudos no campo literário, artístico e teórico, em uma perspectiva multidisciplinar.

No que diz respeito ao acervo relativo a Laís Corrêa de Araújo, é importante esclarecer que, embora a poeta tenha falecido em 2006, o AEM somente recebeu seu acervo no ano de 2012, quando da morte de seu esposo, o poeta Affonso Ávila. Como os documentos estão sendo tratados, organizados e catalogados, ainda não estão plenamente disponíveis ao grande público. Conforme dados do AEM<sup>4</sup>, a coleção bibliográfica da escritora mineira é constituída por aproximadamente 6 mil itens, tais como, livros, periódicos, discos de vinil, fitas VHS, entre outros. Já a coleção documental conta com cerca de 60 mil documentos, incluindo correspondências, recortes de jornais, rascunhos, originais, objetos pessoais e outros itens.

Como a referida autora cultivava o hábito de guardar e catalogar publicações sobre sua produção intelectual, acabou por se revelar uma “guardiã da memória”, tendo arquivado e praticamente inventariado uma parte de seu próprio acervo, organizando em pastas, em ordem cronológica, todo o material que lhe interessava e lhe dizia respeito. O contato direto com esses “documentos de processo” serviu de combustível para esta pesquisa. Registros diversos, tais como, anotações manuscritas, datiloscritas, mimeografadas ou impressas via computador, esboços de estudos e discursos, originais de suas obras ainda em estado germinal, fichamentos de livros lidos, artigos, periódicos, escritos rasurados, inventários, material de arte, fotografias, condecorações, correspondências trocadas com intelectuais de todo país e do exterior, resenhas e títulos que enfocam a fortuna crítica de sua obra, todos esses elementos fazem parte do material crítico que estivemos investigando durante a elaboração desta tese. Importante assinalar como fonte de pesquisa, ainda, os incontáveis lançamentos do nome da autora em *sites* de busca na internet, que nos trouxeram algumas descobertas interessantes, a despeito da escassez de material relativo à obra da poeta em comento.

Embora tenhamos realizado tais pesquisas de fontes primárias no AEM, privilegamos, neste trabalho, a abordagem bibliográfica, por meio de um apanhado sobre a literatura pertinente, incluindo os principais trabalhos já realizados acerca da temática estudada, além de textos avulsos veiculados em periódicos diversos, tais como, notícias, crônicas e demais publicações sobre e da autora. Outro elemento importante, na fortuna crítica da poeta, são os

---

<sup>4</sup> Dados disponíveis no sítio do Acervo de Escritores Mineiros, cujo endereço eletrônico é: [http://phpxt01.fale.ufmg.br/aem/?page\\_id=9](http://phpxt01.fale.ufmg.br/aem/?page_id=9). Acesso em: 20 jan. 2018.

textos nos quais ela fala de si mesma e de sua obra, incluindo-se, nesse rol, alguns de seus depoimentos, entrevistas e, principalmente, seus ensaios críticos.

A despeito da constante necessidade de contextualização e posicionamento crítico, os procedimentos metodológicos se realizam pelo viés dialético, por considerar que nenhum fenômeno pode ser compreendido quando encarado isoladamente. Ao discorrerem sobre o método dialético, Marconi e Lakatos (2003) destacam que “[...] as coisas não são analisadas na qualidade de objetos fixos, mas em movimento: nenhuma coisa está ‘acabada’, encontrando-se sempre em vias de se transformar, desenvolver [...]”. (p. 101). Se o texto poético resulta aberto a possibilidades e é também condicionado pelos elementos que o circundam, sua análise crítica levará em consideração a importância da articulação com suas relações e discursos.

Por fim, apresentado o ideário que alicerça esta tese e demarcados seus propósitos, almeja-se que suscitem novos olhares para o lugar que Laís Corrêa de Araújo e sua produção intelectual ocupam no cenário literário brasileiro. Embora a escritora tenha sido considerada pela crítica uma das principais figuras femininas intelectuais do Brasil (Cf. MACIEL, 2002; SOUZA, 2012), até o momento não são muitos os estudos sistemáticos cujo escopo é o resgate de sua produção intelectual, bem como dos elementos que motivam a arquitetura de seus versos e a construção de seu discurso. Passados mais de dez anos de sua morte, o trabalho dessa importante autora ainda clama por uma fortuna crítica que contemple com propriedade os procedimentos que compõem seu fazer poético, incluindo mapeamentos, análises e cotejamentos de seu processo compositivo durante um percurso criativo de mais de cinquenta anos.

## 1 TRAJETÓRIA CRIATIVA – “EIS O QUE É HERANÇA: PALAVRAS”

*A matilha não force  
arcas de cadeado.  
Todo o bem de raiz  
foi dado.*

*Todo o bem de raiz  
(não deixo outras lavras)  
eis o que é herança:  
palavras. (ARAÚJO, 2004, p. 99).*

### 1.1 “De uma casinha desenhada no papel a um casarão recheado de papel”: apontamentos biobibliográficos

Em depoimento<sup>5</sup> concedido à Faculdade de Letras da UFMG, no ano de 1997, com a voz experiente de uma quase septuagenária, Laís Corrêa de Araújo rememora diversas cenas que compuseram sua trajetória, envolvendo experiências como menina, mulher, mãe, esposa e profissional. A poeta nos fala da criança bem-nascida de Campo Belo (MG), de sua infância em São João del-Rei, imersa em um ambiente impregnado de religiosidade e arte, sob os cuidados do pai viúvo, dada sua orfandade precoce – de mãe –, quando tinha apenas um ano, e, posteriormente, de pai, aos sete anos de idade (Cf. ARAÚJO, 2002, p. 28). Lembra-se, ainda, da herança que “virou fumaça” e do peso da miséria sobre os irmãos, bem como do estudo e da leitura como únicos patrimônios desejados. Comenta sua formação literária, justificadamente desordenada e sem controle moral, e recorda-se das intempéries da “arada adolescência”, da saudade dos sete irmãos inevitavelmente distribuídos entre os tios. Mas que, mais tarde, em 1936, passaram a morar em Belo Horizonte, na mesma pensão, com o esforço de sua irmã mais velha, que, ao atingir a maioridade, resolveu que deveria “recuperar o clã”, nas palavras da escritora.

Além disso, recorda-se que foi a mais nova diplomada de sua turma no curso de Letras Neolatinas, ofertado pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduou-se em 1946, aos dezoito anos e, apesar de ser a menor em estatura e a mais jovem estudante, se comparada aos demais colegas, possuía enorme bagagem de leitura. Ainda em 1946, a poeta também iniciou sua carreira de funcionária pública no Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (IAPI), atual Instituto Nacional do Seguro Social (INSS). Aposentou-se após trinta anos de serviço público prestado, ocasião em que retomou

---

<sup>5</sup> Texto integrado ao livro *Laís Corrêa de Araújo: encontro com escritores mineiros*, organizado por Maria Esther Maciel (2002).

os estudos superiores, tendo sido aprovada em primeiro lugar no vestibular para o curso de Filosofia e Teologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), licenciando-se em 1978.

Araújo relata-nos, no mesmo depoimento, que conheceu seu grande amor, o também poeta e crítico mineiro Affonso Ávila, em 1950, por meio de um amigo comum, quando cuidavam da criação da revista *Vocação*. Naquele convívio de revista, ela entregou a Ávila um caderno manuscrito com suas poesias, e ele, entusiasmado, resolveu, secretamente, fazer a edição com Wilson Figueiredo. “Foi o primeiro nome de uma coleção que a gente sonhava em fazer e se chamaria ‘Santelmo Poesia’, que chegou a publicar três livros”. (ÁVILA, 1995, p. 3).

“Orquídeas e edição clandestina dão em casamento”. Essa foi a manchete veiculada no jornal *Hoje em Dia*, em 3 de dezembro de 1995, no caderno *Cultura*, como parte da reportagem intitulada “Affonso e Laís, 45 anos de poesia”, em que aparece em destaque uma foto do casal abraçado, ocupando praticamente a página inteira.

Figura 1 – Affonso e Laís, 45 anos de poesia



Fonte: *HOJE EM DIA*, 3 dez. 1995.

Graças a esse original pedido de casamento de seu primeiro editor e futuro marido, entregue dentro de uma caixa de orquídeas, Araújo teve a surpresa de ver editado seu

*Caderno de poesia*, em 1951 (CUNHA, 1995, p. 3). Fato é que o enlace matrimonial ocorreu em 1952. O casal teve cinco filhos, suas “obras-primas” – Paulo, Myriam, Carlos, Cristina e Mônica – e fizeram do ofício poético um constante exercício, tanto intelectual, quanto espiritual, destacando-se, ambos, na cena literária brasileira do século XX.

Em 1945, Laís Corrêa de Araújo teve seu primeiro poema, intitulado *O vento*, publicado na imprensa pelo Suplemento Literário da *Folha de Minas*. Entretanto, foi somente seis anos depois, em 1951, a partir do lançamento de seu primeiro livro, *Caderno de poesia*, que começou a “[...] acreditar na literatura, como trabalho e paixão”, conforme depoimento. A partir de então, em meio à ebulição do ambiente transgressor modernista, prosseguiu sua carreira no universo da criação poética, a qual se estendeu até o ano de 2002, compreendendo o lançamento de mais seis livros: *O signo e outros poemas* (1955); *Cantochão* (1967); *Decurso de prazo* (1988); *Pé de página* (1995); *Clips* (2000) e *Geriatríco* (2002), os quais, por constituírem nosso objeto de estudo, serão tratados pormenorizadamente em outros momentos desta pesquisa.

Já Affonso Ávila lançou sua primeira composição poética, o livro *O açude*, em 1953 (reunindo textos escritos entre 1949 e 1953), seguido de *Sonetos da descoberta* (contendo poemas elaborados entre 1951 e 1953). Ao longo de sua vida, publicou mais de vinte livros de poemas, os quais o consagraram, aos olhos da crítica literária, por seu caráter experimental. Nas palavras de Rui Mourão (2013), foi o poeta “[...] quem realizou a poesia de maior consistência da vanguarda vigente no Brasil a partir dos últimos anos da década de 1950” (p. 249). Pela via ensaística, Ávila tornou-se um importante estudioso do barroco mineiro e suas intersecções latino-americanas e europeias, tendo escrito livros referenciais sobre o tema. Além disso, participou ativamente de imprescindíveis movimentos literários e protagonizou a criação de vários periódicos mineiros, com destaque para as revistas *Vocação* (1951) e *Tendência* (1957-1962), das quais Araújo também participou.

Reiteramos, pois, que Laís Corrêa de Araújo atuou mais efetivamente no ofício da escrita no início dos anos 1950, quando conheceu seu futuro marido. Diante dessas considerações, fica claro que Ávila foi um grande incentivador da carreira da poeta. Porém, igualmente clara é a constatação de que o trabalho desempenhado por Araújo atesta uma postura firme diante de um cenário de resistência à atuação efetiva da mulher no espaço público. Em depoimento, a poeta reconhece o quão difícil era ser legitimada em sua individualidade, como sobrevivente de tantas lutas pessoais e culturais: “[...] caminhei muito, entre o sofrimento, a luta pela sobrevivência, uma rebeldia natural contra a injustiça social e a dificuldade de afirmar a minha identidade” (ARAÚJO, 2002, p. 28).

Em *A mulher profissional como agente de transformação*, escrito em maio de 1995, Araújo trata da trajetória, lenta e gradual, das mulheres em busca de sua identidade social, destacando suas conquistas, ao longo do tempo, rumo à conquista gradativa de seus direitos. Tal texto foi escrito para Ângela Gutierrez, mulher que ocupou posição de destaque como empresária, colecionadora de arte e ex-secretária de Cultura de Minas Gerais. Na ocasião, Araújo destaca que se, antes, cabia às mulheres a atuação limitada no espaço privado, circunscrito ao meio familiar e do lar – o de submissão –, enquanto os homens sempre tiveram como lugar o espaço público – o de dominação –, aos poucos, a atuação feminina foi deixando de ser a de “personagem” secundária e passou a ser como “pessoa” nos diversos domínios do conhecimento, para além dos limites da fisiologia, seja no ofício do magistério, da invenção e produção de instrumentos, gestão do lar ou dos negócios, vida política, na literatura e na arte.

A mulher de hoje está atenta e diligentemente aplicada à função de agente de transformação social. Não somos apenas as figuras mitológicas da “Mãe-Terra”, reprodutoras da espécie e elementos de continuidade da raça. [...] Coragem e tenacidade têm sido a bandeira da mulher. Vamos carregá-la visando ao futuro, com a certeza e o justo orgulho de quem tem fé em si mesma e sabe abrir os caminhos e acender a luz para iluminar os passos firmes da humanidade [...] (ARAÚJO, 1995, p. 4-5).

Nesse sentido, para que as mulheres tivessem reconhecidas a legitimidade e a liberdade de agir, bem como de produzir e disseminar literatura, além da valorização do pensar e o expressar-se intelectualmente, foram necessárias a transposição e a superação de obstáculos contínuos.

Além de seu pioneirismo em atividades várias, Laís Corrêa de Araújo foi, por exemplo, a única mulher a participar da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, realizada em Belo Horizonte, em 1963, às vésperas do Golpe Militar de 1964, portanto. Considerado um dos mais importantes da esfera literária de Minas Gerais, sob a coordenação de Affonso Ávila, esse evento integrou novos poetas e críticos mineiros com os concretistas paulistas, tais como, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Paulo Leminski, Pedro Xisto, Roberto Pontual e Luiz Costa Lima, a fim de construir uma perspectiva crítico-participante para a poesia daquele momento.

No texto *Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal*, escrito em 1993, para o evento comemorativo dos *30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, Affonso Ávila destaca o lugar ocupado por Araújo não somente na referida *Semana*, mas também nos anos seguintes em atuações posteriores.

O pensamento progressista da mulher brasileira deu seu tom de destaque à exposição, através de Laís Corrêa de Araújo, essa “mulher forte do Evangelho” que, nos anos sombrios que se seguiriam ao vindouro março/abril de 64, simbolizaria de modo quase solitário mas exemplarmente corajoso, na sua poesia e sobretudo na sua temida coluna “Roda Gigante”, a resistência de quase vinte anos da verdadeira mulher mineira, imagem então deturpada caricatamente pelo conúbio místico-festivo com os agentes da truculência obscurantista do regime militar. (ÁVILA, 2011, p. 56).

Nessa autorreleitura crítica do que foi a *Semana*, Ávila rememora que o evento precisou vencer diversos obstáculos, primeiramente porque a Belo Horizonte daquela época era um meio ainda culturalmente tímido, cuja população não ultrapassava setecentos mil habitantes; em segundo lugar e, principalmente, porque aquele momento político possuía o estigma da desconfiança e do temor do que poderia representar tantos “comunistas” reunidos numa universidade, considerando que o meio mineiro, nas palavras do poeta, estava comprometido ideológica e visceralmente com golpe de direita que já se tramava no país.

Destaque-se que Araújo não somente atuou nos bastidores da organização e do apoio logístico da *Semana*, mas participou ativamente, compondo a mesa de abertura com outros intelectuais e artistas. Em entrevista concedida a Alécio Cunha, do jornal *Hoje em Dia*, em 3 de dezembro de 1995, a artista mineira se orgulha de ter sido a única mulher a se pronunciar no referido encontro:

[...] esse orgulho eu também tenho. Eu nunca me considerei um ser passivo e fora do contexto. Então eu participei de tudo, não só como relações públicas, como também no pensamento e na discussão do que seria a *Semana*. Isso sem o apoio feminino de mais ninguém, porque nenhuma outra mulher teve a ousadia de correr o risco de uma coisa nova. (ARAÚJO, 1995, p. 3).

Cumpramos ressaltar que, como única representante do gênero naquela ocasião, sua presença causou certa inquietação. Uma voz masculina, ecoada da plateia, dirigiu à mesa a seguinte pergunta, instantes antes da abertura da solenidade: “Por que a Laís está aqui?”. O questionamento do curioso participante expressa bem a realidade daqueles tempos. “Por que a Laís está aqui? não é apenas uma pergunta. É silenciamento e apagamento. É, também, sinal de que Laís terá de insistir e persistir, se quiser existir no campo literário – ferinamente disputado, por sinal”. (RIBEIRO, 2016, p.2).

Para Maria Esther Maciel (2004), a presença da escritora ali só poderia causar estranhamento mesmo. Ela não estava naquele encontro na qualidade de cônjuge do idealizador do evento, mas lado a lado, em condição de igualdade, com expoentes do movimento concretista, como uma “[...] legítima representante de uma vertente poética

inovadora”, cujas propostas, um tanto quanto radicais, não eram compatíveis com o que se definia como “universo feminino” naquela tradicional sociedade mineira. (MACIEL, 2004, p. 14-15).

Aliando pensamento e ação, felizmente, Araújo não se deixou desencorajar: carregou a bandeira da coragem e da tenacidade, tal como defendeu. Sua trajetória profissional como escritora é marcada não somente pela composição poética que constitui nosso objeto de pesquisa, mas pela publicação de livros destinados ao público infanto-juvenil, pelas produções no campo do ensaio e da tradução de cânones da modernidade, além da disponibilização de farto material sobre crítica literária nacional e estrangeira, devido à sua atuação na imprensa.

Foi a partir dos anos 1970 que Araújo se voltou também para a literatura infanto-juvenil, tendo sido motivada e inspirada, principalmente, pelo nascimento de seus netos. Sua primeira composição desse gênero foi o premiado *O grande blá-blá-blá*, com prefácio de Rachel de Queiroz, lançado em 1974 pela editora Abril Cultural/Mobral, de São Paulo. Nove anos depois, *Maria & companhia*, contendo ilustrações de Marcelo Monteiro, foi lançado em 1983 pela Editora Brasil-América. Em 1987, Araújo publicou a composição *Que quintal!* pela editora RHJ, com ilustrações de Ferruccio, a qual foi posteriormente reeditada pela Editora Baobá, em 2013, com ilustrações de Thaís Mesquita. Trata-se de um livro-poema de grande apelo comunicativo, feito em redondilhas maiores, em que a poeta, inspirada no quintal de sua própria casa, apresenta a possibilidade lúdica de percepção de sons, sensações, ritmos, rimas, por meio da expressão de sons e barulhos de animais, plantas, pessoas, entre outras expressões.

Em 1989, foi publicado *O relógio mandão*, pela editora RHJ, com ilustrações Sergio Luz. O livro realiza, de forma lúdica, um dinâmico e afetivo diálogo entre mãe e filho sobre a finalidade do relógio, de modo a trazer para o universo infantil a percepção do tempo, das horas e da rotina. Já o último livro desse gênero foi *A loja do Zéconzé*, publicado em 2000 e reeditado em 2010, pela Editora Dubolsinho. O título é uma divertida alusão a uma canção de domínio público, *A loja do Mestre André*. Mas, ao contrário desta, em que o mestre André vendia todos os instrumentos musicais, Zéconzé vende “o que ninguém quer”: uma chupeta usada e velha, um pedacinho de fralda, uma bola de nuvem, entre outros valiosos tesouros.

A temática da “literatura infantil” é recorrente na ensaística produzida por Araújo, mesmo anos antes da publicação de seu primeiro livro para esse tipo de público. Em ensaio crítico intitulado *Alice – fantasia e invenção*, publicado no ano de 1967, em *Roda Gigante*, a escritora comenta, por exemplo, o desinteresse pelo trabalho editorial no setor, enfatizando que são minoria os escritores que se dedicam a escrever para crianças. Destaca, ainda, a

existência de um “estágio de conservadorismo” no que diz respeito ao pouco cuidado com que são feitos os livros para esses leitores. Para a escritora, estaria nossa literatura infantil saturada dos exemplos do “[...] bom e do mau menino, dos princípios moralizantes cerceadores das atividades normais e instintivas” – o que costuma resultar em limitação ou atrofia da literatura –, de modo que a criança é manobrada e modelada pelos valores que regem a conduta dos pais e dos demais adultos. Conforme a ensaísta, não se costuma pensar na educação do “mini-leitor”, tampouco na necessidade de cativá-lo. A base para um futuro criativo assenta-se a partir da fantasia despertada pelo livro, rumo à realidade construtiva, que consiste na “[...] outra face da moeda que dá ao homem o seu valor e sua responsabilidade diante do mundo”. (ARAÚJO, 1967, p. 7).

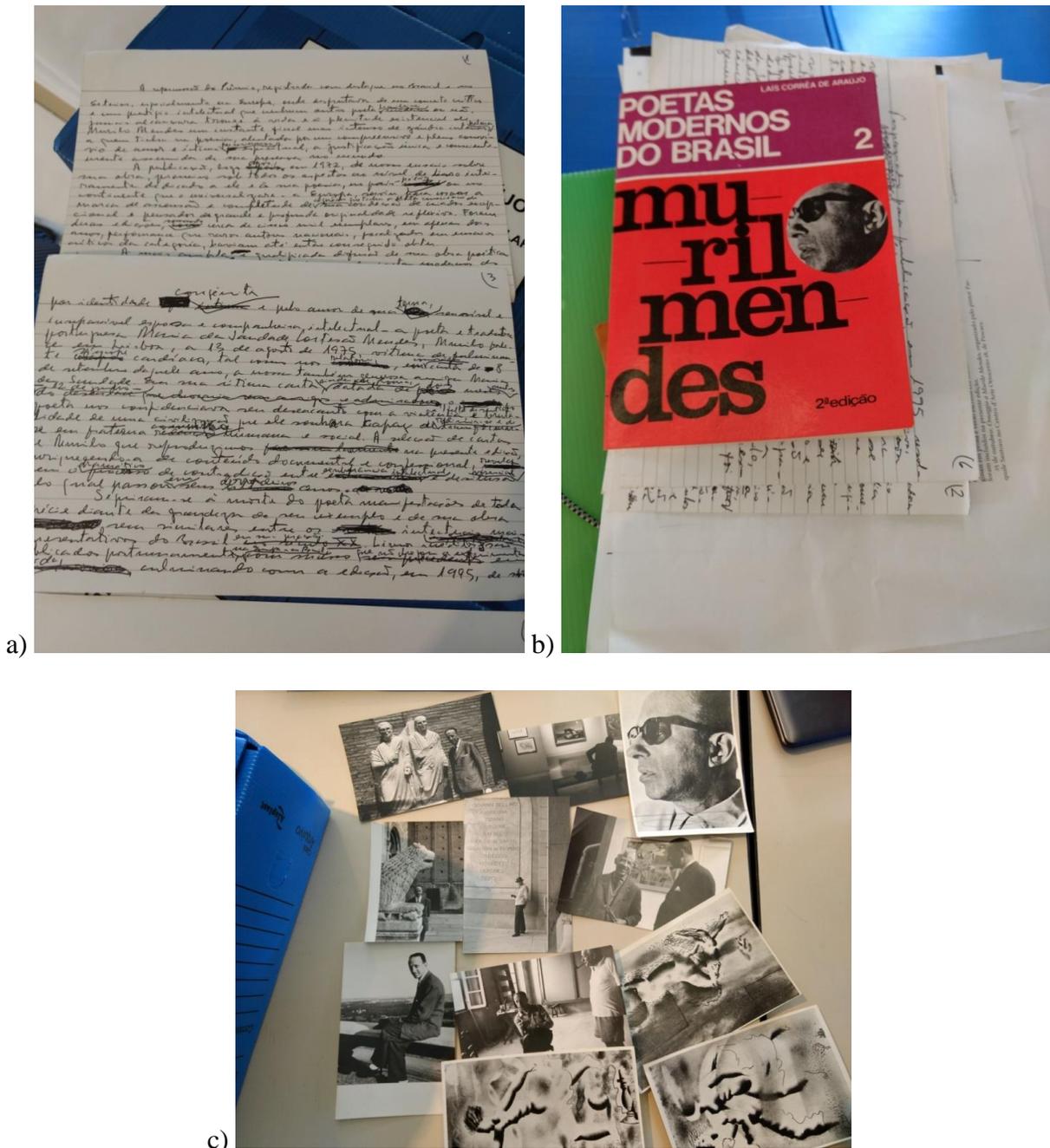
Embora Araújo tenha escrito para crianças e jovens, cumpre esclarecer que a composição literária infanto-juvenil não constitui nosso *corpus* de análise, por compreendermos que a literatura desse gênero possui peculiaridades que ultrapassam os objetivos deste trabalho. Assim, nosso interesse recai especificamente sobre a poesia de Araújo publicada em *Inventário* (2004), conforme já ressaltamos.

Retomando a trajetória intelectual de Araújo, merece destaque, ainda, sua atuação no campo do ensaio, em que realizou uma intensa e exaustiva pesquisa interpretativa e crítica envolvendo a produção literária do também poeta Murilo Mendes, estudo este que serviu de base para a composição do livro *Murilo Mendes*, lançado em 1972 pela Coleção Poetas Modernos do Brasil, da Editora Vozes.

Quase trinta anos depois, em 2000, a editora Perspectiva, de São Paulo, publicou *Murilo Mendes – ensaio crítico/antologia/correspondência*, nova edição revista e ampliada daquele pioneiro ensaio, na *Coleção Signos 29*, sob a direção de Haroldo de Campos. Com o acréscimo de importante material iconográfico, essa publicação constitui, ainda hoje, referência para o estudo da obra do poeta mineiro.

No Acervo de Escritores Mineiros (AEM), encontramos, a partir de nossas pesquisas no arquivo atribuído à escritora, o dossiê *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, composto por recortes de jornais, fotografias, cartas, cartões-postais, fichas manuscritas contendo notas e referências críticas diversas, depoimento inédito do poeta, realizado em abril de 1971, catalogação das correspondências recebidas, com data e resumo do assunto tratado – desde junho de 1971 a setembro de 1975 –, material este arquivado em uma pasta intitulada *Série Produção Intelectual do Titular*, na seção *Sub-Série Originais*.

Figura 2 – Trajetória poética de Murilo Mendes



- Legenda: a) Fichamentos contendo informações sobre o escritor;  
 b) material de estudo;  
 c) fotos.

Fonte: Dados da pesquisa, 2018<sup>6</sup>.

Pelas cartas que fazem parte da antologia lançada em 2000, sabe-se que Araújo manteve um profícuo diálogo com Murilo Mendes, por meio de correspondências, o que estreitou a relação entre eles. O conteúdo das cartas versa sobre assuntos de diversos teores, desde comentários sobre autores e obras contemporâneas a eles, fatos corriqueiros do

<sup>6</sup> Material obtido pela autora no Acervo de Escritores Mineiros (AEM).

cotidiano e momentos particulares da vida do autor, relação de Murilo com os modernos daquela cena literária, até de sua atuação “nos bastidores” do movimento modernista, o qual, declaradamente, diz que sempre evitou os programas e manifestos. Assim, a proximidade entre os dois escritores permitiu que se mostrassem facetas do poeta até então desconhecidas pelo grande público.

Maciel (2002) comenta que, nesse apurado estudo crítico, Araújo se mostra uma ensaísta de dedicação e competência ímpares, “[...] de notável erudição e acuidade crítica, atenta às filigranas do texto poético e minuciosa no trato dos caminhos e descaminhos da trajetória literária do autor” (p. 26). Destaca, ainda, que, ao lançar-se na construção de “seu” Murilo, a escritora realiza um enfoque dos pontos de tensão da obra do poeta, ao mesmo tempo em que revela a materialidade de sua linguagem, de modo a aliar a experimentação de formas à experiência vital.

De Roma, onde esteve radicado, Murilo Mendes escreve a Araújo, em 29 de julho de 1972, para agradecer-lhe o trabalho sobre sua poesia, bem como pelas “belas referências” a ele nos recortes de jornais enviados, situando-a entre os críticos brasileiros “de primeira linha”, tendo assim se expressado: “Direi à maneira antiga: seu ensaio foi escrito com amor. Amor, inteligência, cultura, ‘penetração’, vasto conhecimento da obra estudada e íntima adesão à mesma. Que mais posso dizer a não ser: GRATÍSSIMO”. (MENDES, 1972)<sup>7</sup>.

Ainda em referência às publicações de Araújo no âmbito do ensaio, vale ressaltar que, em 1996, um ano antes da comemoração do centenário da cidade de Belo Horizonte, foi lançada a composição *Sedução do horizonte* (1996), pela Fundação João Pinheiro. O livro, cuja organização, pesquisa e texto introdutório foram de responsabilidade da autora mineira, reúne um elenco de textos organizados em quatro seções: *O olhar do outro*, *O olhar histórico*, *O olhar interior* e *O olhar poético*. Tais textos trazem a perspectiva de escritores e poetas de várias gerações e tendências sobre Belo Horizonte, cidade apresentada como cenário e também como personagem protagonista. Figuram nesse rol, por exemplo, Machado de Assis, Olavo Bilac, Monteiro Lobato, Tristão de Athayde, Eduardo Frieiro, Pedro Nava, Affonso Ávila, Paulo Mendes Campos, Cyro dos Anjos, Rui Mourão, Henriqueta Lisboa, Carlos Drummond de Andrade, Oswaldo França Júnior, Roberto Drummond, Fernando Sabino, Mario de Andrade, Autran Dourado, Alberto da Veiga Guignard, Lúcia Machado de Almeida, entre inúmeros outros.

---

<sup>7</sup> No AEM, esse material encontra-se em *Cartas de Murilo Mendes e Maria da Saudade a Laís*: fac-símiles. 90 f.

Concomitante às atividades ensaísticas, Araújo realizou relevante trabalho tradutório de emblemáticos cânones da modernidade, incluindo autores de língua inglesa, francesa, italiana e espanhola, tais como, Sartre, Eliot, Cortázar, Ezra Pound, Breton, Robert Frost, Roland Barthes, entre outros. A escritora traduziu, ainda, peças teatrais de Albert Camus, Federico Garcia Lorca, de Arrabal e Jean Cocteau. Diversas delas foram posteriormente encenadas por grupos de teatro. *A voz humana*, de Cocteau, por exemplo, foi apresentada pelo grupo de Teatro Experimental na década de 1950. Na década de 1960, a peça *Mariana Pineda*, de Lorca, foi encenada pelo conjunto teatral do SESI, e o Grande Teatro Lourdes da TV Itacolomi interpretou a peça *O malentendido*, de Camus. (MACIEL, 2002, p. 58).

Maciel (2002) enfatiza a pertinência dessas atividades tradutórias para os estudos literários daquele tempo. Como exemplo, comenta que, pela primeira vez nos meios intelectuais brasileiros, ganhava divulgação um texto do pensador francês Roland Barthes sobre o estruturalismo, a partir da tradução, realizada por Araújo, do ensaio *L'activité structuraliste*, em maio de 1963, publicada no jornal *Estado de Minas* apenas três meses depois de o original ter saído em Paris, na revista *Les lettres nouvelles*. Tal tradução foi citada por Haroldo de Campos em seu livro *Morfologia de Macunaíma*, de 1973, o qual chegou a utilizar alguns comentários teóricos de Araújo sobre o texto barthesiano. (MACIEL, 2002, p. 224).

Inicialmente, essas traduções eram veiculadas em jornais e revistas nacionais, por meio dos quais se divulgava farta produção estrangeira de autores que representavam o pensamento crítico e literário vigente à época. Posteriormente, grande parte desses textos foi reunida no *Caderno de traduções* (1991-92), os quais foram selecionados, organizados e traduzidos do francês, inglês e espanhol por Araújo, em prosa ou poesia, incluindo trabalhos de André Breton, Enrique Anderson Imbert, Javier Villafañe, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard, T. S. Eliot, Robert Frost, Thomas Kabdebo, Juan Calzadilla, Pierre Rottenberg, Michel Robic e Raymond Federman. Na introdução de sua coletânea, a poeta pontua que tais traduções tinham a função de “[...] induzir e seduzir o praticante do vício literário”. (ARAÚJO, 1991-92, p. 5).

*Caderno de traduções*, com a inusitada tiragem de 111 exemplares, tem como capa uma grande galáxia feita com a mistura de letras e tipos, composição realizada por Guilherme Mansur, da Gráfica Fundo de Ouro Preto, com quem Laís Corrêa de Araújo manteve profícuo contato não somente como editor, mas também como amigo.

Vale enfatizar que a escritora valeu-se da edição independente de muitos de seus livros de poesia. Além de *Caderno de traduções*, as composições *Decurso de prazo* (1988) e *Pé de*

*página* (1995) também contaram com o trabalho artesanal, editorial e tipográfico de Mansur, o qual merece registro. Esse “tipoeta”, como foi chamado por Haroldo de Campos, desdobrou-se em vários, tendo atuado como “poeta/tipógrafo/*publisher/designer* gráfico”, conforme Patrícia Fonseca de Souza (2012). Além de sua diversificada produção poética, envolvendo trabalhos como poemas-cartazes, poemas-instalação, *happenings*, entre outros, era Mansur quem realizava todo o trabalho dentro da Tipografia, desde a escolha do projeto gráfico até a impressão, passando pela escolha da capa, do papel, do formato, do tipo, cuja composição ele próprio montava. (SOUZA, 2012, p. 107).

Segundo Amir Brito (2016), editores artesanais geralmente fundam suas editoras a fim de publicar seus próprios livros e também os de amigos escritores, já que editoras comerciais raramente têm interesse por esse tipo de publicação. Por esse viés, vale destacar que Mansur lançou, sem abrir mão da experimentação, edições artesanais de poesia e de livros de artista, tais como, composições de Affonso Ávila, Carlos Ávila, Laís Corrêa de Araújo, Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Alice Ruiz e Augusto de Campos, por exemplo. Com muitos desses escritores, o tipoeta ouro-pretano guardou e guarda grande afinidade poética e estética.

Realizados esses apontamentos biobibliográficos, e, considerando a incursão de Araújo nos vários domínios da cultura – simultaneamente como tradutora, ensaísta, editora, cronista, crítica literária, professora e poeta –, julgamos imprescindível destacar sua atuação na imprensa nacional e estrangeira, especialmente no âmbito do jornalismo literário, conforme discutiremos a seguir.

## **1.2 “uivar gritar vociferar erguer / a voz no mínimo um gemido”: militância literária na imprensa**

Na década de 1950, Laís Corrêa de Araújo deu início às suas atividades na imprensa brasileira, tendo trabalhado com afinco em várias linhas de frente, como resenhista, selecionadora de textos, redatora, cronista – atividades entremeadas com a divulgação de livros e com o desempenho de seu respeitável papel crítico.

Naquele cenário, o Brasil vivia a fase democrática (1951-1954) do governo de Getúlio Vargas, cujo programa se baseou na adoção de medidas de forte tendência nacionalista destinadas ao favorecimento dos trabalhadores e das empresas nacionais. A política desse período alicerçou-se no apelo direto à participação das massas populares urbanas e a consequente promoção da industrialização por intermédio da atuação do Estado. Datam desse momento a fundação do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), a criação

da Eletrobras, com vistas a estatizar a geração de energia elétrica, e da Petrobras, detentora do monopólio estatal da prospecção e produção de petróleo.

O governo de Getúlio Vargas seguiu-se pela administração do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1960), período marcado por um grande surto desenvolvimentista, com a criação de parques industriais, surgimento de centros populosos e de massas operárias, as quais abriram espaço para maior circulação de ideias socialistas. Assistiu-se ao ritmo alucinante da construção de Brasília, da expansão da indústria automobilística, da construção de novas estradas de rodagem e de outras obras de grandes proporções. (MOURÃO, 2013, p. 245).

Acompanhando esse momento desenvolvimentista, os setores intelectuais, tais como, universidades e institutos superiores de educação, foram arrastados pela “onda” nacionalista, de modo que “engajamento” era a palavra de ordem. Nesse contexto, mais precisamente em 1950, Araújo passou a integrar o grupo *Vocação*, composto, à época, pelos estudantes universitários e jovens autores Affonso Ávila, Fábio Lucas e Rui Mourão, os quais lançaram a revista *Vocação*, que os apresentou como escritores. Segundo o jornalista Humberto Werneck (2009), o periódico “[...] estabeleceu fecundo debate com publicações literárias de outras cidades brasileiras” (p. 36), tendo marcado época na capital de Minas Gerais. A revista teve três números lançados em 1951, que foram editados entre os meses de janeiro e agosto.

No primeiro número, referente a janeiro-fevereiro, Araújo publicou o poema *Desencontro*, no mesmo ano em que lançou seu primeiro livro *Caderno de poesia*. Além dela, também foram colaboradores do periódico Alphonsus de Guimaraens Filho, Cyro Siqueira e Agenor Lopes Cançado, bem como o ilustrador Amilcar de Castro, “[...] um dos maiores artistas plásticos brasileiros do século XX”. (WERNECK, 2009, p. 36).

Nos últimos anos da década de 1950, o grupo *Vocação*, formado basicamente por Rui Mourão, Fábio Lucas e Affonso Ávila, voltou a se reunir, imbuído do desejo não somente de lançar uma publicação a mais, mas de planejar o início de uma pesquisa literária para a realização de uma obra inovadora, conectada ao momento histórico do qual participavam aqueles jovens que tinham como combustível a ambição e o idealismo típicos da idade. Dessa maneira, o referido grupo articulou-se para o lançamento da revista *Tendência*, cujo trabalho visava, sobretudo, à renovação da literatura brasileira, numa perspectiva de nacionalismo crítico. “Era como o alvorecer de um mundo novo”, define Rui Mourão (2013, p. 245).

O nosso pequeno grupo de Belo Horizonte, no âmbito da sua área de atividade, levantou a bandeira da revista *Tendência*, que logo receberia adesão de outros intelectuais. Queríamos nos comprometer com a pesquisa de uma linguagem

buscadamente lastreada na realidade nacional. À primeira vista o projeto soava repetitivo numa literatura como a nossa, sempre atenta à realidade, na esperança da conquista da sua maneira autônoma de ser. (MOURÃO, 2013, p. 246).

O referido periódico circulou em Belo Horizonte de agosto de 1957 a julho de 1962, tendo publicado quatro números, os dois primeiros sob a direção de Fábio Lucas e os demais dirigidos por Rui Mourão. Vale destacar que *Tendência* articulou um imprescindível espaço de debates entre os escritores mineiros e os poetas do grupo *Noigandres*, o qual, somente em 1962, publicaria a Revista *Invenção* em São Paulo. De filiação nacionalista e concretista, dado o diálogo travado com o grupo paulista, a revista *Tendência* demonstrou a experiência madura daquele “pequeno e aguerrido” grupo de escritores, contando com colaboração de qualidade, “esmero gráfico e características de livro”. Contribuíram para a revista Antonio Candido, Osman Lins, Emílio Moura, Fritz Teixeira de Salles, Adonias Filho, Afrânio Coutinho, Franklin de Oliveira, Oswaldino Marques, Affonso Romano de Sant’Anna, Haroldo de Campos, Oscar Mendes, Maria Luiza Ramos, José Lino Grünwald e Mário Chamie. (WERNECK, 2009, p. 36).

Embora o nome de Laís Corrêa de Araújo não esteja nesse rol citado por Werneck, sabe-se que a escritora mineira, bem como a ensaísta Maria Luiza Ramos, também participou da revista *Tendência*, sendo que ambas foram as únicas mulheres a colaborar com o periódico (PAGANINI, 2008, p. 14). No número 3 da referida revista, Ramos publicou o artigo intitulado *Aspectos do romanceiro da Inconfidência*, sobre o romance de Cecília Meireles (Cf. RAMOS, 1960, p. 43-67). No último número de *Tendência*, escreveu *Um poeta mineiro*, que versou sobre o poeta Alphonsus de Guimaraens e seu poema *Ismália*. (Cf. RAMOS, 1962, p. 95-106). Laís Corrêa de Araújo também colaborou com o número 4 do periódico, tendo escrito o artigo *Poesia e situação*<sup>8</sup>, no qual discute questões envolvendo o “poema-práxis” do crítico e poeta paulista Mário Chamie, que se destacou nos movimentos da poesia brasileira de vanguarda com a publicação do livro *Lavra-Lavra* (1962), em comparação à “poesia-referencial”, termo cunhado por Affonso Ávila para explicar sua produção poética dos anos de 1960, especialmente *Carta do solo* (1961).

Retomando a trajetória de Araújo na imprensa, principalmente no que diz respeito ao exercício de sua atividade jornalística como cronista, vale destacar que a autora, em 1952, foi colaboradora de *O Cruzeiro*, revista carioca considerada a “maior” da época. (Cf. ÁVILA, 1995, p. 3). Escrevia mensalmente na última página, tendo aí publicado até janeiro de 1957, com intervalos. De janeiro a abril de 1960, a autora mineira escreveu crônicas semanais para o

<sup>8</sup> Cf. ARAÚJO, Laís Corrêa. Poesia e situação. *Tendência*. Belo Horizonte, 1962. p. 157-159.

*Suplemento Feminino* de *O Estado de S. Paulo*, além de textos eventuais para outros periódicos. Colaborou ainda em diversos jornais mineiros, tais como, *Diário de Minas*, Belo Horizonte, em que fez a seção *Conversas na mesa*, com crônicas semanais no *Suplemento Literário*, de outubro de 1952 a fevereiro de 1957, com intervalos; *Estado de Minas*, Belo Horizonte, de junho de 1953 a outubro de 1959, com intervalo entre os anos de 1955 e 1956. (MACIEL, 2002, p. 76).

Após muitos anos de colaboração no caderno *Cultura* do jornal *Estado de Minas*, Laís Corrêa Araújo e Affonso Ávila experimentaram as consequências da ditadura militar de 1964. Araújo deu continuidade a seu trabalho, mesmo tendo sofrido repressões e censuras, enquanto Ávila teve seu ofício interrompido pelo golpe, já que era comprometido com o pensamento progressista e atuava na linha de frente nacional de vanguarda.

Conforme Flora Süssekind (2004), nos tempos da ditadura militar, os intelectuais brasileiros, “pensativos e ambivalentes”, viveram a “esquizofrenia” de conciliar uma obra crítica e combativa com o “cheque do fim do mês na repartição”, usando as palavras do crítico Silviano Santiago. Ao comentar a diversidade de estratégias usadas pelo Estado autoritário no campo da cultura, ressalta que, aos mais tolerantes, cabiam empregos, bolsas de estudos e publicações, ao passo que contra os menos toleráveis o Estado repreendia com a “[...] arma poderossíssima do desemprego”. (SÜSSEKIND, 2004, p. 42).

Nesse contexto, assim como Affonso Ávila, muitos de seus companheiros foram “seccionados abruptamente” em seus projetos ideológicos: uns perderam o emprego, outros foram cassados e expulsos de universidades, o que representou forte impacto, tanto emocional quanto profissional e político. “Eu sofri profundamente com aquilo. Foi como se houvesse um corte em minha vida. Até me readaptar... eu acho que nunca me readaptei... passei por uma crise violenta que perdurou por alguns anos. [...]”. (ÁVILA, 1995, p. 3).

No *Estado de Minas*, em 1959, Araújo criou a coluna *Roda Gigante*, tendo aí atuado durante muitos anos, com alguns intervalos, até fins da década de 1980. Em junho de 1986, publicou um texto integralmente dedicado à *Roda Gigante*, no qual personifica a referida coluna, em tom de exortação, na tentativa de encorajá-la a continuar em sua dinâmica de movimentos giratórios, mesmo em tempos difíceis.

Gira, Roda, gira. Coloque-nos lá em cima por algum tempo, a contemplar de longe o chão do vil mortal. Dê-nos a ilusão do poder e da glória, da altura, da distância, da importância de superiores ao mundo. Gira, Roda, gira. Por que agora nos deixa ao nível médio da paisagem, ao centro do espaço de casas, à uniformidade do lugar comum? Dê-nos ainda um pouco da ilusão de compor com o horizonte um estágio de maturidade, pertencermos ainda à magistratura dos que decidem com equidade e

ponderado interesse. Mas não nos desça até o baixo, ao ponto em que nos igualamos a ninguém, a todos, tantos retalhos do humano cotidiano, sem expectativas, marcados pela condição de servidores, de amanuenses do momento, de corriqueiros seres sem o que dizer e a quem dizer nada. Gira, Roda, gira. Não pare, é o principal. Permita-nos manter-nos na utopia da nova subida [...]. (ARAÚJO, 1986, p. 2).

Ao fazer referência à coluna *Roda Gigante* e seus altos e baixos, a autora constrói seu discurso dialogando com o brinquedo típico dos parques de diversão. Portanto, é possível estabelecer uma relação entre a *Roda Gigante* e a “Roda da Fortuna”, a qual, na Mitologia Grega, era uma máquina de tear usada pelas deusas Moiras, três irmãs consideradas as “fiandeiras do destino”, que detinham o poder incontestável de fabricar, tecer e cortar o que seria o fio da vida, o destino dos deuses e mortais. As sucessivas voltas da roda eram capazes de posicionar o fio da existência de um ser ora no topo, local privilegiado, ora em baixo, sua esfera menos desejável, o que representaria, irremediavelmente, os períodos e ciclos de fortuna ou de má sorte.

No excerto em estudo, o uso repetido da expressão “Gira, Roda, gira”, como um refrão ao longo do texto, reforça o tom imperativo das palavras que se portam como combustível para que a dinâmica da “Roda” jamais cesse, diante de sua inércia iminente. Estar ao nível médio da paisagem seria um posicionamento medíocre, atrelado à “[...] uniformidade do lugar comum”. Temendo a descida até o baixo, o que tornaria o artista/escritor alheio, sem expectativas, ou estigmatizado em sua condição de servidor, de “amanuense do momento”, de “corriqueiro ser”, suplica-se que a Roda continue a girar, que seu motor não cesse.

Efêmeros hóspedes da Roda, queremos permanecer por tempo indefinido, ao preço que for. Pagamos o ingresso, pagamos mais uma roda, pagaremos o ágio de continuar, infinitamente, não queremos que o motor se cale e execute de uma vez o nosso direito ao brinquedo de estar, por enquanto, para sempre. Pagaremos, por enquanto, a taxa de dor que nos for cobrada, mas queremos permanecer. [...] Que a carruagem deste sonho, desta estiagem dessa bonança persista rodando por estradas conhecidas, sempre exatas, sempre marcadas pelos sinais de trânsito. Não temos pressa, o que queremos é estar pulsando vida, condensados na vigilância de nosso tão precioso Eu. Roda, gira, gira. (ARAÚJO, 1986, p. 2).

Assim, pelo “direito ao brinquedo de estar”, o desejo é de permanecer, por qualquer tempo ou preço. O movimento não pode parar, ainda que haja desconfiança do seu “mecanismo secreto”, ou mesmo temor de que a cadeira da Roda balance ou se vire. É exatamente essa movimentação – que significa pulsação de vida – que sustenta o Eu, o Nós, os chamados “efêmeros hóspedes” da [coluna] *Roda Gigante*.

Se considerarmos que esse texto foi escrito em data muito próxima ao período em que Araújo deixou de assinar a coluna *Roda Gigante* no jornal *Estado de Minas*, em 1986,

perceberemos o quão significativo é o manuseio da linguagem realizado pela autora como estratégia de criar um efeito de deslocamento do referencial “Roda Gigante” no processo de significação, uma vez que a produção de sentido do texto emerge por meio do acionamento de elementos que se portam como pistas textuais.

No lapso temporal entre a segunda e a terceira fases de atuação na *Roda Gigante* do jornal *Estado de Minas*, Araújo foi responsável pela coluna de mesmo nome, de 1966 a 1969, no *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*. Lançado em 3 de setembro de 1966, esse periódico foi um espaço de reflexão teórica e elaboração criativa, tendo contado com a disseminação da produção da intelectualidade mineira, bem como com a publicação de crítica acadêmica, de arte, cinema e literatura, além de trazer críticas e traduções de obras de autores novos e canônicos.

Vale assinalar que o *Suplemento* experimentou muitas “encarnações”: de setembro de 1966 a 1992 acompanhou o jornal oficial do Estado; teve sua publicação interrompida em 1993, retornando a circular somente em novembro de 1994. “Depois de mais de vinte e quatro meses de silêncio” (BRANDÃO, 2006, p. 10), passou a ter periodicidade mensal, sob a responsabilidade da Secretaria de Estado da Cultura, já independente do *Minas Gerais*.

Silviano Santiago (1993) destaca que, se “[...] complemento é a parte de um todo, o todo está incompleto se falta o complemento” (p. 14). Já pensando na lógica do “suplemento”, ele seria “[...] algo que se acrescenta a um todo” (p. 14). Com o *Suplemento Literário*, o jornal criou um lugar especial para o escritor e a literatura, de modo que esta, por meio de contos, poemas, ensaio, crítica, entre outros, “[...] passou a ser esse algo a mais que fortalece semanalmente os jornais, através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas, tentando, motivar o leitor apressado dos dias da semana a preencher o lazer do *weekend* de maneira inteligente”. (SANTIAGO, 1993, p. 14).

Segundo o jornalista Humberto Werneck (2006), o empreendimento ousado de “[...] injetar literatura no insípido Minas Gerais” ficou a cargo do eminente escritor Murilo Rubião, nomeado pelo então secretário Raul Bernardo Nelson de Sena. Nessa perspectiva, o *Suplemento Literário* representou, à época de sua criação, um “oásis de cultura e arte em meio à aridez dos despachos oficiais”, servindo ao leitor “porções variáveis de ouro em pó cultural”, isso porque o *Diário Oficial do Minas Gerais* era somente espaço de divulgação de leis, atos administrativos, decretos, portarias, entre outras publicações oficiais. (WERNECK, 2006, p. 3).

No que diz respeito a essas relações estabelecidas entre os intelectuais e o poder, ou entre literatos e política, enfatiza a pesquisadora Eliana da Conceição Tolentino (2006) que a

criação do *Suplemento* foi condizente com a política adotada pelo governador de Minas Gerais, Israel Pinheiro, e mesmo pelo então presidente da República, Juscelino Kubitschek, personalidade pública que vivia cercada de intelectuais durante seus mandatos como governador de Minas e presidente do Brasil, além de “[...] exímio admirador da literatura, principalmente de Guimarães Rosa, e grande incentivador da arte moderna em Belo Horizonte”. (TOLENTINO, 2006, p. 34-35). Conforme depoimento de Affonso Ávila,

[...] o Suplemento surge num momento político em que Minas Gerais reage ao golpe de 64 e os grupos progressistas conseguem eleger, com maioria esmagadora, o governador Israel Pinheiro, derrotando o candidato dos militares. [...] Israel Pinheiro era um homem muito aberto e inteligente, mas de temperamento um pouco explosivo, apoiou a ideia de se fazer um suplemento voltado para a divulgação da cultura em Minas. [...] Fui a algumas reuniões preliminares, mas o meu trabalho foi redigir a lei que criava o suplemento (ÁVILA, 1994 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 136).

Em seus primórdios, o corpo editorial do *Suplemento* era constituído por intelectuais de posição política revolucionária, a chamada “Geração Suplemento”, cujos primeiros redatores foram Laís Corrêa de Araújo, Affonso Ávila, Murilo Rubião, Ayres da Mata Machado Filho, entre outros. Essa controversa questão política no semanário é ressaltada por Araújo (1994) no depoimento concedido a Marília Andrés Ribeiro, em que explica a relação existente entre intelectuais e a Imprensa Oficial. Segundo a escritora, no início do Modernismo, os letrados da época serviam-se do espaço da Imprensa Oficial para agir, uma vez que não havia muito campo para o exercício da escrita em outros espaços. Assim, conveniência e oportunidade explicariam essa postura “contraditória” de escritores estarem ligados a um órgão oficial do governo e, simultaneamente, manterem uma posição política de esquerda.

No Suplemento Literário aconteceu isso, tínhamos o beneplácito oficial que permitia a nossa atuação no jornal. Havia a vontade de se fazer um jornal de arte e literatura, mas não tínhamos possibilidades financeiras para tanto; então, aproveitamos que o governo estava interessado em criar um jornal, um espaço para atuar. Aí é que o intelectual entra para preencher os quadros e atrapalhar um bucadinho [...]. (ARAÚJO, 1994, p. 137).

Ao lembrar esse período de trabalho como editora, colaboradora e uma das fundadoras do semanário, Araújo comenta que a criação de uma atividade em que fosse possível exercer a liberdade de expressão foi tarefa árdua, a qual serviu como válvula de escape para os intelectuais brasileiros. Em entrevista concedida ao jornal *Hoje em Dia*, em 3 de dezembro de 1995, Araújo afirma que, em tempos tão sombrios como os do período de

exceção, sua atuação representou uma forma de libertação, um refúgio daquela opressão “[...] através do imaginário, da criação, das inúmeras formas que o intelectual tem de fugir a qualquer domínio sobre a sua linguagem” (ARAÚJO, 1995, p. 3).

Com “feição predominantemente mineira”<sup>9</sup>, mas sem deixar de lado os “aspectos universais da cultura”, portanto, sem as “viseiras do bairrismo”, conforme Werneck (2006), o *Suplemento* era difundido tanto local, quanto globalmente. A maior parte dos exemplares era encartada no *Minas Gerais* (que circulava em aproximadamente duzentos municípios mineiros), outra remessa era comercializada nas bancas de Belo Horizonte, enquanto a outra era remetida a “[...] bem escolhidos leitores de vários pontos do Brasil e do mundo” (p. 5). Transcendendo horizontes, o *Suplemento* se propagou, de modo a atingir públicos diferenciados em lugares igualmente distintos.

O *Suplemento* descentrava os olhares para outros espaços, outros lugares, outras enunciações, além do eixo Rio-São Paulo, centros hegemônicos culturais do país. Sob a perspectiva internacional, o *Suplemento* construiu um espaço inovador de enunciação, abrigando, também, nas entrevistas, vozes de críticos e de escritores europeus que olhavam, de forma distinta, nossa cultura. (COELHO, 2003, p. 94).

Conforme Haydée Ribeiro Coelho (2006a), o *Suplemento* enfeixa uma gama de relações, embora pensar o universal e o local suscite uma relação binária. Para ela, além de “preservar a localidade” e “manter o lugar de fala”, imprimindo diferenciado olhar e discurso em relação ao que se realizava em outros espaços hegemônicos, tais como, Rio de Janeiro e São Paulo, o *Suplemento* converge-se “em um lugar de passagem”, espaço de trânsito de saberes, cultura, ideias e pessoas; espaço de mescla entre o local, o regional, o nacional e diversos outros lugares, “além do estado-nação” (p. 7). Relações estas que possibilitam ao público leitor acompanhar toda a movimentação cultural mineira, brasileira e das capitais culturais. “Vive-se em Minas, lê-se em Minas, lê-se de Minas, recebe-se o outro em Minas. Essa voz das gerais, no entanto, não se fixa”. (COELHO, 2006a, p. 7).

Naquele período, a capital mineira ainda era uma cidade “tímida” no que se refere às manifestações culturais. Das cidades do interior do estado onde o *Minas Gerais* circulava, volta e meia surgiam protestos contra as “ousadias” do semanário. Considerando esse público local, conforme Werneck (2006), Minas Gerais era o lugar onde o *Suplemento* fazia menos sucesso.

---

<sup>9</sup> Expressão usada em alusão à Apresentação publicada na primeira edição do *Suplemento Literário*. In: *Suplemento Literário*, n. 1, p. 1, 1966.

Julio Cortázar lia em Paris o suplemento que em Belo Horizonte era ignorado pela pequenez liliputiana de escribas provincianos. Nele escreveram os graúdos da literatura brasileira – uma lista cintilante que não se esgota em Drummond, Murilo Mendes, Antonio Candido, Autran Dourado, José J. Veiga, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Osman Lins, Luís Costa Lima, José Guilherme Merquior, Lygia Fagundes Telles, João Antônio, Tristão de Athayde, Antônio Houaiss, Silviano Santiago, Benedito Nunes e até mesmo o esquivo Dalton Trevisan, para citar apenas alguns dos colaboradores fora de Minas Gerais. (WERNECK, 2006, p. 5).

Além da colaboração dos “graúdos” da literatura brasileira, o *Suplemento* deu voz e vez a novos escritores que despontavam no cenário literário mineiro. Autores, como Duílio Gomes, Jaime Prado Gouvêa, Wander Pirolí, Lucienne Samôr, Sérgio Sant’Anna, Luis Gonzaga Vieira, Humberto Werneck, Luiz Vilela, entre outros, atingiram repercussão nacional. Dois números, organizados por Laís Corrêa de Araújo em 1968, foram especialmente dedicados, em sua totalidade, a esses novos escritores que tiveram o nascimento de suas carreiras associado ao periódico, a exemplo de *Literatura e artes: os novos*. Entretanto, a alusão aos “novos” não se limitou a essas duas publicações.

Em todos os números encontravam-se contos e poesias, resenhas, ensaios que abordavam o tema confecção de novos contos, entrevistas ou séries de reportagens, e citavam um nome recorrente: *Os Novos*, *Os Novos de Minas*, *Os Novos de toda parte*, *Aparte à literatura dos Novos*. Seus nomes se repetiam e, a cada número percorrido do Suplemento, surgiam diante dos olhos um novo Novo [...] (MAROCA, 2009, p. 28).

Nessa perspectiva, inúmeros textos do semanário sugeriam o despontar de novidades na literatura e, a partir de então, aquela nascente geração passou a ser chamada de “os novos”. Para além das páginas do referido periódico, a expressão ganhou repercussão no âmbito literário nacional, não somente em referência aos novos escritores que surgiam – jovens mineiros que publicaram no *Suplemento* –, mas designando aqueles que carregavam bandeiras vanguardistas de criação artística, cujo “discurso iconoclasta” possuía o caráter de ruptura de uma tradição literária preexistente em seus antigos moldes, em busca de liberdade estética, conforme propunham. Novas experiências envolvendo o conto no âmbito da criação ficcional, por exemplo, eram trazidas aos leitores, por meio da publicação de narrativas curtas experimentais que buscavam a autonomia do sujeito e priorizavam a liberdade formal. Para Maroca (2013), essa tentativa de ruptura de preexistentes paradigmas envolvendo o conto significou, para os “novos”, uma forma de “[...] dar vazão a este ímpeto de liberdade que lhes havia sido tolhida” (p. 93), afirmando-se como uma geração.

No decorrer dos anos, o *Suplemento* passou por altos e baixos: ganhou bastante notoriedade, viveu fases áureas, mas enfrentou diversas crises, tendo experimentado momentos de repressão política. Os anos de 1966 a 1975, por exemplo, foram marcados por enorme efervescência cultural. “A partir daí, o Suplemento passou a sofrer censura e teve um secretário designado pelo governo Aureliano Chaves.” (MAROCA, 2013, p. 82). A duras penas, resistiu aos anos mais ferrenhos do autoritarismo no Brasil.

De 1966 a 1969, Laís Corrêa de Araújo colocou em movimento sua dinâmica *Roda Gigante* no *Suplemento*, emblemática coluna semanal de crítica literária cujo título se associa ao movimento dos livros “[...] girando em torno do eixo da inteligência e da imaginação dos que sabem amá-los”. (ARAÚJO, 1967, p. 3). A coluna<sup>10</sup> era publicada como encarte das edições de sábado no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, subdividida em duas seções: *Roda Gigante* e *Informais*. Por meio desta, tinha-se notícias as mais diversas, lançadas em pequenas doses, no formato de curtos parágrafos numerados ou separados por símbolos gráficos, que divulgavam traduções de peças de teatro, de textos de cunho filosófico, de livro de entrevistas envolvendo Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, entre outros, bem como lançamentos de revistas e demais publicações, recentes ou futuras, produzidas em Minas Gerais, no Brasil e mesmo no exterior, além do lançamento de livros, cujos assuntos eram bastante variados (desde política, antropologia, medicina, psicanálise, eletrônica, economia, entre outros).

No artigo *Roda Gigante: um texto paradigmático*, a pesquisadora Haydée Ribeiro Coelho (2006b) ressalta essa multiplicidade de textos de diferentes naturezas veiculados em *Informais*, que oferece ao estudioso uma “volumosa matéria” de pesquisa para se reconstituir o painel de leitura nas décadas de 1960 no Brasil, dada à variedade e precisão dos títulos oferecidos. (COELHO, 2006b, p. 15).

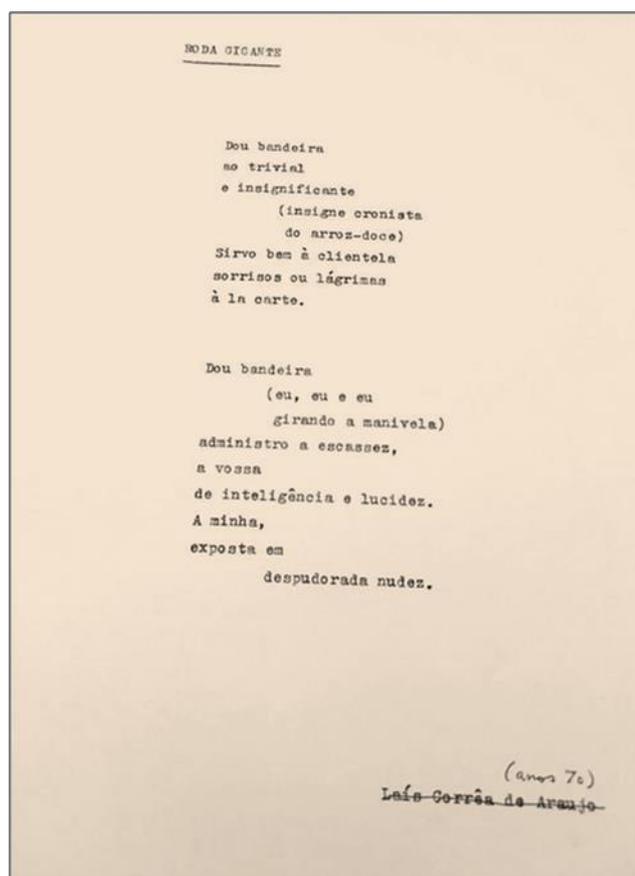
Como mulher e profissional voltada à sua atualidade, Araújo ocupava-se, na seção *Roda Gigante*, da seleção, resenha e crítica literária de textos de inúmeros escritores, além de reunir entrevistas com intelectuais, críticos e autores diversos, estreitando o contato com artistas de vários lugares do país e do mundo.

---

<sup>10</sup> É importante ressaltar a possibilidade de acesso digital aos textos de *Roda Gigante* no sítio do *Suplemento*, por meio do qual foi possível, para este estudo, consultar e explorar os arquivos de forma sistematizada. O endereço do referido sítio é <http://150.164.100.248/WebSupLit/Lib/html/WebSupLit.htm>. O projeto intitulado *Projeto Suplemento Literário – 35 anos* foi desenvolvido em 1997 pela biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com vistas a maximizar o acesso ao *Suplemento Literário*, além de facilitar a pesquisa de dados e garantir a preservação do acervo. (Informações retiradas do Histórico do *Suplemento Literário*).

No poema inédito intitulado *Roda Gigante*<sup>11</sup>, escrito na década de 1970, a escritora mineira converteu em versos sua atuação na coluna, destacando o papel intelectual da mulher e sua representatividade em um contexto hostil de discriminação e desvalorização da atividade social feminina, consequência do predomínio de uma organização social patriarcal e conservadora.

Figura 3 – Poema *Roda Gigante*



Fonte: Dados da pesquisa, 2018<sup>12</sup>.

Ao intitular-se “cronista-arroz-doce” nesse texto, a poeta faz referência ao “arroz-doce” como sendo um prato pouco sofisticado e, em analogia, afirma-se autora insigne, afeita às trivialidades e ao caráter reprodutor das receitas prontas. Observe-se que Araújo trata com peculiar ironia o lugar da passividade, pois, ao mesmo tempo em que se caracteriza como cronista pouco importante, que escreve apenas o que a clientela quer consumir ou degustar,

<sup>11</sup> Poema datiloscrito em papel de rascunho, encontrado no arquivo de Laís Corrêa de Araújo, no Acervo de Escritores Mineiros.

<sup>12</sup> Material obtido pela autora no Acervo de Escritores Mineiros (AEM).

ela possui a capacidade de ludibriar a vigilância machista, ao adotar uma postura ativa, de comando, “girando a manivela” e “administrando” a escassez de inteligência e lucidez do leitor.

No poema, ao associarmos os termos “saber” e “sabor”, vislumbramos o texto, no caso a crônica, como objeto de deleite, tanto para quem produz como para quem consome, como algo desejado, saboreado, de realização prazerosa. Na qualidade de ensaísta e cronista, ao dar voz ativa a seu senso crítico, Araújo instigava o público a desvendar aspectos de uma obra literária, antes submersos, possibilitando ao leitor ingênuo o aprimoramento de sua capacidade de interpretação e análise de um livro, de modo a “sacudi-lo” da contemplação, rumo a uma postura ativa. Agindo assim, em seu ofício de veicular conhecimento e cultura, a autora, ao expor suas ideias e opiniões, acabava por se revelar ao público, expondo a si própria com “despudorada nudez”, por meio de suas palavras, assim como escreve no poema em comentário.

Sebastião Nunes (2006), em *A risada cristalina de Laís Corrêa de Araújo*<sup>13</sup> destaca o desempenho da autora como ensaísta, bem como sua “corajosa” atividade crítica naquele meio intelectual do qual fazia parte.

Temida e admirada, assim era a “Roda Gigante”, coluna de Laís no “Suplemento”, ela representava a glória. Uma das vozes críticas mais lúcidas, sérias e competentes do país, suas opiniões e ideias repercutiam no Brasil inteiro, fazendo frente aos que brilhavam na grande imprensa carioca e paulista, onde Laís também circulava com desenvoltura, segurança e sabedoria, já que nenhum ensaísta brasileiro a superava. Sua coragem não tinha limites. [...] Sua palavra era clara e dura, daquela clareza que se perdeu nos labirintos da mediocridade atual, e daquela dureza que foi amansada, hoje em dia, pelo compadrismo dos interesses midiáticos e pelos editoriais que corroem os moles miolos da cultura brasileira. (NUNES, 2006).

Vale sublinhar, nesse comentário, a “agudeza com que [Laís] jogava para o alto jovens estreantes” e “derrubava do trono velhos reis redundantes e embrutecidos”, em que Nunes destaca ser essa postura rara nos tempos em que predominavam objetivos e interesses da imprensa, o que muito prejudicava a cultura nacional. Dessa maneira, Araújo divulgava o “movimento editorial do país em plena expansão”, à medida que escrevia sobre o autor e contextualizava a obra, também divulgava a editora e as coleções, por meio de subtítulos compreendendo “a editora”, “o autor”, “o livro” e “comentários”. (COELHO, 2006b, p. 15).

Enquanto atuou em *Roda Gigante*, Araújo disponibilizou ao leitor farto material crítico sobre literatura brasileira e estrangeira, cuja primeira publicação, datada de 3 de

---

<sup>13</sup> Texto publicado no jornal *O Tempo*, seção *Opinião*. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/opinioao/sebastiao-nunes/sebastiao-nunes-a-risada-cristalina-de-lais-correa-de-araujo-1.205634>. Acesso em: 26 jul. 2017.

setembro de 1966, traz o título *Poesia de sempre: reexame de Alencar*, na qual comenta o estudo crítico de Cavalcanti Proença sobre o romance *Iracema*, de José de Alencar, que fora publicado por ocasião do centenário do escritor cearense.

Considerando alguns dos textos divulgados no ano de estreia da coluna – e do *Suplemento* –, tem-se, por exemplo, dois textos críticos sobre literatura estrangeira (francesa e austríaca). No ensaio *No domínio do possível (tudo é...)*, Araújo realiza uma interpretação e crítica do romance *A espreita*, traduzido por Eliza Barreto e escrito por Alain Robbe-Grillet, um dos ícones do novo romance francês. Em *Roda Gigante*, a escritora dedicou-se, ainda, às literaturas alemã (sobre *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse, 1968, por exemplo), americana, (*Crime na catedral* e *Quatro quartetos*, de Thomas Stearns Eliot, 1968); israelita (sobre *Novelas de Jerusalém*, de Agnon Schmucl Iossef, 1968); literatura e cinema franceses (*A bela tarde*, livro de Joseph Kessel, e a produção cinematográfica homônima, de Luis Buñuel, bem como *Diário de um ladrão*, de Jean Genet, e *As belas imagens do romance francês*, de Simone de Beauvoir (ambos publicados em 1968); literatura inglesa (*Sábado à noite e domingo de manhã*, de Alan Sillitoe, 1968), entre outras, incluindo ensaios críticos sobre obras de literatura infanto-juvenil, como os clássicos *Contos de Andersen* (1967), *Alice no país das maravilhas*, do escritor americano Lewis Carrol (1967), etc. Em 1969, destaquem-se os textos de Araújo sobre as obras de importantes escritores, tais como, o poeta chileno Pablo Neruda, o italiano Umberto Eco, o dramaturgo estadunidense Tennessee Williams, entre outros autores de renome.

Ao comentar as contribuições de Araújo em *Roda Gigante*, Werneck (2006) destaca a relevância de seu trabalho tradutório no *Suplemento*, uma vez que o semanário foi responsável pela difusão do trabalho de renomados escritores estrangeiros, além de pioneiro na tradução de importantes autores, como Cortázar, Gabriel Garcia Márquez e Javier Villafañe, entre outros.

[...] graças, sobretudo, a Affonso Ávila e Laís Corrêa de Araújo, divulgou-se farta e bem selecionada produção estrangeira naqueles três primeiros anos. Foi provavelmente no *Suplemento Literário* do Minas Gerais que pela primeira vez se publicou no Brasil um conto de Cortázar, *Todos os fogos o fogo*, traduzido por Laís em julho de 1968. (WERNECK, 2006, p. 6).

Na década de 1970, no texto *Julio Cortázar: é preciso conhecer este homem*, publicado no jornal *Estado de Minas*, Araújo destacou que o escritor argentino, na plenitude de sua carreira, era entrevistado por todos os jornais do mundo, sendo “best-seller” na Alemanha ou nos Estados Unidos. Entretanto, segundo a autora, este “monstro sagrado” da

literatura começa a aparecer no Brasil com bastante atraso: poucos “privilegiados” possuem suas obras no original, outros o conhecem somente pela leitura de trechos esparsos e contos em traduções nos suplementos literários, e os demais o conhecem apenas pelo nome, lançado nas telas do cinema como autor do argumento do filme *Blow-up*. Diante dessas constatações, Araújo determina que “chegou a vez de o grande público conhecê-lo”, posto que dois de seus livros – *Rayuella* (“romance desmontável que comporta várias leituras”) e *Los Prêmios* (que “exige um mergulho profundo no enigma da existência”) – em breve chegarão às livrarias. Como exímia leitora de Cortázar, a escritora enfatiza que lê-lo é “aceitar um desafio”, pois sua ficção é cambiante e sempre móvel, “aberta à exploração de cada curioso”. Ademais, destaca a autêntica revolução feita na linguagem, a capacidade de inventar formas, palavras e sistemas que, como um “quebra-cabeças”, constroem-se e se destroem em vários sentidos. Para Araújo, o autor dispõe de linguagem intransitiva e, como “jogador das letras, com seu ritual específico de lances, dados e fórmulas”, possui estilo que se assemelha ao do também argentino Jorge Luis Borges, a quem “deve muito”. Acerca da crítica sobre a obra de Cortázar, usando as palavras de Sartre, Araújo comenta que muitos críticos, como “guardiães do cemitério” que são, ficam “tontos diante dessa ficção de malabarismos verbais, pois somente conseguem entender o estratificado, o já-pronto, o que já passou pelo crivo do tempo e pela consagração do público”. (ARAÚJO, 1970, n. p.).

Por meio desse e de outros comentários críticos, Laís Corrêa de Araújo mostrou-se uma intérprete de seu tempo, tendo se exercitado como artista de expressão, bem como divulgadora e incitadora de ideias sobre assuntos os mais diversos no âmbito da arte, da cultura e do homem – substrato de toda criação artística.

Já no campo da literatura brasileira, escreveu, em *Roda Gigante*, por exemplo, *Estórias de Nélide Piñon* (1966), em que comenta o livro *Tempo das frutas; Alimentação e erudição* (1966), em que realiza crítica e interpretação da obra de Eduardo Frieiro, intitulada *Feijão, angu e couve; O eterno amanuense* (1966), sobre *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos (1937). Além disso, dedicou-se ao estudo crítico de obras como *Tutaméia: terceiras estórias*, de João Guimarães Rosa (1967); *Memórias de um mineiro sexagenário*, de Arinos Ribeiro (1967); *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado (1968); *O tronco*, primeiro romance publicado por Bernardo Élis (1968), um dos principais renovadores do romance regionalista brasileiro, bem como sobre a coletânea de contos intitulada *Um míope no zôo* (1968), do escritor, jornalista e ex-diretor do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Francisco Ildeu da Fonseca Brandão (1913-1994), entre outras obras.

Ademais, Araújo debruçou-se sobre o estudo de poesia moderna, ao exemplo do lançamento de antologia com vinte poemas de Vladimir Maiakóvski, traduzidos pelos irmãos Campos (1967); de poetas como o modernista Oswald de Andrade, no ensaio *Poesia por contato direto* (1966) em alusão a *Poesias reunidas*; ou de autores como José Paulo Paes, (1968), Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto (1968), Murilo Mendes (1969) e vários poetas novos de diversas partes do país.

A autora publicou, ainda, textos críticos sobre livros de crítica literária, tais como, o ensaio intitulado *Dois livros, um problema* (1967), englobando duas obras: *Por que literatura*, de Luís Costa Lima, e *Participação da palavra poética*, de Sebastião Uchôa Leite, que tratam dos problemas da experiência estética na literatura. Também escreveu sobre o livro crítico-informativo de Leyla Perrone-Moisés, intitulado *Novo romance*, acerca do romance ficcional francês moderno (1967), além de ter escrito o ensaio intitulado *A função social da obra de arte*, sobre o livro *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido (1968), e inúmeros outros.

No ano de 1970, Araújo encerrou sua atuação em *Roda Gigante*, em decorrência de problemas com a censura, conforme depoimento em *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*, concedido a Marília Andrés Ribeiro, em 1997.

Eu fiquei três anos no Suplemento desde a sua fundação em três de setembro de 1966, até 1970. Pouco tempo depois, quando o Israel Pinheiro deixou o governo e nomearam o Rondon Pacheco, eu saí do jornal, porque ele passou a ser visado, passou a existir censura interna e eu não abria mão de minhas próprias opiniões. (ARAÚJO, 1994 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 137).

Em referência à tal censura sofrida no *Suplemento*, o que estavam implícitos no comentário de Araújo eram os desentendimentos com Murilo Rubião, os quais foram a causa do rompimento da escritora com o semanário. Especificamente quanto a esse assunto, a tese da pesquisadora Eliana da Conceição Tolentino (2006), intitulada *Literatura portuguesa no Suplemento Literário do Minas Gerais: relações Brasil/Portugal*<sup>14</sup>, possui informações importantes, na medida em que traz à tona o teor de algumas correspondências trocadas entre Laís Corrêa de Araújo e a poeta portuguesa Ana Hatherly, que foi uma das colaboradoras do *Suplemento*, engajada no movimento vanguardista da Poesia Experimental Portuguesa.

Em carta do dia 12 de maio de 1969, endereçada à poeta portuguesa, Araújo, bastante magoada, passa a narrar o episódio da desavença com Rubião, e confessa que se recusou a permanecer no *Suplemento* por ser avessa a “[...] qualquer repressão ou opressão ainda mais

<sup>14</sup> A referida tese, defendida em 2006 pela Universidade Federal de Minas Gerais, investiga o papel desempenhado pelo *Suplemento* na divulgação das literaturas brasileira e portuguesa, no período de 1966 a 1976.

da liberdade de pensamento”. O desentendimento ocorreu porque Murilo Rubião teve uma atitude de “dedo-duro”, de “alcaguete”, diante de seu comentário na coluna *Roda Gigante* sobre o romance do escritor equatoriano Jorge Icaza. O teor do comentário reprovado era o seguinte: “o escritor latino-americano, vivemos (*sic!*) num contexto de miséria e analfabetismo, de subdesenvolvimento enfim, sente-se obrigado quase a escrever um livro de denúncia, reivindicatório, etc.”. Rubião considerou a crítica bastante ofensiva à pátria e, por isso, encaminhou-a ao diretor da Imprensa Oficial, que determinou a censura e a proibição do texto. (ARAÚJO, 1969, p. 1 *apud* TOLENTINO, 2006, p. 157).

Alguns meses depois, em carta datada de 2 de setembro de 1969, Araújo faz alusão, de maneira implícita, a esse mesmo episódio, e desabafa para Hatherly:

Aliás o nosso desgraçado país cada vez se afunda mais, politicamente; se cresce e progride é por força de uma vitalidade incontrolável de uma adolescência exuberante, à vontade de tudo: agora somos “governados” por uma junta militar... isto nos deprime a todos, especialmente aos intelectuais, e é com sangue, suor e lágrimas que se continua a escrever por aqui. (ARAÚJO, 1969).

Em outras correspondências, Ana Hatherly faz menção ao ocorrido, como na carta datada de 21 de agosto de 1969, em que pergunta à amiga: “E você? Não vai voltar para o Suplemento? Murilo [Rubião] escreveu-me uma bela carta donde depreendo que também ele está assaltado pelos problemas e, diria mesmo, pela desventura”. (HATHERLY, 1969). Também em carta enviada de Lisboa em 13 de setembro de 1969, a poeta portuguesa expressa:

Lamento sua desinteligência com Murilo, mas é destas coisas, são coisas que acontecem, embora seja pena que aconteçam. Sobretudo agora, Láís, como vai utilizar essa magnífica capacidade sua? Como utiliza essa enorme energia que assim despendia? Que faz? Que vais fazer? Não pode privar-se e privar-nos a todos nós, por mais tempo, das suas palavras, do seu talento. Fico já à espera de que me anuncie sua próxima actividade. (HATHERLY, 1969).

Vale ressaltar que, mesmo após o término da coluna *Roda Gigante*, Araújo continuou publicando esporadicamente alguns ensaios, traduções e textos críticos no semanário. Além disso, seu nome figurou, ainda por algum tempo, como membro da redação do *Suplemento*. Como atividades posteriores, já na década de 1980, criou e dirigiu, na Biblioteca Pública de Minas Gerais, a revista *Dois palavras*, bem como a coleção de ensaios intitulada *Cadernos de Minas*. Até meados da década de 1990, seguiu publicando matérias regulares e/ou eventuais em diversos periódicos, tais como, o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*,

*Suplemento Livro do Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, *Suplemento Literário de Minas Gerais* (nova fase), entre outras publicações nacionais e estrangeiras. (MACIEL, 2002, p. 65-77).

Além de sua imprescindível atuação em diversas vias no âmbito nacional, Laís Corrêa de Araújo também marcou presença no cenário internacional, como ensaísta crítica e poeta. No campo do ensaio, recebeu da República Federativa da Alemanha o *Prêmio Thomas Mann de viagem*, com o ensaio *Vanguarda alemã e Vanguarda brasileira*, em solenidade realizada no consulado alemão no Rio de Janeiro, em 1973. No referido texto, a autora compara as relações culturais entre os dois países – o “entrosamento natural” entre vanguarda brasileira e a alemã, que “se entrecruzam numa mesma vontade de fazer e experimentar” –, por meio da Poesia Concreta no Brasil, suas raízes e principais pressupostos, e o grupo de *De Stijl e Bauhaus* da Alemanha. Em entrevista concedida ao jornal *Estado de Minas*, em 14 de outubro de 1973, a autora falou de sua participação no referido concurso e sobre a repercussão e receptividade do prêmio fora de Minas Gerais.

Alguns amigos de outros Estados brincaram comigo, dizendo que criam prêmios lá fora para os mineiros ganharem. E que é preciso, em retribuição, que Minas crie um grande prêmio nacional, para que eles tenham possibilidade de “vingar-se”. Realmente, faz-se necessário que o mineiro não precise buscar longe daqui o reconhecimento de seu trabalho, como acontece também na longa tradição de “emigrar” para obter um lugar ao sol. Minas ainda não se libertou de sua condição de província literária e só pode provar a sua existência cultural através dessas esporádicas vitórias. Mas de certo modo sempre gozamos de bom conceito “lá fora”, que se constata com essa brincadeira de que “mineiro é fogo” para ganhar prêmios. Temos o exemplo de Luis Vilela, Roberto Drummond, Mário Garcia de Paiva, Mirtis Campelo e outros, vencendo concursos nacionais. (ARAÚJO, 1973, p. 5).

Vencer o concurso por unanimidade dos votos representou, conforme Araújo, um estímulo e um reconhecimento do esforço do seu trabalho. Ademais, outros companheiros brasileiros também foram premiados no evento, tais como, Israel Pedrosa, Homero Homem, entre outros, o que, para a autora, torna ainda mais significativo o valor do concurso pelo que representa na arte e na literatura brasileiras.

Na década de 1980, em temporada na Europa, Araújo realizou várias viagens culturais pela Alemanha, tendo participado de diversos congressos e exposições culturais. Ademais, considerando sua atuação no cenário internacional, publicou muitos poemas em antologias poéticas e revistas literárias em Portugal, México, Uruguai e Estados Unidos. Em Lisboa, por exemplo, seus poemas *Balada do pranto* e *Canção da participante*, ambos do livro *O signo e outros poemas* (1955), foram publicados, em 1960, na antologia *A nova poesia brasileira*,

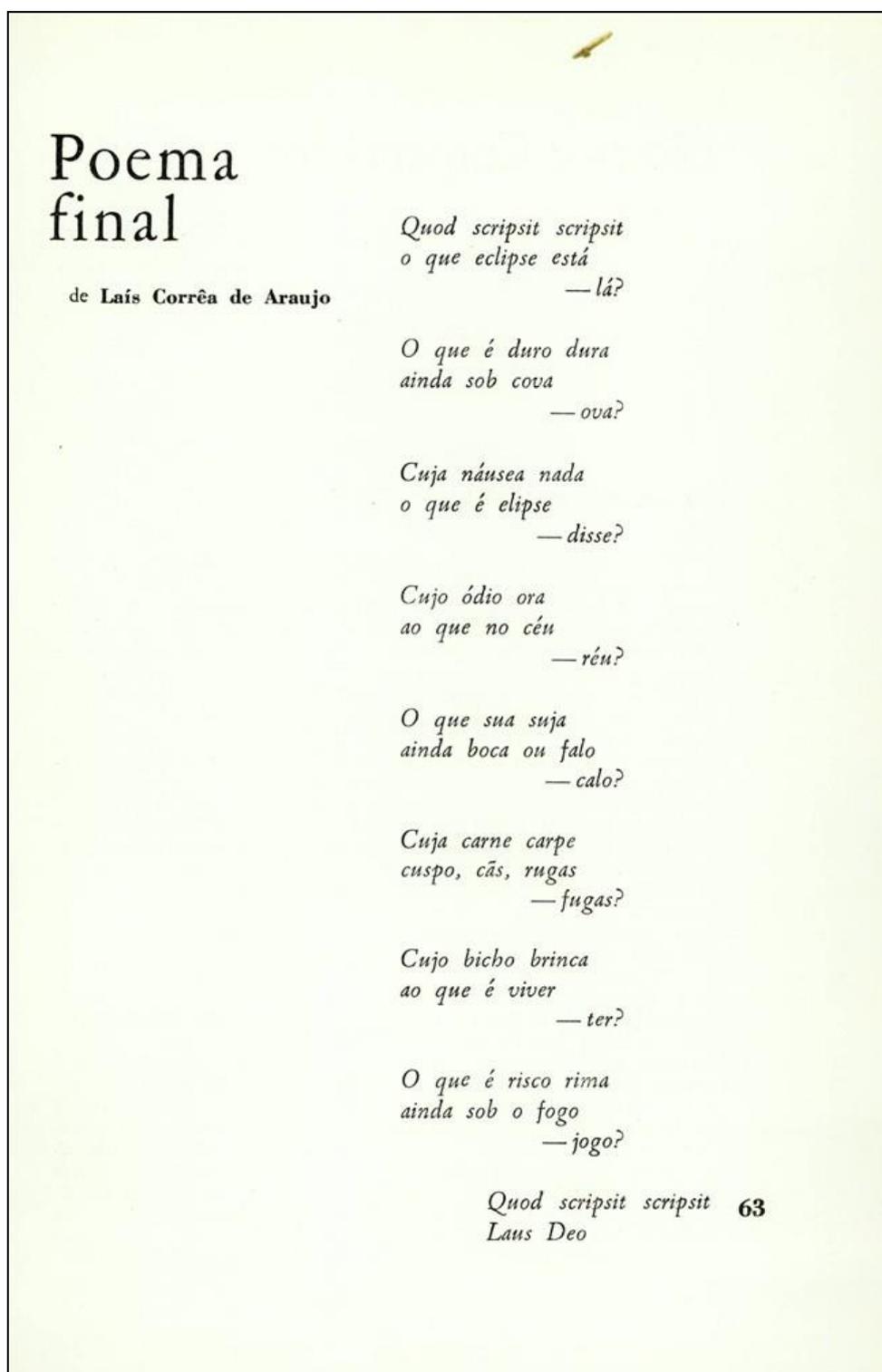
organizada por Alberto da Costa e Silva; nessa mesma cidade, o texto *Uma torre portuguesa com certeza* foi publicado, em 1981, por Ruben A., em *In memoriam*. Também em Portugal, na cidade do Porto, a poeta publicou o poema-postal *Som universal*. Em 1965, a revista *Parva* publicou *Nueva Poesia del Brasil*, traduzindo para o espanhol os poemas *Fábula do burguês*, *Inventário* e *Layout da burguesia*, do livro *Cantochão* (1967). Em Montevideú, Gilberto Mendonça Telles publicou o poema *Retrato de homem*, também de *Cantochão*, na antologia *La poesia brasileña en la actualidad* (1965). Na década de 1980, a *University of Colorado*, Bolder, USA, lançou a plaqueta de poemas *Palavras, atos e omissões* e, posteriormente, a coletânea *Poetry*, de autoria de Laís Corrêa de Araújo, traduzida para o inglês. (MACIEL, 2002, p. 74-75).

Em Portugal, de 1971 a 1977, atuou como importante colaboradora da revista *Colóquio/ Letras*<sup>15</sup>, da Fundação *Calouste Gulbekian*, criada em 1971 – uma relevante publicação de Portugal que foi, à época, a única de Lisboa especificamente literária, destinada ao estudo reflexivo, investigativo e ensaístico de obras literárias, além da publicação de inéditos de poesia e ficção de autores contemporâneos, consagrados ou jovens, abarcando as literaturas de língua portuguesa (portuguesa, brasileira, galega e africanas de expressão portuguesa).

Em setembro de 1972, por exemplo, além do conto *Sol quadrado*, de Rachel de Queiroz, ou de poemas de autores como José Blanc de Portugal, ou Casimiro de Brito, a revista *Colóquio/Letras*, em seu número 9, publicou o *Poema final*, de autoria de Laís Corrêa de Araújo.

---

<sup>15</sup> Cumpre ressaltar que todos os números publicados pela referida revista podem ser consultados e explorados digitalmente, a partir de uma diversidade de perspectivas, no sítio do periódico, cujo endereço é <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/search>.

Figura 4 – Publicação do *Poema final*

Fonte: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS, 1972.

Em busca eletrônica realizada no sítio da referida revista, encontramos 27 registros de textos assinados por Laís Corrêa de Araújo, no período de 1971 a 1977. Desse total, tem-se

apenas um poema, o *Poema final*, sendo que os demais textos compreendem a crítica de obras de autores modernistas brasileiros dos mais variados estados do país, desde os menos conhecidos ou divulgados, até os legitimados pelo cânone. Nesse rol, figuram os nomes de Rui Mourão, Silviano Santiago, Augusto de Campos, Luiz Vilela, Ariano Suassuna, Osman Lins, Rosário Fusco, Lúcia Machado de Almeida, Julieta de Godoy Ladeira, Boris Schnaiderman, Gilberto Mendonça Teles, Sebastião Nunes, Gramiro de Matos, Wanda Figueiredo, Moacyr Cirne, Maria Lúcia Amaral, Florivaldo Menezes, Mário da Silva Brito, Joaquim-Francisco Coelho, Torquato Neto, entre outros modernistas.

No ano de criação da revista, 1971, tem-se, por exemplo, o texto *Recensão crítica a “Curral dos Crucificados”, de Rui Mourão*, publicado em seu número 3, em setembro. Trata-se de uma crítica lúcida sobre o romance lançado no mesmo ano pelas Edições Tendência, em Belo Horizonte. Nesse ensaio, Araújo enfatiza que o livro é um reflexo da potencialidade criativa de seu autor: diferente na técnica de construção em blocos narrativos, pois inova na relação tempo e espaço e joga com cenas superpostas de “cinema-verdade”, tendo surgido para perturbar a consciência e abalar as estruturas e as “soluções da sintaxe convencional”. De leitura nada fácil ou pacificadora, em sua opinião, possui outra dimensão, que ultrapassa a “fantasia repousante” ou a “moralidade satisfatória” encenada pelo personagem principal, Jonas, que também pode representar a vida, na visão da escritora, o qual se lança na urgente busca de “alcançar o real significado do mundo por meio da fixação de sua própria imagem”. Essa “imprudente aventura do conhecimento e da liberdade”, nos planos social ou ontológico, é uma “visão panorâmica da realidade do Homem”. (ARAÚJO, 1971, p. 91).

Figuram na referida revista outras importantes recensões críticas de Araújo a textos de autores portugueses consagrados na poesia experimental e visual, tais como, E. M. de Melo e Castro e José Alberto Marques, que organizaram a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, em 1973. Acerca dessa publicação, Araújo enfatiza que se trata da reunião dos trabalhos mais recentes do desafio português ao “problema” e à “crise” da linguagem, documentando “o que se faz de vivo no remanejamento da cultura por uma acção semiológico-criativa”: a fusão, em interação dialética, entre a “problematicidade do mundo e a produção estético-informacional”. (ARAÚJO, 1974, p. 73). Conforme a autora, enquanto no Brasil foi a Poesia Concreta o movimento responsável pelos novos rumos da arte literária, baseada no agir inventivo que trabalha com todas as “possibilidades e flexibilidades lúdicas ou programáticas”, em Portugal, foi a Poesia Experimental que fez deflagrar essas atitudes “audaciosas” de vanguarda que se debruçaram sobre a realização de uma arte construtivista, a qual sugere a “demolição da formulação estática” da literatura nesse país. Foi um movimento,

conforme a autora, que “lutou contra preconceitos arraigados à sintaxe dita poética”, e “conseguiu impor-se como um projeto de alto nível e de radicalidade de soluções formais e estruturais”. (ARAÚJO, 1974, p. 72).

Em maio de 1975, Araújo publicou em *Colóquio/Letras* o ensaio crítico intitulado *Dimensão «mineira» da poesia modernista*. Neste, defende que “[...] o modernismo poético em Minas foi um modernismo *humanizado*, fugindo à ordem ritual enquanto apenas ordem mecânica, para tornar-se um momento ápice da tomada de consciência da natureza do homem, reportando-o à medula viva do real.” (ARAÚJO, 1975, p. 21, grifo da autora). Para fundamentar sua argumentação, a autora toma três poetas como “figuras-paradigma”, quais sejam: Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Murilo Mendes, com o intuito de discutir a poesia modernista em sua vertente mineira. Em linhas gerais, ressalta que cada um desses poetas responde de forma diferente e pessoal aos “estímulos dos postulados modernistas”.

Ao analisar as diferentes relações entre o uso da linguagem no fenômeno da expressão literária, Araújo ressalta, no citado ensaio, que, com Drummond, tem-se a superação do nacionalismo utópico e ingênuo, considerando os traços e processos culturais qualitativos, sob a perspectiva do real e poético, ou da experiência pessoal e de desmistificação da informação redundante ou falsificada. Nas palavras da autora, o referido poeta faz a “escavação irônica, persistente, tenaz e mesmo impiedosa dos resíduos de tradição do subsolo de sua terra e de sua gente”, assumindo a imagem do “homem mineiro”, que alardeia sua “mineiridade de gauche”. Com Emílio Moura, tem-se a inquirição, ao nível de unidade de configuração mental, de uma linguística de descrição, análise e redução da experiência afetiva e conceitual. Contemplativo, esse poeta prefere a “experiência mística da expectativa e do sonho”, cuja poética se localiza no território do sonho e da transcendência. Já com Murilo Mendes, por seu turno, numa “posição de absoluta independência”, tem-se o levantamento de assimilação e conflito de interação e dissipação, dispersão e correlação, no estágio da percepção filosófica dos padrões do comportamento humano, por meio de operações lúdicas próprias do universo linguístico da poesia. (ARAÚJO, 1975, p. 21).

Na totalidade desses ensaios de intensa atividade intelectual, percebe-se que há uma intenção explícita de se divulgar o movimento editorial brasileiro em terras portuguesas. À medida que comenta a obra estudada, a autora acaba por tecer relevantes considerações que contextualizam seu objeto de análise. Por meio de abordagens variadas de textos e autores, Araújo demonstra sua imensa bagagem cultural e amplo repertório, cujo discurso crítico, sempre inteligente, caracteriza-se por uma grande abrangência temática, profundidade de

análise e preocupação com assuntos sociais, políticos, culturais e humanos, inclusive femininos, construído por meio de um olhar humano sobre os temas que escreveu, aliado à sua postura firme e séria diante das criações literárias nacional e estrangeira.

### **1.3 “a letra S desenha a poesia / e reverencia a curva estrada”: crítica de poesia e poesia crítica**

Conforme já discutido nesta pesquisa, Laís Corrêa de Araújo, ao longo de sua trajetória, exerceu diversas atividades intelectuais durante mais de cinquenta anos. Ao ler, traduzir, ensinar, criticar e escrever poesia, a autora fez da escrita e da literatura uma questão, e, por essa ótica, não é possível dissociar a atividade crítica de seu ofício poético, pois entendemos que sua produção intelectual é um grande painel interligado de escrita, pleno de significados e reverberações as mais diversas, como um *continuum* em que teoria e prática se complementam.

Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas* (1998), apresenta-nos elementos e características comuns atribuídas à figura híbrida do escritor-crítico, bem como às práticas crítico-literárias na modernidade. Conforme a referida pesquisadora, o exercício da crítica literária realizada pelos autores de textos criativos tem muito a ver com o mal-estar que acometeu esses escritores frente à questão valorativa de uma obra literária. Desde o século XIX, os criadores se indispuseram com os críticos profissionais, especialmente os jornalistas, sob a alegação de que tais instâncias julgadoras não estavam diretamente ligadas à experiência criadora e, por isso, restavam “inferiores”, injustos ou mesmo impotentes.

A partir do fim do século XIX e ao longo do XX, os criadores começaram a praticar uma espécie de “contracrítica”, diante da necessidade de buscarem individualmente suas razões de escrever, bem como os motivos para fazê-lo de determinada maneira. Trata-se de uma crítica que cria e confirma valores, simultaneamente. Levantando a bandeira da liberdade, resolveram estabelecer, eles mesmos, seus princípios e valores, de modo que passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

De igual modo, para Sebastião Uchoa Leite (1996), autor do artigo *Octavio Paz: o mundo como texto*, publicado em *Signos em rotação*, foi na modernidade que se fixou a conjunção poesia-crítica. Para ele, dúvida, ambiguidade e contradição seriam, portanto, valores que parecem próprios da criação poética, mas também constituiriam valores da crítica

moderna pós-romântica. Conforme esse autor, Paul Valéry, T. S. Eliot, Erza Pound e Octavio Paz foram importantes críticos-poetas, cada um à sua maneira. (LEITE, 1996, p. 283-284).

Octavio Paz (1996) enfatiza que a poesia moderna é também teoria da poesia. O poeta desdobra-se em crítico quando tenta fundar a palavra poética no próprio homem, semelhante à decisão do pensamento filosófico: “[...] a escritura poética é a revelação de si mesmo que o homem se faz a si mesmo”. Nesse sentido, razão e imaginação não são faculdades opostas, sendo a segunda o fundamento da primeira, terminando por se fundirem. (PAZ, 1996, p. 77-78.).

Ao tratar da indissociabilidade entre crítica e criação, o escritor T. S. Eliot (1989) destaca que muitos preceitos da escrita criativa são dados pela reflexão crítica, e, do mesmo modo, a própria crítica é imbuída de grande força criativa, conforme se lê no excerto seguinte.

Se de fato uma extensa parte do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente criadora uma extensa parte do que chamamos “textos críticos”? Nesse caso, não estaríamos diante do que seria propriamente crítica criadora? A resposta parece ser a de que não se trata aqui de nenhuma equação. Admiti como axiomático que uma criação, uma obra de arte, é autotélica; e que a crítica, por definição, opera sobre algo que lhe é distinto. Consequentemente, podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com criação. A atividade crítica encontra sua suprema e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação do trabalho do artista. (ELIOT, 1989, p. 58).

Com base nesses pressupostos, pode-se inferir que razão crítica e criação artística se realizam no entrecruzamento dos discursos, ou, conforme Eliot, na fusão entre ambos. Trazendo tais reflexões para o âmbito da produção criativa de Laís Corrêa de Araújo, vale frisar que, como criadora e também crítica de literatura, a escritora, a seu modo, põe à prova os limites entre gêneros e formas textuais, “derrubando os muros” que separam esses discursos. À luz de sua “paixão crítica”, conforme se expressou Maria Esther Maciel (2004), Araújo construiu uma relevante interação dialética entre crítica e poesia.

[...] Laís pode ser tomada ainda como uma das poucas poetisas-mulheres de sua geração a se filiar a uma linhagem poética que se transformou num dos ramos mais importantes da história da poesia e da crítica modernas: a dos poetas que, sob o signo da “paixão crítica”, não apenas converteram poesia em espaço de debate sobre o próprio ato de criação, mas também se dedicaram ao exercício da reflexão crítica, escrevendo textos sobre outros autores e obras, estudos sobre a poesia e considerações sobre temas de distintos matizes. (MACIEL, 2004, p. 222-223).

Por esse viés, a expressão criativa de Araújo carrega em si o desenvolvimento de questões críticas e estéticas que faziam parte do contexto de produção e circulação de seus textos. Assim, poesia e crítica são sopesadas pelo mesmo valor: a criação. Diversos escritos

críticos da autora são significativos para ilustrar tais constatações, a exemplo do texto que publicou na revista portuguesa *Colóquio/Letras*, em 1975, sobre o livro *O próprio poético*, de E. M. de Melo e Castro, do qual destacamos o seguinte fragmento:

[...] pensar o poético acaba por ser, assim, uma aventura extremamente perigosa, envolvendo algo de conspiração (só se pensa passionalmente, por adesão do eu – ou pior, por adesão aos cultos pessoais [...]). [...] Perigosa aventura de captar uma invenção que não remete a nada, auto-suficiente que é, porque postula um entendimento final impossível e que deseja, em última instância, imobilizar uma experiência em espiral e eternamente irredutível aos constrangimentos críticos. [...]. (ARAÚJO, 1975, p. 60).

Além dessas reflexões sobre pensar o poético como aventura arriscada, atitude tendenciosa, ou ato de comprometimento ideológico, a autora concebe-o também como atitude criativa, uma “nostalgia de criatividade”, que pode resultar numa invenção à parte, quando inventa “em torno de, na contiguidade de, ou para além de”.

No ensaio publicado em *Roda Gigante*, do jornal *Estado de Minas*, em junho de 1980, Araújo parte de reflexões sobre o papel do poeta / intelectual de seu tempo, desenvolvendo uma textualidade notoriamente criativa, que resulta num corpo híbrido que não comporta a delimitação rigorosa acerca de seu gênero textual. Segundo a autora, o filósofo Platão, em *A república*, apresenta inúmeros argumentos contra os poetas, a fim de demonstrar que a matéria dos poemas é a aparência de um mundo de aparências e, por fazer simulacro de simulacro, o poeta é um “imitador” que vive no erro, pois “não tem utilidade nenhuma”.

Desses argumentos, conforme a escritora, o fundamento ético é o mais grave e pesado de todos, cuja base é a de que o poeta instala uma “constituição má” na alma de cada pessoa, pois se diz complacente com tudo o que há de insensato. Os poetas introduzem no mundo moral da República perfeita algum “conteúdo subjetivista de uma visão perturbadora da integridade espiritual da *polis*”. Se Platão vivesse em nosso tempo, hoje, declara, provavelmente diria que o poeta é um subversivo, o que, para Araújo, é uma visão que demonstra um reconhecimento de muito poder da poesia. Seria pouco provável atribuir aos poetas tamanho poder, isso porque a história é escrita sempre pelas classes dominantes.

Platão argumentava, Franco fuzilava, Hitler exterminava, Getúlio prendia, etc. etc. Não, os poetas não fazem a história, não fabricam bombas, nem destroem impérios. Mas sua criação, tantas vezes enigmática, uma seta lançada a ninguém, atinge, quase sempre, um devir real, ou, ao menos, o escuro de um coração. (ARAÚJO, 1980, p. 5).

Conforme Araújo, ao que parece, não foi Castro Alves o responsável pela “extinção (?)” da escravatura no Brasil, nem a Gonzaga se pode atribuir atuação decisiva na Inconfidência, tampouco se pode alegar que Maiakóvski provocou a revirada do sistema na Rússia, argumenta. O que os poetas têm é, no máximo, o “olho armado”, com sua visão lúcida, translúcida, penetrante, cuja única culpa é perturbar as consciências acomodadas. Citando Jaspers, a autora destaca que tudo o que faz um escritor é pregar no deserto. Mas existe um medo dessa força, desse poder oculto do espírito, desse “olho que vê”.

Em outro texto, o ensaio *Intelectuais e esmoleres*, publicado em 1996, no jornal *Estado de Minas*, Araújo compara o intelectual de seu tempo ao esmoler, figura típica dos tempos coloniais (século XIII) em Minas Gerais. Para a escritora, a atividade produtiva de ideias, destinada a todos, vive como pedinte, tateando conseguir uma “esmola para as almas”, ou seja, uma contribuição, ainda que mínima, para um projeto cultural. “É dolorosamente indigno do intelectual ficar batendo matraca para chamar a sociedade dos ricos a colocar seu centavo na ‘sacola das almas’”. Conforme a escritora, na época em que “a religião católica era o único eixo da vida social em suas múltiplas dimensões do rito, da teatralidade, da arte visual e do discurso sermonístico e simbólico [...]”, o esmoler, em seu cotidiano de andarilho, era investido da função de “relações-públicas da Igreja”, com o fim de captar recursos para a “oração pelas ‘almas’ dos fiéis”.

Nesse texto, Araújo enfatiza, ainda, que o “novo Deus” responde pelo nome de Economia; o Espírito, que a autora chama de Cultura, perdeu seu sentido para a supervalorização da tecnologia, e as ideias (ou as ‘almas’) vem cedendo lugar para o sistema de comunicação denominado “mídia”, que detém o poder de regular a expressão e reduzi-la à “banal e unificada informação rápida e inútil”. Com isso, os periódicos “buscam um público de olhar apressado, atraindo-o pela cor e aparência gráfica, [...] criando um mercado de ídolos constantemente renovados”. Mas, mesmo frente a esse desolador cenário, a autora pontua que ainda existem poucos que não se contentam em se alimentarem do trivial variado pela mídia e se debruçam sobre os verdadeiros problemas humanos, buscando codificá-los de modo a revitalizar o espírito contra o obscurecimento da ignorância. São os “esmoleres das almas” da atualidade, sujeitos ao domínio inegável do econômico. (ARAÚJO, 1996, p. 7).

Araújo olha com desconfiança para as banalizações impostas pela ótica mercantil à produção literária e ao intelectual que se vê impelido a se converter em mercadoria vendável, assim como o livro, visto não mais somente como um objeto cultural, mas como um produto lucrativo. Nesse contexto, cria-se outro regime de valoração da literatura, com base em critérios mercadológicos, e não fundamentalmente estéticos. Ao problematizar o fenômeno da

espetacularização, acaba por suscitar reflexões acerca dos critérios de avaliação estética de uma composição literária e de legitimação e reconhecimento de um poeta.

Ao trazer à tona tais reflexões, Araújo constrói, nesses ensaios críticos, considerações importantes que, de algum modo, são levadas para o espaço de sua poesia. Por esse viés, o poema *Versículo 100*, publicado em *Decurso de prazo* (1988), é emblemático.

em verdade, em verdade vos digo:  
nem todo aquele que sobe ao Templo  
e bate no peito dizendo  
Poesia, Poesia  
entrará no Reino da  
Mídia. (ARAÚJO, 2004, p. 141).

Por meio dessa paródia do *Sermão da montanha*<sup>16</sup>, a autora lança mão do discurso bíblico, advertindo, ironicamente, sobre o comportamento de muitos poetas que, no afã de serem reconhecidos e prestigiados pela crítica, buscam a todo custo entrar no “Reino da Mídia” e ganharem notoriedade midiática.

Ao manter o tom de exortação e o uso solene da expressão, “Em verdade, em verdade vos digo”, reforça-se o uso crítico do texto religioso para demonstrar que não bastaria, nesse caso, apenas a intenção, desejo do poeta ou convicção de ser prestigiado, subindo ao “Templo” ou “batendo no peito”. Então, se a “boa” poesia não é nenhuma forma de “salvação”, ser poeta envolve labor criativo mediado pela força da consciência.

Em muitos de seus metapoemas, Araújo geralmente refere-se ao ofício lírico como uma incansável provocação. No poema *Mandato*, publicado em *Cantochão* (1967), o ato da escrita se consolida na metáfora marítima, em que a água e o mar constituem significantes privilegiados no sentido de encarnarem desafios a serem vencidos.

Eu só, a pé, e pequena  
enfrento o desafio.  
Eu nós, lenta voz, a letra  
crio.

[...] Porque pequena, forçada,  
com os frágeis dedos no remo,  
copio. Antes do mar eu já  
tremo. [...]

No afã de cão escavando

<sup>16</sup> O *Sermão da montanha* envolve um conjunto de ensinamentos que Jesus Cristo proferiu a seus discípulos, ditando lições de conduta e moral como princípios para orientar a vida cristã, a fim de conduzir a humanidade ao Reino de Deus. Na Bíblia, está presente no *Evangelho de Mateus*, capítulos 5 a 7, e em fragmentos no *Evangelho de São Lucas*.



E tudo em paralelas,  
eu e o outro, os vesgos,  
num abstracionismo  
de destertos. (ARAÚJO, 2004, p. 92).

O ofício da escrita demanda grande sacrifício. Encher a esferográfica com glóbulos vermelhos é um empreendimento em que o eu lírico oferece o próprio sangue. Mas é um trabalho que resta fracassado, posto que é limitado e estagnado nos “artelhos”.

Em *Rito severo*, publicado em *O signo e outros poemas* (1955), o eu lírico cede ao convite da escrita e se rende ao chamado ativo da água. Mesmo diante da dor do fracasso, o sujeito persiste no desejo de fruir integralmente das palavras, mas estas recusam a sua posse, posto que “só ao vento se entregam”. Para tanto, solicita que a noite o fecunde com seu “tropel de lirismo”, no esforço de encontrar as palavras para a composição de seus versos.

[...] Palavra, cansa buscar-te,  
Quero sorver-te integral.  
Mas bebo nas vagas loucas  
Apenas naufrágio e sal. (ARAÚJO, 2004, p. 76).

Ao sugerir que sua busca restou fracassada, o eu lírico assume-se um naufrago que foi arrastado pelas enormes ondas do mar da escrita. O “naufrágio” e a “morte” representariam o silêncio<sup>17</sup>, que, conforme Octavio Paz (1982), é quando o poeta chega à margem da linguagem, e as páginas em branco acabam por constituírem limites: “[...] um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar”. Assim, como “a esterilidade precede a inspiração, [...] a palavra poética brota depois de eras de seca.” (PAZ, 1982, p. 179-180).

Como se percebe, Araújo deixa entrever conceitos delineados e considerações esboçadas a respeito do valor do poeta como intelectual, da poesia, bem como sua percepção e atitude diante da matéria lírica, como já visto em seus escritos crítico-poéticos, em que figuram ensaios, poesias, crônicas, depoimentos, correspondências trocadas com amigos e intelectuais, entrevistas e outros documentos.

Tais documentos podem ser lidos como registros do processo criador, independentemente de sua materialidade, e são denominados, portanto, como “documentos de processo”, na perspectiva do que propõe a pesquisadora Cecília Almeida Salles (1998) em *Gesto inacabado – processo de criação artística*.

---

<sup>17</sup> A vertente do silêncio na poesia de Araújo, a que denominaremos “poética do oco”, será trabalhada mais detalhadamente no capítulo 3 desta pesquisa.

Considerando que os diferentes processos de construção de obras de arte se desenvolvem sob uma perspectiva crítica processual, de continuidade e inacabamento, acompanhado em sua mobilidade<sup>18</sup>, tais documentos funcionam como espaço de armazenamento ou registro de experimentação e, como “retratos temporais de uma gênese”, agem como índices do percurso criativo, uma vez que não se tem, com eles, o processo de criação em mãos, mas apenas vestígios como testemunho material do ato criador em seu movimento.

Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas. (SALLES, 1998, p. 37).

Especialmente no que se refere à escrita de seus ensaios de crítica literária, Araújo expande seu campo de atuação: não somente difunde o ideário literário moderno embasado em seus objetos de análise, mas seu discurso também se volta para o labor da criação artística, delineando como “crítica criativa”.

Interessantes concepções sobre o ato criador da poesia também encontram ressonância no ensaio crítico escrito por Araújo em setembro de 1980, publicado em *Roda Gigante*, do jornal *Estado de Minas*. Conforme a autora, o objetivo primeiro da poesia é ser arte, invenção, um valor em si, crítico e também construtivo. Posteriormente, ela deve ser um projeto maduro, de modo a analisar e a questionar a si mesma e a cultura de que faz parte, constantemente. Em terceiro lugar, se a poesia se propõe ser uma tarefa revolucionária, não pode vazar-se somente em “sentimentos piedosos”, mas estar plena de agressividade de alto nível de emergência linguística e de compromisso histórico. Finalmente, poesia é técnica, domínio da semiótica e da semântica, fundamentalmente drenada, calculada e pesada. [...]. (ARAÚJO, 1980, p. 5).

Como se observa, entrevistas, cartas e outros “documentos de processo” constituem materiais imprescindíveis para se identificar um programa de intenções, em que se percebe a disposição de Araújo para o respeito à liberdade das formas e pelos projetos de vanguarda, dentre outros assuntos relevantes envolvendo a criação literária. Em carta enviada à amiga e

---

<sup>18</sup> É preciso ressaltar que a ênfase de Salles (1998), no livro citado, está na investigação do ato criador nas obras de arte como um todo, abrangendo produções inventivas de linguagens em qualquer mídia, a partir da metodologia da crítica genética. Nesta tese, entretanto, direcionaremos nosso olhar especificamente para o percurso intersemiótico do ato criador no campo da literatura, na qualidade de arte da palavra escrita.

escritora Cosette de Alencar, em 1968, a poeta comenta as novas formas literárias, expondo seu ponto de vista sobre obras e autores que seguem tais tendências.

[...] Gostei de ver como você está se conectando com as novas formas literárias, o “nouveau-roman” que, com alguns exageros e erros, tem muito positivo, na substituição do universo esquematizado do romance tradicional por um outro, em que as coisas e os seres têm uma existência mais limpa, no sentido de antes suscitar do que mostrar, de criar uma outra linguagem, menos onisciente talvez, mas refletindo esse nosso tempo inquieto, inseguro, e personalizado. Algumas obras chegam a nos irritar, pelo seu insólito às vezes inosso, mas outras são realmente boas, como algumas do Butor, o “Moderato Cantabile”, da Marguerite Duras, “O Cíume”, do Robber – Grillet, etc., etc. [...] (ARAÚJO, 1968 *apud* AFFONSO, 2017, p. 60-61).

Ao tecer tais comentários, Araújo acaba por demonstrar sua inclinação para o novo, o que denota uma poeta atenta, aberta às diversas manifestações artístico-literárias de seu tempo, às suas diferentes possibilidades de recepção, bem como ao efeito estético delas decorrente. Daí a relevância desses “documentos de processo” para a configuração da consciência crítica nacional no contexto em que circularam.

Vale mencionar que, quando atuou como ensaísta na coluna *Roda Gigante* do jornal *Estado de Minas*, Araújo informava seu endereço residencial aos leitores, para que pudessem enviar publicações, passíveis de serem comentadas em textos posteriores. Em 16 de março de 1986, a escritora publicou um texto dirigindo-se a alguém tratado simplesmente com as iniciais “G.P.”, que, provavelmente, enviou-lhe uma carta em ocasião anterior, demonstrando sua insatisfação com os comentários realizados sobre seu livro, e, em contrapartida, pede-lhe uma “lição de poesia”. Em resposta, Araújo enfatiza que poesia não se aprende e nem se ensina por meio de conceitos ou observações, mas, apesar de dizer ser esta uma “situação difícil”, afirma que somente poderá fazê-lo usando o método dos argumentos negativos, assim como se faz em teologia para provar a existência de Deus. Então, passa a fazer o discernimento da poesia pela compreensão da “não-poesia”:

[...] Poesia NÃO É apenas algo de escrita efetiva, emocional ou nostálgica, porque então todos nós, qualquer um, seríamos poetas. Todos, sem exceção, vivenciam sentimentos: dor, alegria, paixão, angústia, compreensão, melancolia, etc. Portanto, falar a respeito disso tudo não significa fazer poesia, mas apenas liberar em palavra as tensões do cotidiano. A (boa) poesia NÃO É captação (também dita inspiração) instantânea de imagens, de valores éticos, de formação moral, porque então todos, nós, especialmente os religiosos, qualquer um, seríamos poetas [...]. (ARAÚJO, 1986, p. 2).

Seguindo essa lógica, a autora afirma que a “boa” poesia não é uma forma de salvação ou evasão psicológica, nem catarse; não é um processo de convicção ideológica, de

participação e piedade; não é estratificada em códigos permanentes, já que sua permanência reside na evolução; tampouco obedece a regras de rima, métrica e clichês de vocabulário; não é raciocínio lógico, disciplinar, andamento correto do pensamento por vias estruturais, pois, se assim o fosse, seria muito simples e fácil ser poeta. Enfim, “não-poesia” seria poesia medíocre que usa e abusa de expressões banais já desgastadas, coisa que só um gênio seria capaz de sincronizar com o agora. E arremata: “Tudo o que faz um poeta é procura e perda, tentativa e corte, escrita e rasura. Chegar à poesia é o seu milagre, mas milagre cavado com unha em dura pedra”. (ARAÚJO, 1986, p. 2).

Interessante lembrar que semelhante recurso de construir uma “lição de poesia” pelo viés do negativo foi utilizado por Carlos Drummond de Andrade em seu poema *Procura da poesia*, publicado no livro *A rosa do povo* (1945). Desde a primeira estrofe, inicia-se uma reflexão sobre a produção poética, em que o sujeito lírico enfatiza, em tom apelativo, o que deve ser evitado no exercício da construção de versos.

Não faças versos sobre acontecimentos.  
 Não há criação nem morte perante a poesia.  
 Diante dela, a vida é um sol estático,  
 não aquece nem ilumina.  
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
 Não faças poesia com o corpo,  
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica. [...]  
 (ANDRADE, 2000, p. 12).

O sujeito lírico, na busca de compreender o fazer poético, produz presença a partir de uma dita negatividade, partindo de onde a poesia não está. Esses trechos do poema, assim como quase todos os outros, foram construídos por meio do uso reiterado do “não”: “Não me reveles teus sentimentos”, “Não cantes tua cidade, deixe-a em paz”, “Não dramatizes, não invoques/ não indagues. Não perca tempo em mentir”, “Não te aborreças”, “Não recomponhas / tua sepultada e merencória infância. / Não osciles entre o espelho e a / memória em dissipação”. (ANDRADE, 2000, p. 12).

À maneira de Drummond, Araújo compreende a figura do poeta como um “lutador”, concepção esta que aparece repetidas vezes em diversos poemas e ensaios sobre o ato de escrever. Essa mesma ideia está explícita no texto publicado em 12 de julho de 1987, em *Roda gigante*, no qual a autora enfatiza que fazer literatura e arte é um “trabalho pesado”, embora muitos confundam habitualmente o ato de publicar um livro com o ofício de criar poesia. Daí a “enxurrada de escrevinhadores, pintores, músicos e demais artistas envolvidos na aura da sensibilidade ou emoção”. Criar e construir um texto não são sinônimos de alinhar

palavras na folha em branco; lidar com palavras é um ofício de consciência. (ARAÚJO, 1987, p. 2).

No texto *A poesia*, publicado no *Estado de Minas*, em 8 de junho de 1980, por exemplo, Araújo discorre sobre a escrita de poesia, considerando que, se há “inspiração do sentimento”, esta se converte em “espaço poético”, por meio de um ato consciente do poeta no processo de construção de seu texto. Essa convicção de que fazer poesia é “trabalho pesado” e “ofício de consciência” aparece em inúmeros outros poemas, a exemplo de *Rima de ofício*, publicado em *Geriátrico* (2002).

O que faço desfaço  
ou refaço? Com letras  
me embaraço ou embaço  
o desenho em pedaço  
no jogo de montar o traço  
vago e escasso  
a retalhar o aço  
noutro gume;  
o cansaço  
surgido no regaço  
de espontâneo espaço  
vulgar do antebraço  
a mão – já no bagaço –  
rima volátil e fácil. (ARAÚJO, 2004, p.194).

Nesse texto, assim como no poema *Ofício I*, publicado em *Pé de página* (1995), é possível compreender que o poeta, em seu ofício de escrever, curva sua espinha sobre o papel e tenta preencher o branco, construindo, reconstruindo e desconstruindo/destruindo seu texto, no esforço de atingir o “milagre” que é chegar à poesia, “cavado com unha em dura pedra”. (ARAÚJO, 1986, p. 2). Realizado de forma rigorosa e sistemática, o poema obtém a consistência e a resistência de uma pedra, por meio do trabalho exaustivo de “retalhar o aço”, que é retalhado, mas também retalha, fere e incomoda. Tais versos sugerem novamente o diálogo com a poesia drummondiana, especialmente nestas estrofes finais do já referido poema *Procura da poesia*.

[...]  
Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível que lhe deres:  
Trouxeste a chave?

Repara:  
ermas de melodia e conceito  
elas se refugiaram na noite, as palavras.

Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo. (ANDRADE, 2000, p. 12).

Nessas duas estrofes conclusivas, há uma mudança de tom. O sujeito poético, que até então se expressava pelo viés do negativo, passa a dar conselhos, usando o imperativo afirmativo. Ele convida-nos a chegar mais perto das palavras e a contemplá-las, o que demonstra a consciência de que trabalhar as palavras não é senão um exercício hercúleo: retirar as palavras de seu “estado de dicionário” e desvendar suas “mil faces secretas”, de modo a transformá-las em poesia e atribuir-lhes novos significados.

Além de dialogar com a poesia de Drummond, o poema *Rima de ofício* não deixa de trazer em seu bojo concepções do ato criador, tal como o fez o poeta João Cabral de Melo Neto (1997) em seu poema *Catar feijão*.

1.

Catar feijão se limita com escrever:  
joga-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras na folha de papel;  
e depois, joga-se fora o que boiar.  
Certo, toda palavra boiará no papel,  
água congelada, por chumbo seu verbo:  
pois para catar esse feijão, soprar nele,  
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo não, quando ao catar palavras:  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviante, flutual,  
açula a atenção, isca-a como o risco. [...] (MELO NETO, 1997, p. 16-17).

A construção metafórica que envolve “catar feijão” e “escrever” sugere que o poeta deve trabalhar incessantemente na seleção de palavras para compor seu texto. O ato de “jogar” os grãos de feijão na água, que seria o mesmo que espalhar as palavras no papel, remete-nos ao ato de inspiração, em que o artista começa seu trabalho lançando suas impressões iniciais. Posteriormente, vem o trabalho de consciência: é preciso identificar e descartar o que for inútil, “leve e oco, palha e eco”. Encontrar a melhor expressão no poema significa conservar as “boas” palavras, as quais, por serem plenas de conteúdo, não boiarão sobre a superfície, como os demais elementos ociosos.

Entretanto, nesse processo, há um grande desafio: o risco de alguma pedra se misturar com os “bons” grãos. Diferentemente da ação de catar feijão, a presença desse imastigável de

“quebrar dente” é bem-vinda nesse “catar palavras”. No poema, a pedra é o grão mais vivo da frase, seria ela o elemento fundamental: a pedra como o próprio poema. Densas, pedra e palavra firmam-se como um perigo de rompimento com o que é habitual, pois, ao obstruírem a leitura flutuante e açularem a atenção do sujeito, acabam por desautomatizar o conteúdo ideológico que as palavras podem carregar, quebrando a fluidez que a mecanicidade do ato de ler pode ensejar. Busca-se, então, pela poesia, a superação da superficialidade das palavras para atingirem camadas mais profundas de seus significados.

Leyla Perrone-Moisés (1998) afirma que os escritores modernos tomaram consciência de que a escrita literária é também uma técnica: Eliot, por exemplo, defende que a técnica poética apresenta um “valor social”; conforme Barthes, a técnica e o ofício tornaram-se para o escritor um “imperativo ético”; para Adorno, a técnica seria “uma livre disposição dos meios pela consciência”.

Para os modernos, a linguagem literária readquire seu sentido original de *poiesis*, arte da linguagem que exige uma *technè*; essa *technè* ganha, na modernidade, uma homologia (não uma identidade) com as formas tecnológicas de produção material na sociedade moderna. Técnica é uma palavra que eles usam sem o receio romântico de que esta contrarie o “mistério” da inspiração. Para eles, na poesia como na prosa, o resultado não depende apenas da inspiração, mas de uma técnica que precisa ser aprendida e desenvolvida, e a partir daí, reinventada e nova. De qualquer forma, escrever é um ofício. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 154).

Conforme a autora, essa valorização da técnica pela escrita literária moderna não significa a “mimetização a-crítica do tecnicismo”, ou da eficiência exigida por uma sociedade industrial, pois é contrária a esse mesmo tecnicismo, considerando que a obra literária não é um produto utilitário e visa a fins qualitativos, e não quantitativos. Dessa maneira, muitos dos valores privilegiados, na modernidade, são do domínio da técnica escritural. Escrever, portanto, é um ofício que depende de inspiração e técnica.

A partir do cotejo dos textos poéticos com outros textos, observa-se que os valores críticos dos quais Araújo se vale são desenvolvidos e atualizados em seu discurso lírico. Ao levar para o espaço da poesia o problema da comunicação/representação, o discurso metapoético passa a ser uma constante, de modo que seus textos acabam por constituir um corpo híbrido que transita entre o poema e o metapoema, rico em tonalidades críticas específicas. Acentuando a íntima relação entre o verbal e o plástico, escrever poesia é um ofício, um trabalho artesanal com a materialidade da palavra, em que pese o esforço do poeta para domar e dobrar a matéria bruta, com consciência crítica e transformadora.

Ao apropriar-se do pensar de dois grandes poetas modernos, Drummond e Cabral, demonstrando que o senso estético do escritor deve alcançar grande dimensão de consciência, é nítida a construção de uma crítica e de uma criação literária que traz importantes ramificações e ressonâncias do que seria o poeta/intelectual na modernidade, bem como seu fazer poético. Ademais, é possível constatar que a modernidade da poesia de Araújo residiria no recurso de aliar, simultaneamente, consciência crítica e criativa, por meio das quais a poeta constrói uma poesia de rigor, em que o jogo lúdico é também crítico e participante.

Por esse viés, crítica e poesia em Araújo interferem uma na outra, ultrapassando as fronteiras de seus lugares específicos e acedendo ao intertexto. Trata-se de um processo fluido, em que, fazendo jus à expressão usada por Leyla Perrone-Moisés, é quando “todos os espelhos se partem”. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 216). No reagrupamento dos estilhaços decorrentes dessa dispersão, a poesia de Araújo é um mosaico de fragmentos que ilustram a diversidade de interesses críticos da autora, cujos temas perpassam a antropologia, a filosofia, a crítica de ideias políticas, de arte, da vida moderna, entre outros âmbitos, por meio do diálogo com autores, textos, discursos e contextos diversos.

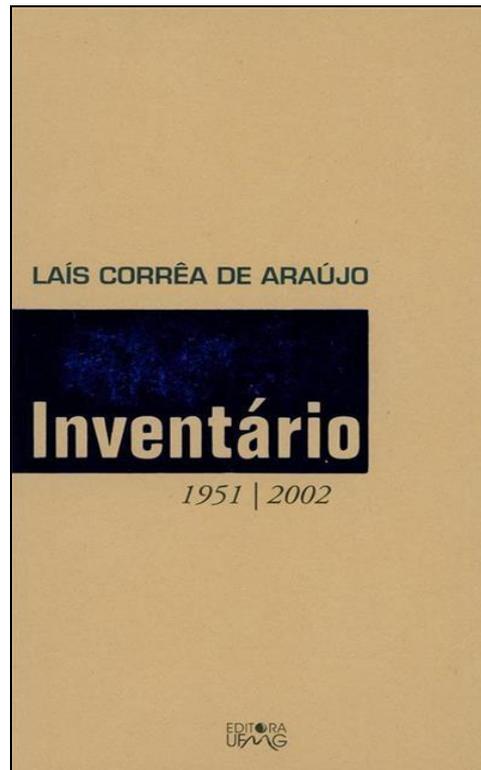
#### **1.4 “os dedos forçam teclas em acordes / e digitam digitais sustentidos”: processo de criação e empreitada poética**

A fim de dimensionar de maneira mais contundente a proposta deste estudo, analisaremos, nesta seção, o modo como se configura a escrita poética de Laís Corrêa de Araújo, no período de 1951 a 2002. Para tanto, traçaremos um breve roteiro – ou cartografia – de sua obra, iniciando o percurso pela sua primeira publicação, o volume *Caderno de poesia* (1951), perpassando ainda *O signo e outros poemas* (1955), *Cantochão* (1967), *Decurso de prazo* (1988), *Pé de página* (1995), *Clips* (2000) até *Geriátrico* (2002), seu último livro, composições estas reunidas no volume *Inventário*, pela Editora UFMG, em 2004.

É sabido que os poemas que compõem o referido volume foram organizados pelo literato Carlos Ávila, filho de Laís Corrêa de Araújo e Affonso Ávila. A ideia de publicar o livro surgiu na tentativa de animar a mãe, que se encontrava com problemas de saúde. Durante a preparação do material, Ávila foi surpreendido com uma coletânea de poemas inéditos escritos à mão, que lhe foram entregues por Araújo. Trata-se de *Geriátrico*, incluído em *Inventário*<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Informações disponíveis em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1469/oitava.shtml> Acesso: 20 mai. 2019.

Figura 5 – Capa da coletânea *Inventário*



Fonte: ARAÚJO, 2004.

Naturalmente, os sete volumes que compõem *Inventário*, escritos em um período de mais de cinquenta anos, não passariam incólumes pelas contingências do cenário social/político/econômico/cultural da modernidade de seu tempo. Como o conjunto dessa produção acaba por compreender um complexo percurso de inovações singulares e transformações múltiplas, com ressonâncias e ramificações as mais diversas, consideraremos o impacto das demandas de cada momento do processo criativo de Araújo, com vistas a discutir a dinâmica da criação por meio de um olhar mais amplo diante dos elementos que nortearam e constituíram a arquitetura da referida poética. Então, longe de privilegiarmos alguma divisão qualitativa dessa lírica em fases distintas, interessa-nos, nesta pesquisa, percorrer as escolhas, estratégias poéticas, políticas, discursivas, procedimentos de escrita, imbricações e recepção da poesia em estudo.

Se um de nossos objetivos é estudar o *corpus* poético escolhido em diálogo com as técnicas comunicativas que o engendram, envolvendo o contexto cultural e literário – o circuito de produção, circulação e recepção dos poemas, aliado à materialidade dos meios em que eles se configuram –, julgamos importante considerar um aspecto imprescindível enfatizado por Laurent Jenny em *A estratégia da forma*: “[...] fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível [...]. Fora dum sistema, a obra é pois

impensável”. E, sob um ponto de vista genético, “[...] a obra literária tem conluio com a intertextualidade.” (JENNY, 1979, p. 5-6). Dessa maneira, conforme a autora, ainda que uma obra literária não apresente traço algum que a associe a outros gêneros existentes, isso não significa que ela negue sua permeabilidade no contexto em que se insere, ao contrário, é justamente por essa negação que a obra confessa seus arredores. Nesse caso, “[...] a virgindade é, portanto, igualmente inconcebível”. Por esse viés, somente é possível apreender o sentido e a estrutura de uma obra literária quando com ela se relacionam seus “arquetipos”, os quais são provenientes de tantos outros “gestos” ou discursos literários.

De acordo com o filósofo Vilém Flusser (2011), as experiências humanas concretas são, *a priori*, condicionadas e modeladas por representações históricas criadas em determinada situação, o que constituiria nossa “condição cultural”. Para ele, somos rodeados por um mundo que se estrutura não apenas pela informação genética, mas por nossa informação estética. Todas as experiências (envolvendo tristezas, prazeres, cores, sons e formas, perfumes ou tessituras) são programadas pela arte e dependemos dela para perceber o mundo. Em outras palavras, somos “computadores estéticos”, já que a arte é o nosso programa para a experiência da realidade. Nesse sentido, para o autor, seria uma atitude vazia, antiquada e até desonesta discutir se uma arte é engajada ou não, se depende ou independe da ciência e da tecnologia, uma vez que “[...] toda comunicação tem dimensões estéticas, éticas e epistemológicas”. (FLUSSER, 2011, p. 10-11).

Laís Corrêa de Araújo, em ensaio crítico sobre o livro *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido, publicado na coluna *Roda Gigante*, em abril de 1968, igualmente entende que a obra de arte é a “[...] relação entre a parte e o todo”.

A obra de arte está sempre inserida no mundo, pressupondo uma interrelação, um sistema de influências recíprocas, embora como produto acabado possa parecer independente e autônoma. Ou é real e definitivamente “interessada” quando voluntariamente conduzida para determinado objetivo – ideológico, político, participante, como se queira – mas este não é seu aspecto fundamental enquanto obra de arte (esse objetivo só será importante se deixar de ser mero registro político, ou histórico, ou social, para incorporar-se indissolivelmente ao estético). Da mesma forma como o indivíduo é um ser existencialmente autônomo, único, o homem, ele também é um segmento da humanidade, isto é, *um* homem entre os homens, só existindo em relação, em congregação, em comunhão com o outro [...] (ARAÚJO, 1968, p. 6, grifos da autora).

Como se admite que a obra de arte envolve um “sistema de influências recíprocas”, sejam elas políticas, éticas ou estéticas, compreendemos que o percurso criativo de qualquer artista está relacionado ao contexto em que se realiza. Entretanto, acreditamos que apenas essa

constatação é insuficiente para nos levar ao processo propriamente dito. É necessário que se proceda à análise de como esse contexto de realidade externa constitui o mundo que a obra apresenta, de modo a entender como o tempo e o espaço da artista passam a fazer parte de sua criação.

A pesquisadora Cecília de Almeida Salles (1998) pontua que as “[...] leituras particulares” fazem parte de muitos procedimentos criativos. Trata-se da relação entre o escritor e um leitor específico, aquele que o autor escolheu para ter acesso preliminar à sua obra, seja ela em processo ou recém-terminada, de modo que a relação estabelecida entre o artista e o leitor particular eleito denota confiança e respeito. É possível que o destino dos comentários realizados pelos leitores particulares de uma obra seja incerto; porém, é certa sua relevância para o criador naquele momento em que o solicitou. Conforme Salles, esses leitores podem desempenhar somente o papel de um “[...] acompanhante do percurso”, ou, então, terem suas observações acolhidas pelo artista, demonstrando poder em relação à obra em processo de construção (SALLES, 1998, p. 44-45).

Pensando no processo criativo da poesia de Laís Corrêa de Araújo, é importante destacar o papel de Affonso Ávila como “leitor especial” na trajetória da escritora, tendo atuado como editor e também crítico de seus textos. Nos anos iniciais da década de 1950, Araújo entregou a Ávila, seu futuro marido, à época, um caderninho contendo os originais de seus primeiros poemas manuscritos, para posteriores considerações. Por iniciativa dele, tais textos foram editados e publicados em *Caderno de poesia* (1951), tendo sido, assim, uma “[...] promoção secreta”, presenteada à escritora dentro de uma caixa de orquídeas, o que representou “[...] um gesto romântico, com certeza, mas também de confiança estética” no trabalho da autora. (ARAÚJO, 2002, p. 31-32).

Situação muito semelhante ocorreria quase cinquenta anos depois, em que a poeta fora novamente surpreendida com a edição e publicação inesperadas de seu livro *Clips* (2000). À época, Affonso Ávila e filhos tiveram a ideia de editar *Clips* e presentear a autora. Assim foi feito e, como sabiam da admiração mútua e grande amizade que unia a poeta e a pintora Niura Bellavinha, entregaram os textos à artista plástica para a criação de desenhos, em diálogo intersemiótico com os trinta poemas do livro. (BELLAVINHA, 2015).

Ademais, Affonso Ávila, no exercício de seu papel de “leitor especial”, parece ter sido o responsável por convencer Araújo a publicar o livro *Cantochão*, em 1967, pelo que se depreende da leitura de uma carta escrita à escritora Cosette de Alencar, em março de 1968. Na referida correspondência, a poeta, em tom de cobrança, insiste em saber respostas da

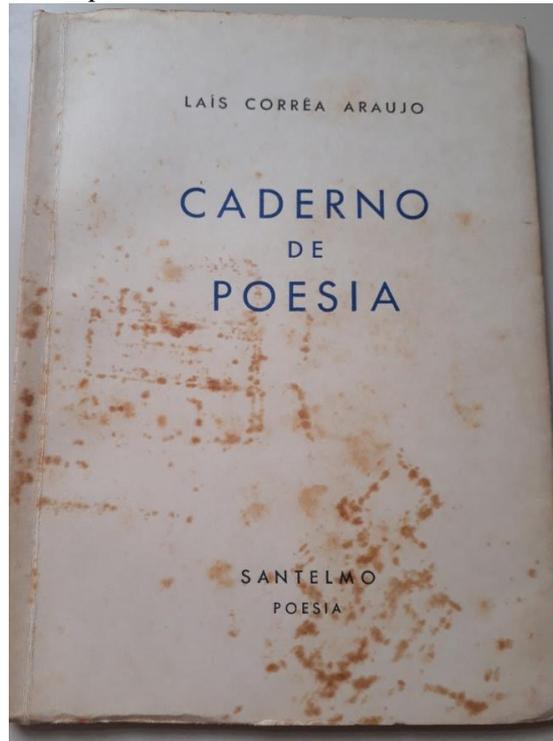
amiga sobre onde, quando e como publicará seu livro, já que esta nada dizia de objetivo sobre o assunto. E acrescenta:

Enfim, é a tal história com que o Affonso convenceu-me a publicar o meu: está aí, pronto, acabado, não há razão para que fique dentro da barriga, como um filho que nunca chegasse à *délivrance*. O jeito é botar para fora, deixá-lo assumir o seu destino, mesmo que a gente preveja que seja um destino humilde, inglório, irrelevante [...]. (ARAÚJO, 1968 *apud* AFFONSO, 2017, p. 60).

Como crítico literário que foi, é certo que Affonso Ávila tenha participado da poesia da esposa, no sentido de contribuir no julgamento dos poemas, depois de prontos, e não necessariamente de interferir no seu processo de criação, segundo a poeta (ARAÚJO, 1959). É preciso reiterar, portanto, que Araújo nunca mediu esforços para assegurar sua “independência intelectual” em relação ao marido-editor-crítico, pois sempre defendeu veementemente sua autonomia de leitura e de opinião, tendo enfatizado, em entrevistas e depoimentos ao longo de sua trajetória, que seu casamento ocorreu sob o regime de comunhão de bens, “[...] e não comunhão de ideias”, ressaltando que não viveu à sombra do seu cônjuge, tampouco fora apadrinhada por ele, como já se manifestaram alguns críticos. (ARAÚJO, 1995, p. 4).

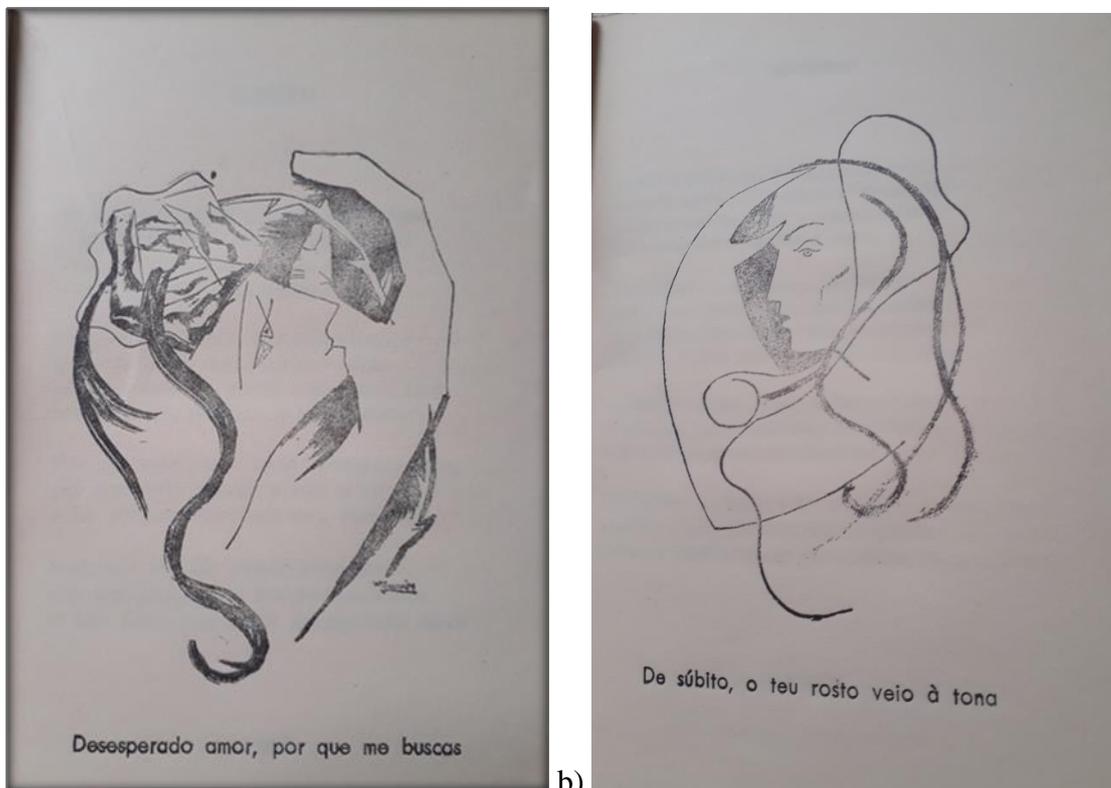
Retomando a publicação de *Caderno de poesia* (1951), vale destacar que a referida composição figurou como o primeiro lançamento feito pela coleção Santelmo – Poesia, da revista *Vocação*, com tiragem de apenas duzentos exemplares. O livro reúne 27 poemas, selecionados e organizados por Affonso Ávila e Wilson Figueiredo, contendo ilustrações de Washington Junior.

Figura 6 – Capa de *Caderno de poesia*



Fonte: ARAÚJO, 1951.

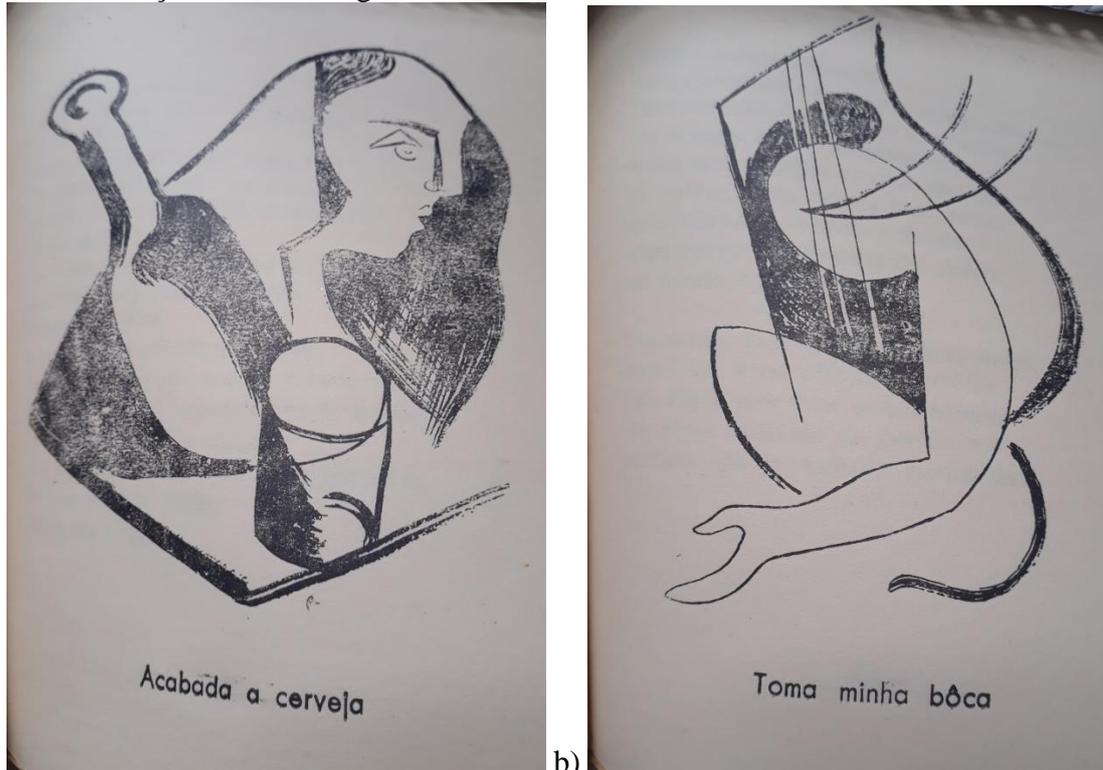
Figura 7 – Ilustrações de Washington Junior



Legenda: a) Ilustração do primeiro "Soneto", feita por Washington Junior.  
b) Ilustração do segundo "Soneto", feita por Washington Junior.

Fonte: ARAÚJO, 1951, n. p.

Figura 8 – Ilustrações de Washington Junior



Legenda: a) Ilustração de *Monótono*, feita por Washington Junior.  
 b) Ilustração de *Oferta*, feita por Washington Junior.

Fonte: ARAÚJO, 1951, n. p.

Conforme se observa na primeira edição do *Caderno de poesia*, os dois primeiros sonetos do livro, bem como os poemas *Monótono* e *Oferta*, estabelecem um diálogo com os desenhos que o acompanham, cada qual ocupando uma página inteira. Por meio da interação entre imagem e palavra, notam-se diversas possibilidades de expansão e convergência da linguagem poética, na perspectiva do que postula Júlio Plaza em *Tradução intersemiótica* (1987), para quem a tradução intersemiótica é “[...] pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade”. (PLAZA, 1987, p. 14).

Do conjunto de poemas que compõem o referido livro, há uma mescla de formas, a exemplo dos quatro sonetos, cada um simplesmente intitulado *Soneto*, rigorosamente metrificados, que constituem os poemas mais marcados pela forma, os quais se destacam na poesia brasileira pelo apurado “[...] senso de construção e a perfeita identificação emocional”. (ÁVILA, 1951, p. 8). Há ainda três canções, *Canção banal*, *Canção sem eco* e *Outra canção banal*, bem como outros poemas, que não se prendem a nenhuma forma fixa ou metrificação rígida.

Conforme Nelly Novaes Coelho (1978), naquele ambiente dos agitados anos 1950, época de grandes inovações no panorama da poesia brasileira, viveu-se um período em que

“[...] a forma da poesia é elevada a valor absoluto da criação poética”. Segundo a autora, a poesia daquele tempo “[...] via-se num impasse, posto que ainda se prendia a moldes e esquemas formais da tradição, ao mesmo tempo em que era influenciada pelo Modernismo iniciado nos anos 20”. (COELHO, 1978, p. 13).

Se a poesia via-se em um “impasse”, igualmente acontecia com a opinião crítica da época. Observa-se que, tanto em *Caderno de poesia* (1951), como na publicação posterior de Araújo – *O signo e outros poemas* (1955) –, a qual apresentaremos oportunamente nesta pesquisa, o extremo da crítica demonstra apreciar exatamente os textos em que a poeta aparentemente<sup>20</sup> se agarra à tradição, mantendo traços parnasianos e praticando poemas de formas regulares e comportados em métricas e rimas, sob alegação de ser este um “[...] sinal de maturidade formal e conteudística”. (SANT’ANNA, 1967, p. 1).

O soneto que faz a abertura de *Caderno de poesia é Desesperado amor*, em que o eu lírico é acometido pela solidão e amargura de não ter seu “desesperado amor” a seu alcance, uma vez que há sempre uma distância e uma recusa, como se depreende dos versos que se seguem.

Desesperado amor, por que me buscas  
e aceitas minha face de amargura?  
Por que trazes envolta nas carícias  
a rosa pura da desesperança?

Desesperado amor, que não alcanço  
que me foge e me toma todo dia,  
Por que tanto te quero, assim sem nada,  
apenas meu, tão meu e tão distante?

Por que estou só e tento acompanhar-te,  
por que estás comigo e não te sinto  
e há sempre entre nós essa recusa?

Teríamos os dois outros caminhos  
sem nos determos a nos perseguir,  
se não fosse esse amor desesperado amor. (ARAÚJO, 2004, p. 17).

Esse clima de “puro lirismo”, em que o eu lírico se derrama em suspiros e murmúrios por não viver plenamente seu amor, repete-se em outros poemas do livro, a exemplo dos primeiros sonetos, em que os “olhos cansados” do sujeito poético flertam com seus lamentos

<sup>20</sup> Usamos o termo “aparentemente” porque, além de entendermos que Araújo realiza sua poesia usando formas líricas tradicionais, tais como, canções, baladas e sonetos, geralmente expressas em versos metrificados, também faz uso crítico desse modelo tradicional desde seus primeiros livros, publicados entre 1951 e 1955. Já nas composições que sucederam as duas primeiras, a escritora mineira assinala explicitamente a ruptura com formas de expressões mais clássicas, cujo repertório transita para uma disposição mais espacializada, e a linearidade é substituída por uma poesia livre, às vezes, anagramatizada, ao adotar uma linha concretista em alguns poemas, o que será pormenorizado em outros momentos desta pesquisa.

por não terem consigo a companhia do amado, que está presente somente na imaginação, como bem ilustra o último terceto do segundo soneto, transcrito a seguir.

E meus olhos cansados se perderam,  
mergulharam na mansa solidão,  
desconsolada solidão de amante. (ARAÚJO, 2004, p. 17).

Entretanto, a nosso ver, em hipótese alguma esse “clima” predomina sobre a totalidade dos textos que compõem o livro em comento, segundo afirmou equivocadamente grande parte da crítica<sup>21</sup> à época em que *Caderno de poesia* fora publicado, tal como o fez a resenhista Maria Antônia, no texto *Vocação*, publicado no jornal *A Gazeta*, de São Paulo, em 24 de novembro de 1951, ao ressaltar que “[...] o livro de Laís [*Caderno de poesia*] é repassado de amor e ternura. Anseio feminino de completar-se no entrosamento de duas almas, e a certeza de que uma vez tudo vivido, restará a amarga concordância do que foi imposto.” (ANTONIA, 1951, n. p.).

Observe-se o emblemático poema *Revolta*, realizado em versos brancos e livres, o qual, além de não se prender a formas fixas de expressão, possui temática que nada tem a ver com alguma aceitação ou concordância, por parte do eu lírico, como afirmou Antonia. Como já sugere o próprio título, entendemos ser o poema exatamente contrário à constatação da resenhista.

Se a vida é vida,  
deixem-me tomar um banho de sol,  
começar outra vez de branco,  
há uma penca de ilusão  
em todos os começos.

Se a vida é vida,  
deixem-me colecionar estrelas,  
reaver os ventos tardios  
que esmigalham as esperas,  
voltar às tranças.

Se a vida é vida,  
deixem-me pintar os cabelos,  
sair com algum destino.  
Se a vida é vida,  
deixem-me recusar a paz. (ARAÚJO, 2004, p. 26).

O tom reivindicatório usado pelo sujeito lírico demonstra sua ânsia pela liberdade de sentir e de ir e vir: “[...] sair com algum destino”; além disso, explicita o desejo pela

---

<sup>21</sup> No segundo capítulo desta tese, analisaremos detalhadamente como se deu a recepção crítica de cada um dos livros publicados por Araújo.

autonomia de pensamento e de escolha: “deixem-me tomar um banho de sol”, “pintar os cabelos”, “recusar a paz”.

Em vários outros poemas do livro, ecoa uma voz poética irônica, em tom provocativo e sagaz, tal como o poema *Oferta*, “ousadamente” apresentado ao leitor da década de 1950.

Toma minha boca,  
toma minhas mãos que voam carinhos  
inexistentes e dançam nos ombros  
de nossos filhos impossíveis;  
toma meu corpo, meu corpo que  
se entrega nas noites sem rumo,  
meu corpo de chuva e tarde,  
meu corpo de passarinho caído  
no fundo da gaiola.

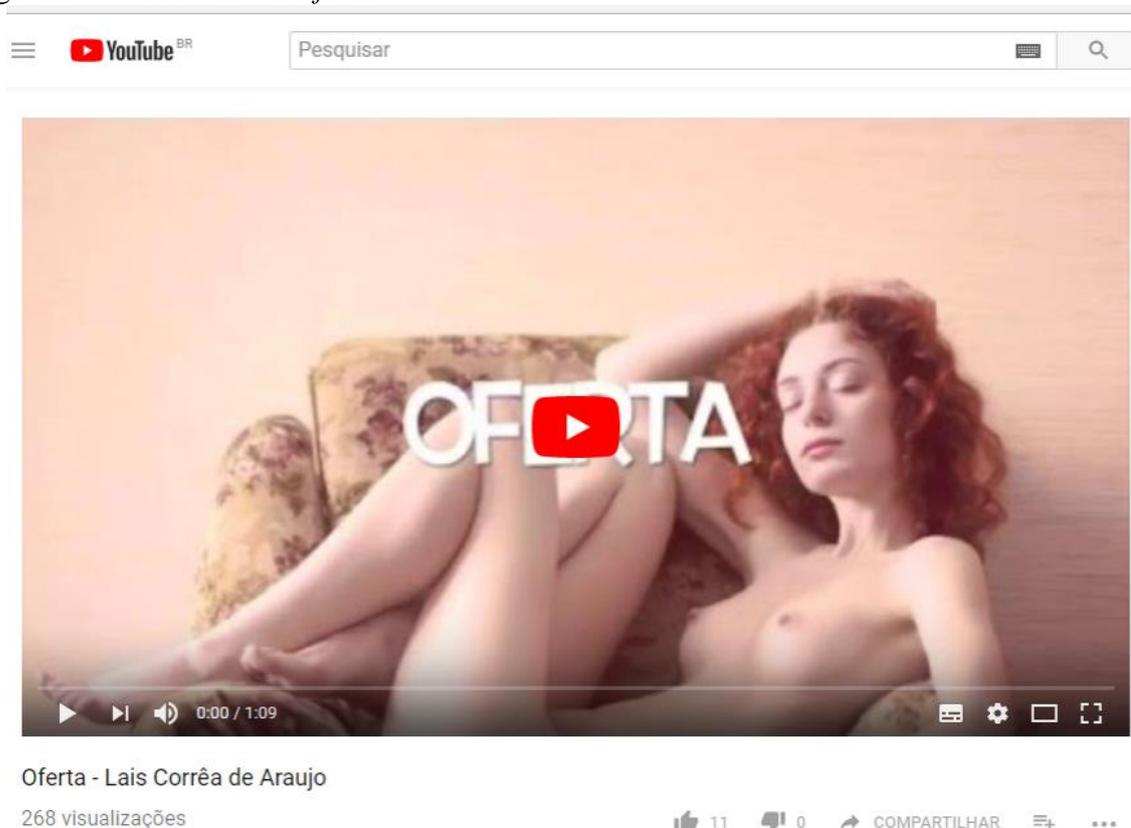
Toma-me, esmaga-me e despedaça-me,  
como um deus pisando estrelas.  
Que fique nos teus dedos apenas  
um gosto solitário de poesia e o  
perfume da juventude realizada. (ARAÚJO, 2004, p. 37).

Sob o signo do desejo, o sujeito poético comporta-se de modo paradoxal, ora como ser passivo, disponível e submisso à ação do outro, ora como profundamente ativo, uma vez que é ele quem assume a postura do interesse e manifesta, imperativa e expressamente, a vontade de entregar-se, sem falsos pudores ou solicitações alheias. Trata-se da transformação da visão sobre o corpo biológico ou anatômico em corpo erógeno. De algum modo, essa postura ironiza a relação de subserviência da mulher ao homem, em um contexto no qual a produção literária realizada por mulheres estava circunscrita às fronteiras do cotidiano e do discurso da “dona-de-casa”, carregada de sentimentalismo e de confissões psicológicas, em tácita sujeição às “limitações do sexo”<sup>22</sup>.

É imprescindível salientar que, 65 anos após sua publicação em livro, o poema *Oferta* foi transformado em videopoema<sup>23</sup> e postado no *YouTube*, em 2016. O mesmo poema, visto na década de 1950 por muitos leitores e críticos como sendo expressão de “despudor francamente constrangedor” (DUTRA, 1952, n. p.), agora, no século XXI, representa a expressão de mulheres em busca de manifestação de sua voz e vez na sociedade em que vivem.

<sup>22</sup> Em outro momento desta pesquisa, discorreremos pormenorizadamente sobre a polêmica questão da escrita feminina, bem como da escrita realizada por Araújo aos olhos da crítica realizada na década de 1950 e posteriores.

<sup>23</sup> O referido trabalho está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=trwcFScxBc0>. Outra ação que fez parte do projeto foi o lançamento, pela Editora Benfazeja, da Antologia *Senhoras obscenas* (2016), organizada por pelas idealizadoras do projeto, que reúne o trabalho literário de várias escritoras de todo o Brasil.

Figura 9 – Vídeo-Poema *Oferta*

Fonte: SENHORAS OBSCENAS, 8 abr. 2016.

Ressignificado, o poema *Oferta*, nessa releitura em suporte midiático, consiste em uma criação subjetiva com percepção visual criativa e dialética, agregando, em sua composição, imagens do corpo feminino nu, num misto de erotismo e delicadeza, em diálogo com o poema de Laís Corrêa de Araújo, interpretado por Adriana Caló.

Tal iniciativa partiu do projeto literário *Senhoras obscenas*, criado em 2016 por Graziela Brum e Adriana Caló, com a missão de possibilitar um espaço virtual de interlocução, de modo a trazer à luz o trabalho de escritoras contemporâneas, bem como resgatar o trabalho autoral daquelas que foram esquecidas pela história. Para tanto, foi criado um canal no *YouTube* e uma página no *Facebook*, com o intuito de incentivar mulheres a publicarem seus vídeos nas redes sociais. O nome do projeto é uma alusão ao livro de Hilda Hilst, *A obscena Senhora D.*, devido à admiração das idealizadoras pela escrita hilstiana. Posteriormente, com o amadurecimento da proposta, expandiu-se seu significado, que ganhou novas conotações.

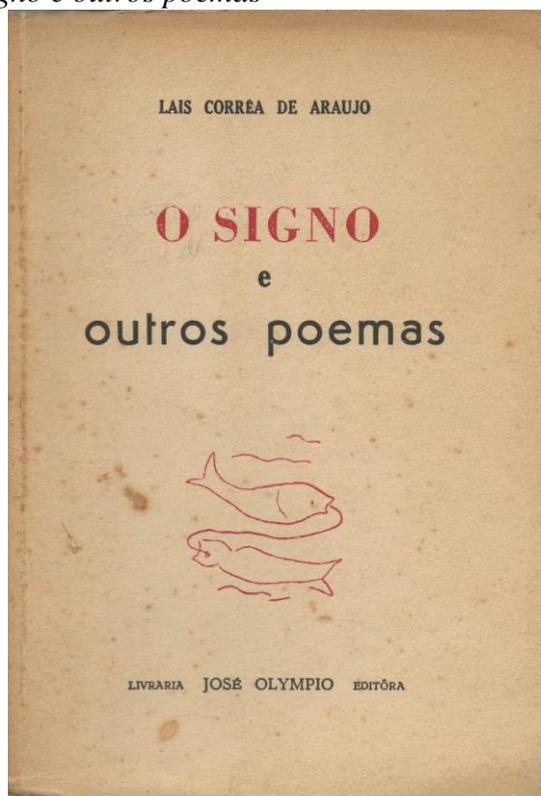
Em suma, *Senhoras obscenas* são todas as mulheres que, desde séculos como até hoje, deixam seus próprios medos e preconceitos de lado e lutam por seu espaço em meio às desigualdades de gênero, principalmente aquelas que abrem mão de outros caminhos e

almejam uma carreira literária, que sentem desejos de transbordar amores, de aliviar as cargas emocionais cotidianas e que sabem que não devem ser reprimidas. Portanto, expressam livremente nas letras e artes suas inquietações e sensibilidades, devendo, assim, incentivar as demais mulheres que tenham essa inclinação artística. (CALÓ, 2016, *online*).

Essa tradução intersemiótica de *Oferta* é prova de que, desde *Caderno de poesia*, a experiência da corporeidade como discurso crítico e como força da poesia feminina começa, ainda que timidamente, a ocupar lugar de relevo na tessitura poética de Araújo. Naturalmente, tais experiências ganharam fôlego nas publicações posteriores, em que se traduz em versos a necessidade de a mulher recuperar esse corpo que foi “interditado” e que não se atreveu, por muitos anos, a manifestar desejos e prazeres, conforme detalharemos oportunamente nesta pesquisa.

Dando prosseguimento à apresentação da trajetória poética de Laís Corrêa de Araújo, cabe destacar que, quatro anos após a publicação de seu livro primogênito, em junho de 1955, a poeta lançou *O signo e outros poemas*, que lhe rendeu o Prêmio de Poesia do jornal *A Gazeta*, de São Paulo. A referida composição foi editada e impressa nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, para a livraria José Olympio Editora, considerada, à época, a melhor casa editorial brasileira (ROTHER-NEVES, 2015).

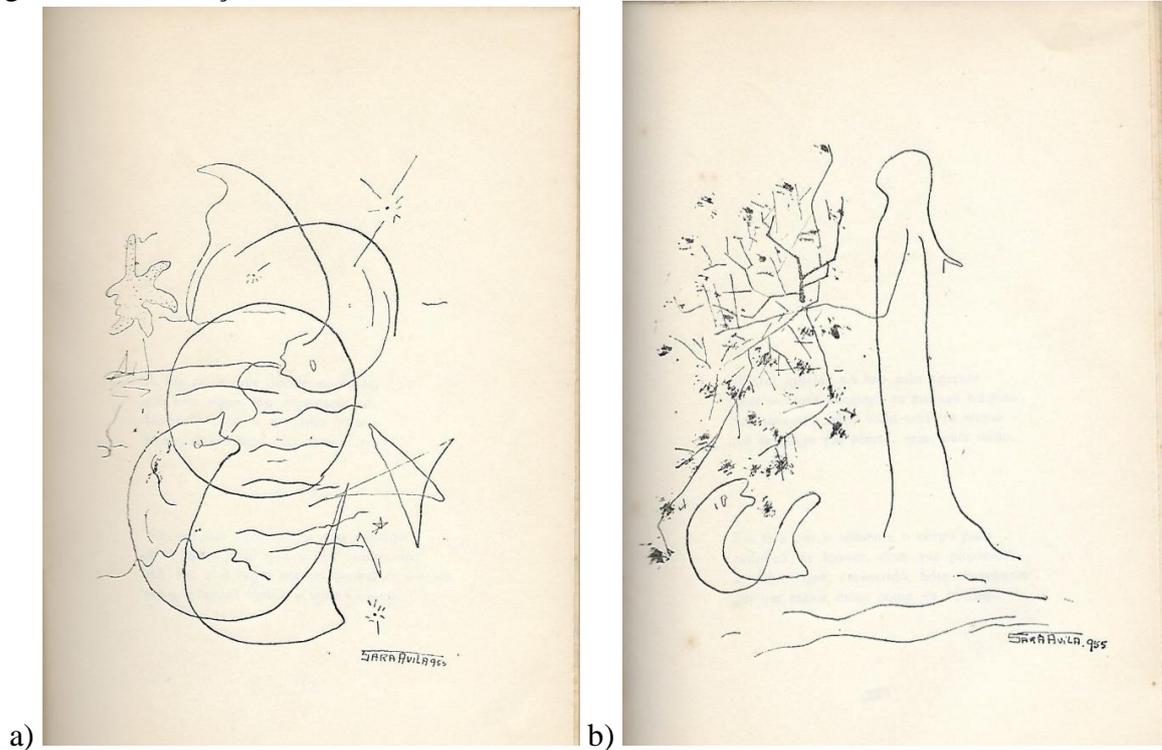
Figura 10 – Capa de *O signo e outros poemas*

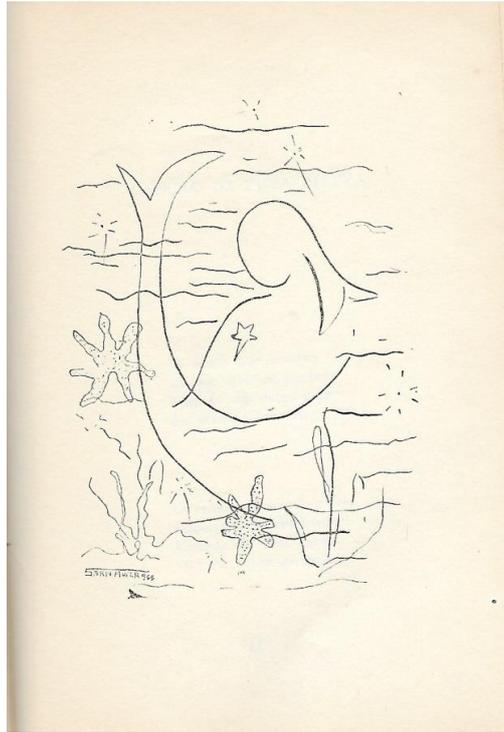


Fonte: ARAÚJO, 1955.

Contendo 21 poemas, o livro divide-se em quatro seções, respectivamente: *O signo*, que contém dez sonetos sem títulos; *Poema náutico* e *A poesia vencida*, cada qual correspondendo a um poema; e, finalmente, *Canções para duas vozes*, que contém nove poemas, todos intitulados, que não obedecem a nenhuma estrutura rígida e se apresentam em forma de cantigas, canções e baladas, (a exemplo de *Canção para duas vozes*, *Canção da pura beleza*, *Canção menor*, *Cantiga do espelho esquecido*, *Canção do tempo*, *Canção da participante* e *Balada do pranto*). Em diálogo com ilustrações da artista plástica mineira Sara Ávila (1932-2013), o livro conta com quatro desenhos, os quais ocupam o espaço de uma página inteira e dialogam com os poemas que o compõem, além do desenho que consta na capa.

Figura 11 – Ilustrações de Sara Ávila





c)



d)

Legenda:

a) Ilustração de *O signo*, feita por Sara Ávila.b) Ilustração de *Plantei nigelas...*, feita por Sara Ávila.c) Ilustração de *Canção da pura beleza*, feita por Sara Ávila.d) Ilustração de *Cantiga do espelho esquecido*, feita por Sara Ávila.

Fonte: ARAÚJO, 1955, p. 15; 31; 63; 74.

Observe-se que todas as citadas ilustrações trazem o símbolo do peixe, em referência ao signo do zodíaco correspondente ao da poeta, que nascera no dia 3 de março. Os peixes que povoam a poesia de Araújo em *O signo e outros poemas* surgem como uma constante nos sonetos que constituem a primeira parte do livro. Exemplar dessa tendência é o soneto *Sou dos peixes*, em que se reafirma a potência sagrada desse signo, a partir da crença de que o divino canaliza sua força de vida no Universo por meio dos corpos celestiais.

Sou dos peixes e a eles me resigno,  
retrucando este amor ao céu primeiro.  
Como punhal perdido em carne e veia,  
não me sei e nem sou senão partida.

Vem, portanto, colher-me hoje lamento,  
depois consolo. Os olhos não desfaçam  
a rosa branca com que me sustentas  
e amanhece esquecida entre cansaço.

Tenho um presente e me pergunto ainda  
pelos soluços que acariciaste,  
plantando bem mais fundo a entrega exata.

Não madruguei porque não aprendi  
a esconder-me em olhares de outras telas,  
e fui amada instável mar do signo. (ARAÚJO, 1955, p. 37-38).

Logo no primeiro verso, o eu lírico declara-se um pisciano nato que, como tal, se submete ao imperativo do signo ao qual se curva, em consideração à poderosa influência das forças astrológicas sobre as experiências humanas.

Liz Greene, em *A astrologia do destino* (1984), ressalta que os signos do zodíaco, que compõem o horóscopo individual, vão muito além do que a definição de indicadores do comportamento humano. Nesse sentido,

[...] [Os signos] são a alma da pessoa, os deuses “a cujo coro ele pertenceu”, e portanto são o seu destino [...]. Um signo zodiacal é muito mais profundo do que uma simples lista de qualidades de comportamento. É um *mythos*, um esquema ou plano retratado numa história — um padrão de desenvolvimento, um tema arquetípico. [...] (GREENE, 1984, p. 80).

Ao comparar o signo de Peixes com os demais signos do zodíaco, Greene afirma que “[...] nenhum signo tem tanta propensão a apresentar-se como vítima da vida, e nenhum outro signo tem tanta propensão à autêntica empatia com o sofredor. [...]”. (GREENE, 1984, p. 118-119).

Nesse sentido, os peixes de Peixes arquetípico que surgem em *O signo e outros poemas* conservam a ideia de que o mundo caótico está sempre desconfortavelmente próximo. Em diversos poemas do livro, o eu lírico cria uma atmosfera de sofrimento, endossada pelo entrecruzamento constante de imagens e alusões à ausência, solidão e abandono, aliadas a seu “signo triste”. São emblemáticos versos, como “Estou vazia, embora o mar na minha porta” (poema *Desencontro*, p. 24), “Passei a noite toda sobre o mar, / águas sufocantes como olhos” (poema *Pensando na noite*, p. 31), “Ficamos diante do mar, / da fria imensidão do mar” (*Poema de todas*, p. 41).

Esse assunto ganha um tratamento original não somente na poesia, mas em outros textos de Araújo, ficcionais ou não, a exemplo de muitas de suas crônicas, cartas pessoais, entrevistas e depoimentos, por meio dos quais acaba por revelar seu lado esotérico, ao tocar em temas místicos ou astrológicos, em consonância com seu modo de vida e personalidade. De modo recorrente, evidencia seu “temperamento de peixe”<sup>24</sup>, tal como escreve no seguinte trecho da correspondência enviada à amiga escritora Cosette de Alencar, em 26 de dezembro de 1967:

---

<sup>24</sup> Expressão usada por Araújo em carta escrita à amiga escritora Cosette de Alencar, em 4 de fevereiro de 1968, para justificar os inúmeros “altos e baixos” que faziam parte de sua vida. (ARAÚJO, 1968 *apud* AFFONSO, 2017, p. 57).

[...] Devo contar-lhe, antes, que pertenço ao signo de peixes, o que vem ao caso, sim, porque este signo diz muito bem da minha instabilidade emocional, bruscas mudanças de ideias, fossas e locas marinhas, ou morna superfície tranquila de lago. Creio que eu lhe escrevera uma daquelas minhas cartas subterrâneas, quando navego entre tubarões e polvos a conchamar-me para o nada mais sombrio. [...] (ARAÚJO, 1967 *apud* AFFONSO, 2017, p. 46).

Tal instabilidade comportamental encontra ressonância em outra carta<sup>25</sup> trocada com a referida interlocutora, em que Araújo justifica a demora em respondê-la, argumentando estar vivendo outra fase de depressão e angústia, por “culpa” inicial da chuva que a “encharca sempre de umidade, tédio e solidão”. Como afirma que o surgir do sol abre perspectivas de possível comunicação, que é a esperança que impele a continuar, faz a seguinte recomendação à amiga: “Aguarde melhoras, o temperamento das pessoas do signo de peixes varia muito”, (ARAÚJO, 1967 *apud* AFFONSO, 2017, p. 42).

Em texto publicado em 1981, na coluna *Roda Gigante*, do jornal *Estado de Minas*, Araújo vale-se do seu signo astrológico para dizer e refletir sobre si mesma, utilizando-se de um discurso provido de alta carga simbólica.

No horóscopo lançaram-me: “Peixe” (de rio? de mar?), peixes instáveis, peixes sem respiração fora de si mesmos, o si que é tudo em volta de seu restrito corpo de escamas (alma, quem sabe), e vi que estava certo, se algum dia estivesse certo, se eu me imaginasse capaz de certeza, o que não, Einstein não permite, o mundo é hipótese, e o universo é curvo, não há certeza, desde que, em menina, percebi-me de repente no meio de flores pisadas, que houvera morte algures, e havendo morte como eu poderia estar certa? nunca mais disse sim [...] apenas contive minha natação o mais próximo de minhas algas que eu supunha, suponho incapazes de ferir, embora possa ver, consiga tenuamente ver nessas águas turvas a dor, a luta, a angústia, sobretudo o medo, contentando-me com minha debilidade de peixe imberbe, desejando voltar aos meus ovos, à ova que fui, e no entanto eu própria desovando bidesovando, encolhida em meu espaço restrito escuro e ninho, mas cada momento, cada instante, cada infinito de segundo tremendo temendo diante de ondas que não quero acreditar que existam mas existem [...]. (ARAÚJO, 1981, p. 5).

Consoante esse fragmento, a poeta afirma-se “peixe ínfimo”, o último e menor peixe dos peixes, cujas guelras sem força se aquietam nas águas seguras e algas conhecidas, anistiada da culpa do horóscopo que em peixes depositou-a. Em sua injunção de humildade, posto que se concentrou em sua miudeza, apenas assume o nado, enquanto os outros se

<sup>25</sup> Maria Elizabete Fernandes Affonso, em dissertação intitulada *Vida e literatura: Laís Corrêa de Araújo escreve a Cosette de Alencar*, defendida em 2017 na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), desenvolveu uma investigação epistolográfica a partir de um lote constituído por 19 cartas manuscritas e datiloscritas emitidas por Laís Corrêa de Araújo a Cosette de Alencar, de 1967 a 1973, que compõem o Acervo Alencar no fundo da titular Cosette de Alencar, cuja guarda está sob a responsabilidade do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), administrado pela UFJF em Minas Gerais. Conforme a pesquisadora, as cartas, “[...] tratavam de assuntos diversos entre eles pessoais, amenidades do cotidiano das correspondentes, falavam sobre sentimentos, trocavam confidências e teciam comentários sobre o trabalho no meio literário, relacionamento entre críticos e personalidades da época e suas colaborações para o suplemento literário” (AFFONSO, 2017, p. 23).

lançam em largas natações à superfície, ao fundo, ora desafiando navios, ora enfrentando redes.

Em outra crônica, escrita em 1987 e publicada em *Roda Gigante*, do jornal *Estado de Minas*, ao definir-se “Peixe”, Araújo faz reiteradas alusões a seu signo, com base em sua experiência com o mar em cada fase da vida. A expressão “Peixe que eu era” encerra cada experiência narrada. Quando criança, em São João del-Rei, a menina – que ainda não conhecia o mar – costumava colocar aos ouvidos grandes búzios, esses “bichos-marinhos”, para escutar o som da água, assimilando-o ao embalo das ondas ou do tentador canto da sereia. E arremata: “Peixe que era”. Na adolescência, o já conhecido e trilhado mar se presentificava no corpo ainda úmido, na expectativa de amor e sonho, aceitando o encontro com o infinito enquanto fitava o horizonte. “Peixe que era”. Na juventude, braçadas fortes e mergulhos profundos no mar, “nenhuma meta senão o prazer e a prova de vigor”. “Peixe que era”. Quando adulta, não distante da praia do Forte de Copacabana, nadava devagar, de costas, com a batida ritmada das pernas: leves impulsos e exercícios de gozo simples, enquanto as crianças que fez a esperavam na areia. “Peixe que era”. Anos depois, em pé, na orla, apenas deixava leves ondas tocarem a carne trêmula, ausentes as volúpias dos mergulhos juvenis. “Peixe que era”. No último bloco narrativo, a autora fixa-se no tempo presente, o da enunciação, e, já sendo uma sexagenária, o mar para ela é “apenas tela”. Por isso, contenta-se em contemplar a paisagem marinha da janela de seu apartamento, no Flamengo. E ironiza: “Marzão”. “Peixe que fui, agora mero signo”. (ARAÚJO, 1987, p. 2).

Como Peixes representa, no Zodíaco, o elemento líquido, é praticamente impossível desvincular o animal aquático de seu *habitat*. Nessa perspectiva, o símbolo da água é um elemento de predominância não somente em *O signo e outros poemas*, mas em toda a lírica de Araújo, servindo como pilar da composição de inúmeras imagens substanciais que tomam as mais variadas formas, tais como, oceano, rio, lágrima, mar, onda, lago, chuva, açude, poço, aquário, entre outras. Por esse viés solvente, o poema *Praia*, publicado em *Pé de Página* (1995), por exemplo, ilustra a potência dissolutiva da água, ao metaforizar a ação do tempo e compará-la à do mar, que tudo desfaz.

Na onda  
o peixe revertido  
- sólido desfeito  
como sólido era o corpo

Na areia  
a concha retalhada  
- sólido desfeito

como sólido era o corpo

No sol  
o suor coagulado  
- sólido desfeito  
como sólido era o corpo

Templo era o corpo  
pleno de incenso casto:  
praia tempo e espaço  
desvela o oco do oco. (ARAÚJO, 2004, p. 174).

À solidez do corpo, o eu lírico contrapõe o caráter solvente da água, comparado à ação devastadora do tempo. Quando o templo do corpo terreno se dissolver, ao final do período de tempo que lhe foi estipulado neste mundo, restará apenas “o oco do oco”. Sua forma será excluída, apagada, testemunhada pela concha retalhada na areia, ou pelo peixe revertido na onda. Tais imagens simbolizam, no poema, resquícios de uma presença, ecos de uma existência, evidenciando o triunfo da força da água e, por analogia, do tempo.

Em virtude de seu “temperamento de peixe”, a poesia de Araújo pode ser lida como uma poética das águas, em que a autora rende-se à “tentação do mar”, expressão usada no poema *Meus oito anos*, publicado em *Pé de página* (1995). Por meio de um tom autobiográfico, o eu lírico remonta a sua infância para justificar o motivo de inspiração para a escrita de seu primeiro poema, que ocupou um lugar de destaque em seu caderninho escolar.

“O mar ronca sem cessar  
noite e dia a dormir  
e as conchinhas a saltar  
na praia vão descansar”

O primeiro poema  
(a tentação do mar)  
na primeira página  
do caderno novo da escola:

rima pobre como eu (ARAÚJO, 2004, p. 147).

Conforme Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio* (1988), é na infância cósmica que está a origem das grandiosas paisagens, de modo que os maiores espetáculos do mundo da criança jamais se apagarão e sempre reaparecerão no decorrer da vida, em “devaneios solitários”. (BACHERLARD, 1988, p. 103).

Assim, da infância para a fase adulta, da vida pessoal para a literatura, os primeiros versos do poema de Araújo foram, provavelmente, a expressão poética do início de uma estreita relação da escritora com a água, cuja cosmicidade permaneceu como um de seus

motivos criativos, explorados em seus valores metafísicos e religiosos, bem como em suas potencialidades poéticas. Por influência dessa tentação, a poesia de Araújo torna-se líquida, fluida, úmida, o que implica afirmar que não constitui simples metáfora a passagem de uma poesia das águas para um “pensamento das águas”, um “psiquismo hidratante”, no sentido do que propõe Gaston Bachelard em *A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria* (1998). Ao discorrer sobre o que denomina “[...] psicologia da imaginação material da água”, o autor enfatiza que tal estética, poética ou filosofia da água, baseia-se na compreensão de que há um sentido em associar a um elemento material como a água um tipo de devaneio que comanda as crenças, as paixões, o ideal, a filosofia de toda uma vida, que desembocam numa “metapoética da água”, em que

[...] a água já não é apenas um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamenta as imagens. A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante. Noutras palavras, os poetas distraídos vivem como uma água anual, como uma água que vai da primavera ao inverno e que reflete facilmente, passivamente, levemente, todas as estações do ano. Mas o poeta mais profundo encontra a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corrediços, o elemento vegetante, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas... (BACHELARD, 1998, p. 12).

Na lírica de Araújo, embora haja poemas que não se relacionam diretamente à matriz líquida, vários deles trazem algum significante ou significado correlato que remete ao elemento água. São frequentes, por exemplo, alusões a imagens de sereias (*Canção da pura beleza, O signo e outros poemas*), expressões como “gotejante solidão” (*Soneto, Caderno de poesia*), “olhos assustados de naufraga” (*Sozinha, Caderno de poesia*), construções com o uso do verbo afogar, como em “afogar no tédio” (*Ano novo, Caderno de poesia*), ou “afogamento de amar / em que água tão concha deitar” (*Os vesgos, Cantochão*), com o verbo jorrar, “o silêncio jorra em ais” ou inundar, “inunda úmido a dupla solidão” (*Teatro de mímica, Geriátrico*), entre inúmeras outras construções relativas ao elemento aquático.

Dando prosseguimento à apresentação da trajetória poética da autora, cabe enfatizar que, entre a publicação de seu segundo e terceiro livros, houve um intervalo de mais de dez anos. *Cantochão* (1967) é visto pela crítica, de maneira unânime, como um diferencial no trabalho com a linguagem. Tal composição rendeu à poeta o *Prêmio de Poesia Cidade de Belo Horizonte*, em 1965. Embora a premiação tenha ocorrido em 1965, o término da impressão do livro ocorreu em julho de 1967, ano em que foi publicado, após prévia

aprovação da Comissão Apreciadora instituída pela Portaria nº 5, em 1966, segundo informação que consta na última página do referido volume.

Em sintonia com os novos paradigmas da modernidade e sugerindo diálogos com os pressupostos do movimento concretista, Araújo passa a explorar, a partir de *Cantochão*, a concepção espacial dos versos, e a redimensionar o espaçamento das palavras, transformando em significado o branco da página.

Salles (1998) destaca que o ambiente em que determinado processo criativo se insere acaba por nutrir e forjar, de maneira natural, algumas de suas características. “Relacionamos, assim, com o solo onde o trabalho germina”. Em sentido amplo, o solo seria o contexto no qual o artista está imerso, envolvendo momento histórico, social, cultural e científico. “O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos”. (SALLES, 1998, p. 37-38).

Com a proposta de criação de uma nova linguagem no campo das artes plásticas, música e literatura, o Concretismo, que surgiu na Europa, em meados do século XX, começou a despontar no Brasil em meados da década de 1950, e se constituiu, inicialmente, na cidade de São Paulo, tendo o Museu de Arte de São Paulo, criado em 1947, e o Museu de Artes Modernas de São Paulo, em 1948, como palco para que poetas concretos estreitassem contato com arquitetos, artistas plásticos e outros, a fim de realizar novas experimentações na poesia.

Nesse contexto, a poesia concreta teve seu marco inicial em 1952, quando da publicação da revista *Noigandres*, fundada pelos três poetas paulistas que compunham o grupo homônimo: os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari (1927-2012). Mas é a partir da Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo, em 1956, que ocorre o lançamento oficial da poesia concreta, que se consolida como nova e inusitada vertente de nossa literatura. Nesse mesmo ano, o trio de poetas paulistas publicou o *Manifesto da Poesia Concreta*, no qual apresenta características dessa inovadora estrutura poética vanguardista. Augusto de Campos, em *poesia concreta*, assinala que esta

[...] começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a ideia. (CAMPOS, 1975a, p. 44).

Na esfera literária, a poesia concreta (ou poema-objeto), voltou-se para a valorização da sintaxe visual e sonora do texto, em detrimento da discursiva, por meio da exploração de recursos e efeitos gráficos. Em íntima relação entre imagem, palavra e sonoridade, defendia-

-se o banimento da estrutura poética formal, passando a ser o texto destituído de versos e estrofes, por exemplo.

Instaurando a polêmica da ruptura e inaugurando novos procedimentos, a poesia concreta é, segundo seu *Plano-Piloto*<sup>26</sup>, publicado em 1958, “produto de uma evolução”, e

[...] começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975b, p. 156).

Em Minas Gerais, as ressonâncias do Concretismo também se fizeram sentir, principalmente, com a obra e atuação militante de Affonso Ávila, o qual, conforme já ressaltamos, organizou a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963, da qual Araújo participou como única mulher. O evento serviu para estreitar o contato com o grupo paulista de poetas concretos, críticos e ensaístas de várias partes do país e os então novos poetas mineiros. “Os poetas Affonso Ávila e Laís Corrêa de Araújo, sem abrir mão de um trabalho próprio e diferenciado, sempre estiveram em contato com os concretistas, dialogando com eles e mantendo uma relação de afinidade e amizade”. (FERREIRA, 2006, p. 7).

Contemporânea dos poetas da neovanguarda do período do pós-guerra brasileiro, Araújo conheceu o poeta, pesquisador e tradutor Haroldo de Campos em 1961, quando participaram do Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado na cidade paulista de Assis. Em agosto do mesmo ano, realizou entrevista<sup>27</sup> com esse poeta concretista, a fim de “[...] esclarecer o leitor mineiro a propósito de sua atitude perante a poesia e outros problemas fundamentais da literatura” (ARAÚJO, 2006, p. 195). Conforme Araújo, com respostas “[...] sempre inteligentes e marcadas pela sua acuidade de estudioso e de Poeta sério”, Campos destacou que considera legítima, naquela fase de evolução da poesia e ficção nacionais, a linha de criação que se “[...] propõe à invenção, no plano da evolução de formas”, a exemplo da poesia que vai de Drummond a Cabral, até o campo de interesse da poesia concreta. Já na prosa, citou romances de autores como Oswald e Mário de Andrade, até os de Guimarães Rosa (com o “texto-ápice” *Meu tio – o Iauaretê*). Além disso, Campos discorreu

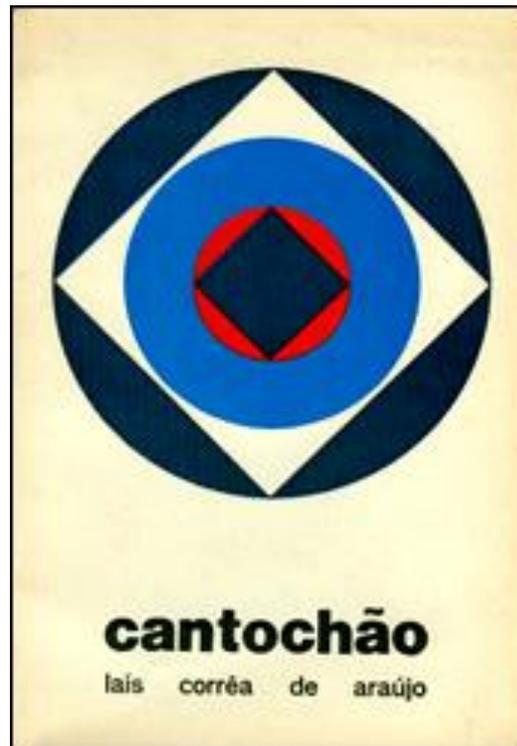
<sup>26</sup>O *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, publicado no número 4 da revista *Noigandres*, apresentou vários questionamentos acerca da estrutura tradicional da poesia, além de trazer à cena literária brasileira a poesia concreta como “produto de uma evolução”. O texto original digitalizado está disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br/texto.php#>. Acesso em: 01 ago. 2017.

<sup>27</sup> Entrevista veiculada inicialmente na coluna *Roda Gigante*, do Jornal *Estado de Minas*. Posteriormente, foi publicada em *O eixo e a roda*: v. 13, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso: 20 ago. 2017.

sobre seus projetos e trabalhos do momento, destacou nomes de sua geração no âmbito da poesia concreta, tais como, os de Décio Pignatari, Augusto de Campos, Mário Faustino e Affonso Ávila, por exemplo, como autores capazes de contribuir para a formulação de uma nova poética no Brasil (CAMPOS, 1969).

Assim, tendo germinado em solo concretista, *Cantochão* institui em sua forma e conteúdo uma dimensão verbo-visual baseados na proposta da experimentação.

Figura 12 – Capa do livro *Cantochão*



Fonte: ARAÚJO, 1967.

Nessa capa, observa-se um trabalho abstrato que incorpora, em sua composição, formas geométricas coloridas e de tamanhos variados: círculos e quadrados – em cores branca, vermelha e diferentes tons de azul, possibilitando uma ideia de profundidade e sugerindo um jogo renascentista, no qual as figuras se apresentam em uma relação proporcional em busca de equilíbrio. Ou ainda uma composição que remete a uma noção especular de reflexo, semelhante à técnica “*mise en abyme*”<sup>28</sup>, a qual, conforme assevera Lucien Dällenbach (1979), é para a poética uma estrutura privilegiada, também em virtude das relações que a une com a intertextualidade; preocupa-se menos em dar um golpe decisivo

<sup>28</sup> O termo francês, segundo Lucien Dällenbach (1977, p. 71, tradução nossa), compreende “[...] todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa”. Ou seja, diz respeito, no âmbito da literatura e das artes plásticas, a um recurso de construção do texto pautado na autotextualidade, que envolve os processos de especularidade e de iteração.

na ilusão referencial e mais em realizar uma pluralização de sentido, com um poder duplicado pelo seu tamanho (DÄLLENBACH, 1979, p. 56).

Por esse viés, os signos visuais presentes na capa de *Cantochão* parecem postos “em abismo” quando dispostos uns no interior dos outros – uma segunda figura dentro da primeira, e assim sucessivamente –, de modo a sugerir um “jogo de espelhos”, cuja dinâmica possibilita a repercussão de textos e intertextos em cadeia infinita, como em um processo metalinguístico. A livre transposição de uma figura, nesse caso, triângulo ou círculo, ou sua reprodução em outra escala de tamanho ou cor, por exemplo, já faz abrir diante de nós um leque enorme de possibilidades interpretativas.

Já em consideração à disposição gráfica das palavras na referida capa, tem-se o título do livro centralizado e em negrito, acompanhado do nome da autora, tudo escrito em cor preta e caixa baixa, em fundo claro. Esses signos verbais e, principalmente os visuais, como elementos carregados de significado, permitem interpretações diversas, atendendo bem à proposta da poesia concreta, que pretendia promover a expansão dos sentidos da poesia e multiplicar as possibilidades de leitura. A título de ilustração, se compararmos a capa de *Cantochão* às capas da Revista *Noigandres* (1958 e 1962), número 4 e 5, respectivamente, observaremos semelhanças interessantes quanto à técnica de composição.

Figura 13 – Capas da revista *Noigandres*



Legenda: a) *Noigandres* n. 4.  
b) *Noigandres* n. 5.

Fonte: *NOIGANDRES*, 1958; 1962.

Note-se que tanto a capa de *Cantochão* como estas de *Noigandres* trazem a incorporação de estruturas matemáticas geométricas, bem como investem nas cores, linhas, planos e formas. Ademais, ambas trabalham os textos verbais, tais como títulos e nomes de autores, escritos em cor preta e em caixa baixa, sem o uso de iniciais maiúsculas, contrariando a regra gramatical de que nomes próprios devem iniciar com letra maiúscula, o que sugere um diálogo entre os referidos textos no âmbito da poesia concreta e da poesia experimental.

Em alusão ao título do livro de Araújo, a palavra “cantochão” define uma música litúrgica plana e repetitiva utilizada em rituais sagrados desde a Idade Média, cuja variedade mais conhecida é o canto gregoriano. O colunista Manuel da Costa Pinto, em *O oco do oco da poesia feminina*, publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, em 2005, afirma que o uso do termo *Cantochão* “[...] fornece a chave de leitura para sua poética, em que cada estrofe é arrematada por palavras que encerram uma espécie de ‘moral da história’ ao gosto do cancionero e das ladainhas populares” (PINTO, 2005, n. p.). De fato, a quase totalidade dos 22 poemas que compõem o livro apresenta essa configuração, a exemplo do poema *Néscia Fé*, em que o último verso de cada uma das sete estrofes repete a mesma sentença “fenece a fé”. Entretanto, ao final da oitava estrofe, aparece o trocadilho “fé, néscia fé”:

O fértil horto ao curvo  
arado não dá pé:  
-Mas o ventre se espalma:  
fenece a fé.

Sigilo no antro, o leite.  
Aspergido, o café.  
- Mas bem reluz a calva:  
fenece a fé.

Noviciado da pátria  
no duro peito é  
faixa de cetim verde:  
fenece a fé.

Em congressos de heróis  
- pilares de Noé-  
se embalsama o futuro:  
fenece a fé.

Nas adegas do útero  
estanque o abismo até.  
Mas o dólar procria:  
fenece a fé".  
[...]

Laudas de megaton  
e a noite sua ré  
exórdio são da constante  
fé, néscia fé. (ARAÚJO, 1967, p. 15-17).

Ao mesmo tempo em que explora e denuncia o apelo da frase feita, por meio da repetição, a poeta mostra como a linguagem guarda um automatismo passível de ser rompido pela própria poesia. Nesse poema que parece ter sido feito para ser lido em voz alta, Araújo “joga” criativamente com a semelhança sonora dos termos “fenece a fé” e “néscia fé”, realizando uma espécie de conexão semântica que interliga o porquê de a fé se extinguir (o futuro embalsamado, a procriação do dólar, entre outros) à fé estúpida e ignorante, inepta, como se enuncia na última estrofe.

Entretanto, não trata de um jogo destinado ao mero entretenimento, mas um procedimento que conjuga exercício crítico com exercício de liberdade. Assim, nesse poema, tal como em um labirinto, há vários caminhos simultâneos: algo semelhante ao “jogo labiríntico”, sobre o qual trata Solomon Marcus em *No labirinto dos signos*, concebendo-o como um “itinerário semiótico”. (MARCUS, 2002, p. 349), uma vez que a leitura do texto em comento flui sem ordem e origem fixa, nem hierarquias.

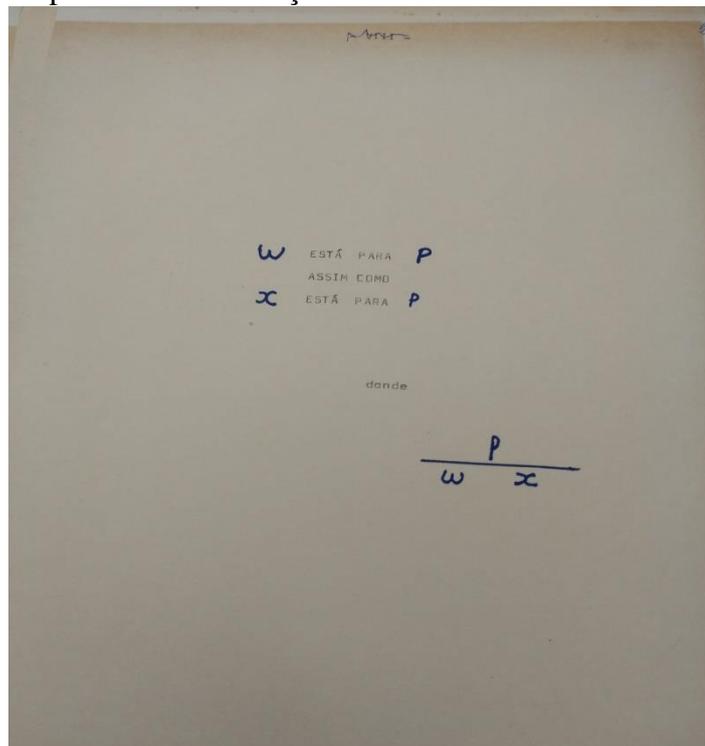
Em suma, *Cantochão* marcou, aos olhos da crítica, a trajetória de sua autora na cena literária brasileira, que passou a incorporar, a partir dessa poética, tanto a exploração de elementos formais, como a observação crítica da realidade. Transitando entre estética, consciência formal e engajamento, as escolhas poéticas de Araújo se inscrevem em um conjunto de valores sociais e políticos, sem renunciar a inventividade característica de toda criação artística, cuja poesia dá testemunho da importância crescente de uma arte que se reconhece, em maior ou menor grau, ligada ao mundo visível.

Em 1988, 21 anos após a publicação de *Cantochão*, o lançamento de *Decurso de prazo* representou o retorno de Laís Corrêa de Araújo à publicação de poesia em livro. Um ano antes, em setembro de 1987, Teresinka Pereira escreveu no jornal belo-horizontino *O Lutador*, comentando que, naqueles últimos anos, a poeta não publicou livros de poesia, embora já tivesse recebido vários prêmios nacionais pelas suas coleções, as quais são “sistematicamente mantidas guardadas”. Segundo a resenhista, esta seria a maneira que a escritora encontrou para “[...] seguir protestando sozinha e em silêncio contra o estado político farsante e imoral que vive o país desde os anos 1960”. Em suas palavras, a ditadura que perdurou durante quase vinte anos deixou resquícios no Brasil atual, mesmo após a “abertura” política de 1980. Mesmo não havendo mais censura no país, igualmente não há editoriais que servem à criação literária independente. Ademais, ressalta que os suplementos literários, em número reduzido, publicam de maneira limitada e, a cada dia que passa, vão perdendo seu prestígio na qualidade de veículos literários de primeira classe (PEREIRA, 1987, p. 6).

Na observação do processo criativo de *Decurso de prazo*, constatou-se que, em carta escrita à autora portuguesa Ana Hatherly, ainda em 1º de outubro de 1969, Araújo deixa entrever que, desde aquele ano, já trabalhava um novo livro, intitulado *Erostática manual*, uma coletânea de poemas eróticos, de cunho sexual, com linguagem sígnica, matemática. Entretanto, ressalta que parecia não haver condições para sua publicação, considerando aquele contexto nacional. (ARAÚJO, 1969, *apud* TOLENTINO, 2006, p.163). Esses dizeres sugerem que *Erostática manual* corresponderia, dezanove anos depois, a *Erostática*, título que dá nome à primeira parte de *Decurso de prazo* (1988), em que a poeta materializa a palavra como corpo e trabalha numa dimensão que, de certa forma, corrói o lirismo tradicional, conforme detalharemos oportunamente neste trabalho.

O poema *Fração ordinária*<sup>29</sup>, encontrado no material que faria parte da coletânea *Decurso de prazo*, é bastante significativo dessa tendência ligada ao erotismo, de entonação sexual, além de se destacar pela concisão e forte apelo visual.

Figura 14 – Versão do poema inédito *Fração ordinária*



Fonte: Dados da pesquisa, 2018<sup>30</sup>.

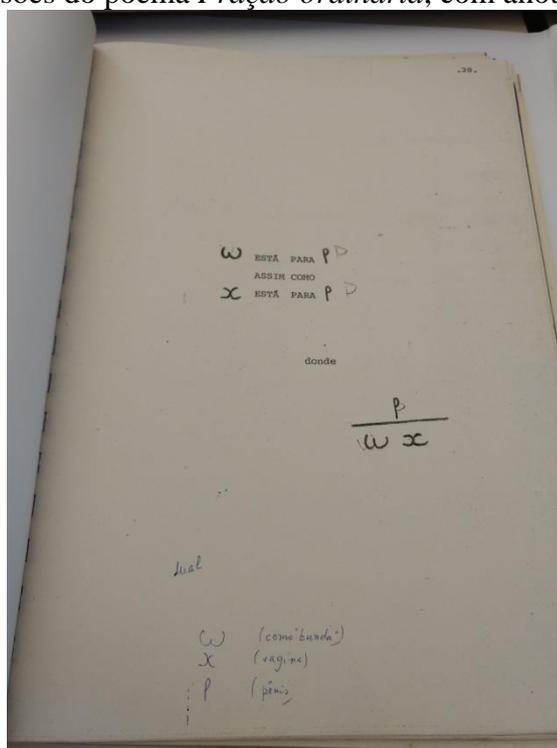
<sup>29</sup> Nos arquivos de Araújo, sob a guarda do AEM, estão os originais do poema *Fração ordinária*, apresentado em três versões, datiloscritas com acréscimo de símbolos escritos manualmente, contendo correções e anotações explicativas em uma delas.

<sup>30</sup> Material obtido pela autora no Acervo de Escritores Mineiros (AEM).

Interessante observar a maneira criativa como a autora dispõe os versos do poema na página, em forma de fração, cuja mescla de linguagens (não verbal e verbal) demonstra indícios de que tais escolhas se prestam a um propósito que não parece previamente claro. Trata-se, portanto, de um poema repleto de significados, mas que nem sempre revela sentidos de primeira mão, uma vez que possíveis leituras dependem da compreensão das escolhas realizadas pela autora.

Uma das versões de *Fração ordinária* apresenta anotações realizadas por Araújo, na marginália, as quais se mostram ferramentas úteis no processo de significação do texto, já que os objetos simbólicos usados no poema passam a produzir sentido a partir dessa “legenda”.

Figura 15 – Uma das versões do poema *Fração ordinária*, com anotações



Fonte: Dados da pesquisa, 2018<sup>31</sup>.

Nessa “fração matemática”, é imprescindível destacar os efeitos da manipulação dos recursos de que lança mão a poeta para gerar o sentido pretendido, qual seja o de evidenciar – ironicamente – a superioridade do homem em detrimento da mulher. Considerando o uso das letras “W”, “X” e “P” como espécies de caligramas, no poema, o elemento “P”, que representa o pênis, conforme anotações manuscritas realizadas pela poeta, ocupa o lugar do numerador, em posição superior, separado dos denominadores “X” e “W”, que simbolizam a

<sup>31</sup> Material obtido pela autora no Acervo de Escritores Mineiros (AEM).

anatomia feminina da vagina e da bunda (objeto de desejo tão venerado pelos homens), de modo que “W” e “X” estão para “P”.

Observe-se que o poema foi escrito à máquina, enquanto os caligramas que representam o masculino e o feminino foram produzidos manualmente, apresentando o “P” em formato pontiagudo, em imitação da fisiologia do elemento fálico, ao passo que o “X” e o “W” possuem formato mais arredondado e curvilíneo, acompanhando a anatomia do corpo da mulher. Talvez esse procedimento se explique pela ausência, naquela época, de um mecanismo mais fidedigno para representar tais formas e fórmulas, considerando que Araújo pertenceu a uma geração de transição em que muitos escritores ainda não usavam o computador.

O título presentifica, a nosso ver, a ironia do poema, pois a expressão “fração ordinária”, cara à linguagem dos números, adquire nova conotação. O adjetivo “ordinária”, que, na matemática, significa “regular” ou “frequente”, passa a caracterizar a fração no poema como sendo “reles”, “desprezível” ou “insignificante”. Por esse viés, a construção desse “cálculo” veicula posturas duramente criticadas e combatidas por Araújo em toda a sua trajetória criativa, ao mesmo tempo em que contribui para denunciar o preconceito responsável pelo discurso machista, bem como para desconstruir a superioridade do masculino, em um contexto de produção em que a mulher ainda estava marcada pelo estigma da impotência e da fragilidade.

Retomando o já citado comentário realizado por Teresinka Pereira em 1987, é possível inferir que, ao aludir às coleções poéticas que Araújo não publicou em livro e manteve “sistematicamente guardadas”, parece haver referência implícita à composição *Verbo de ser* (1970), que ganhou o *Prêmio Poesia Cidade de Belo Horizonte*, e *Palavras, atos e omissões* (1981), cujos poemas renderam à autora o *Prêmio de Poesia Emílio Moura*, do *Concurso de Poesia*, promovido pela Coordenadoria de Cultura do Governo de Minas Gerais, em 1981.

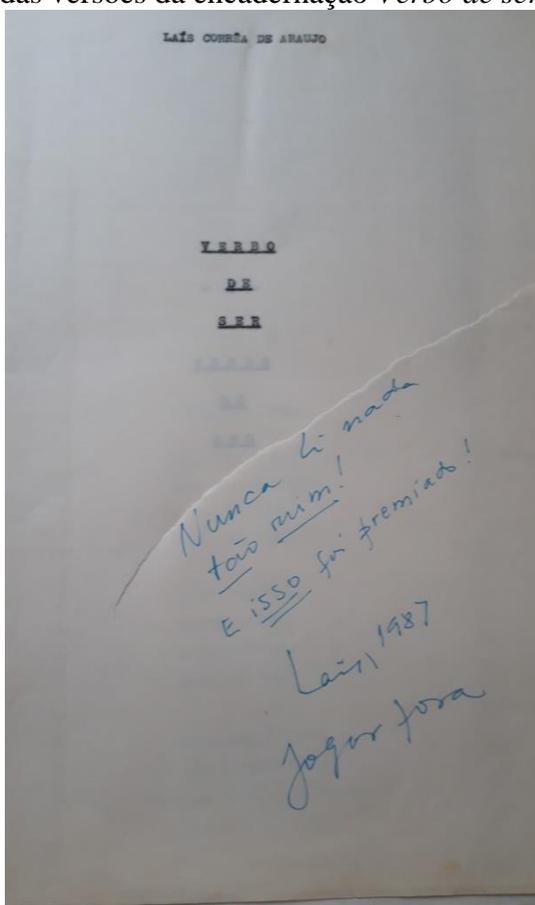
Sobre *Verbo de ser* (1970), no acervo de Araújo, sob a guarda do AEM, consta uma pasta composta por material que totaliza 51 folhas, ainda em fase de organização, com originais manuscritos e datilografados, alguns contendo indicação de data. Em uma das versões desse material, a escritora escreveu na contracapa, manualmente, à tinta vermelha, o seguinte comentário, que nos soa bastante irônico: “Livro premiado, ah, ah, ah...”.

Em outra versão, logo abaixo do título *Verbo de ser*, na página de apresentação da coletânea, a poeta escreveu manualmente, usando tinta azul: “Reunião de drogas”. Pelo que se observa, os comentários foram realizados em 1987, provavelmente quando Laís Corrêa de Araújo selecionava e produzia poemas para compor o livro que seria publicado em 1988. Ao

contrário do que sugeriu a poeta, os poemas não foram descartados. Muitos manuscritos dos 24 poemas que fazem parte de uma versão encadernada apresentam um traço azul riscado pela autora na perpendicular da página, provavelmente em sinal de reprovação. Dessa coletânea, somente o poema *Matemática, Física*, foi publicado em *Decurso de prazo* (1988), com o título *Geometria*.

Uma terceira versão desse material apresenta uma encadernação com todas as páginas parcialmente rasgadas, em cuja capa se encontra o seguinte comentário feito pela poeta, manuscrito: “Nunca li nada tão ruim! E isso foi premiado!! Laís, 1987. Jogar fora” (grifos da autora).

Figura 16 – Capa de uma das versões da encadernação *Verbo de ser*, com anotações de 1987



Fonte: ARAÚJO, 1970.

Tais rasuras acabam por revelar-nos o que a poeta quer e o que ela rejeita, trazendo à tona uma tensão entre projeto poético e processo. Conforme Salles (1998), há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro, ou se houvesse uma pré-

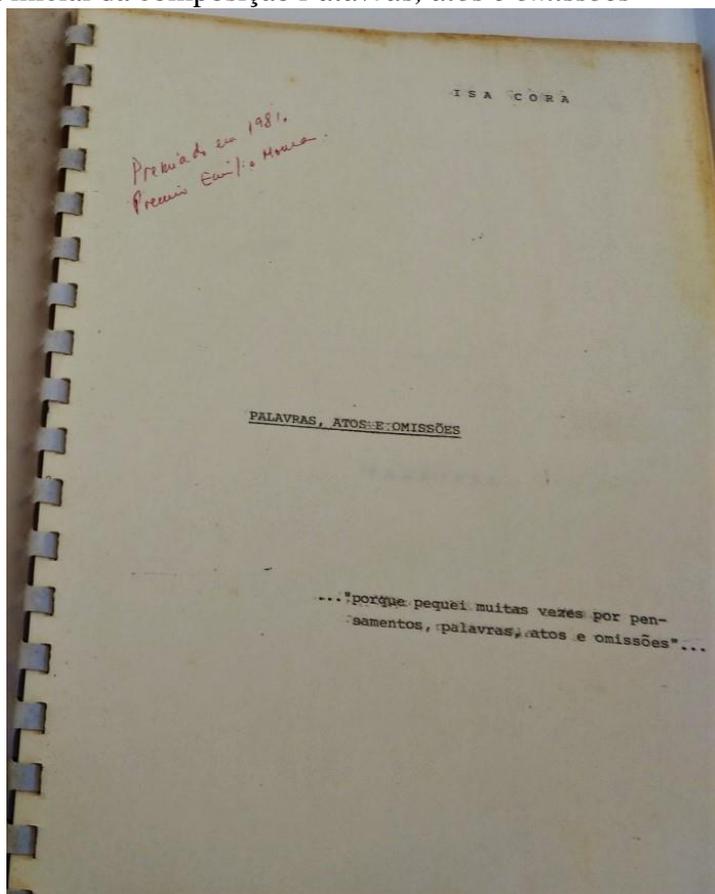
determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida; a criação seria, assim, um processo puramente mecânico.

Essa relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos – rasuras que buscam completude. No silêncio que a rasura guarda, o artista aprende a dizer aquilo que resiste ao se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou. O combate do artista com a matéria nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em um processo de contínuo crescimento. O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento. No entanto, o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado (SALLES, 1998, p.78).

Portanto, o ato criador e a criação, como algo sempre em movimento, são observados no estado de contínua metamorfose. Uma insatisfação em relação ao efeito da obra ou de um de seus fragmentos exige, muitas vezes, que o artista faça alterações. Citando Mário de Andrade, Salles enuncia que a arte é uma doença, é uma espécie de insatisfação humana, de modo que o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. “Fazer outra arte é a única receita para a doença estética da imperfeição”, um processo que fica sempre por se completar, um desejo que fica por ser totalmente satisfeito (SALLES, 1998, p. 30-31). Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, o trabalho criador mostra-se sempre um gesto inacabado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. Assim, mesmo o objeto considerado acabado, representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público apresenta possibilidades de ser retrabalhada ou algum de seus aspectos (SALLES, 1998, p. 80).

No que diz respeito ao processo de criação de *Palavras, atos e omissões* (1981), encontramos, no acervo de Araújo, três pastas, ainda em fase de catalogação, intituladas *Série produção intelectual do titular*, reunindo materiais da referida composição, em fases de produção distintas. Uma delas inclui poemas manuscritos e datilografados, com correções manuais; na outra, consta uma encadernação, em cuja capa se lê a seguinte pergunta manuscrita: “Como publicar?”. Esse material apresenta nove páginas faltosas, totalizando 48 folhas. Não há lógica aparente que justifique o motivo que levou a autora a arrancar tais páginas, visto que muitos dos poemas inicialmente excluídos da encadernação foram publicados posteriormente em *Decurso de prazo* (1988). Na terceira pasta, encontramos uma encadernação contendo 91 folhas do que seria o produto final da coletânea.

Figura 17 – Página inicial da composição *Palavras, atos e omissões*



Fonte: ARAÚJO, 1981, p. 1.

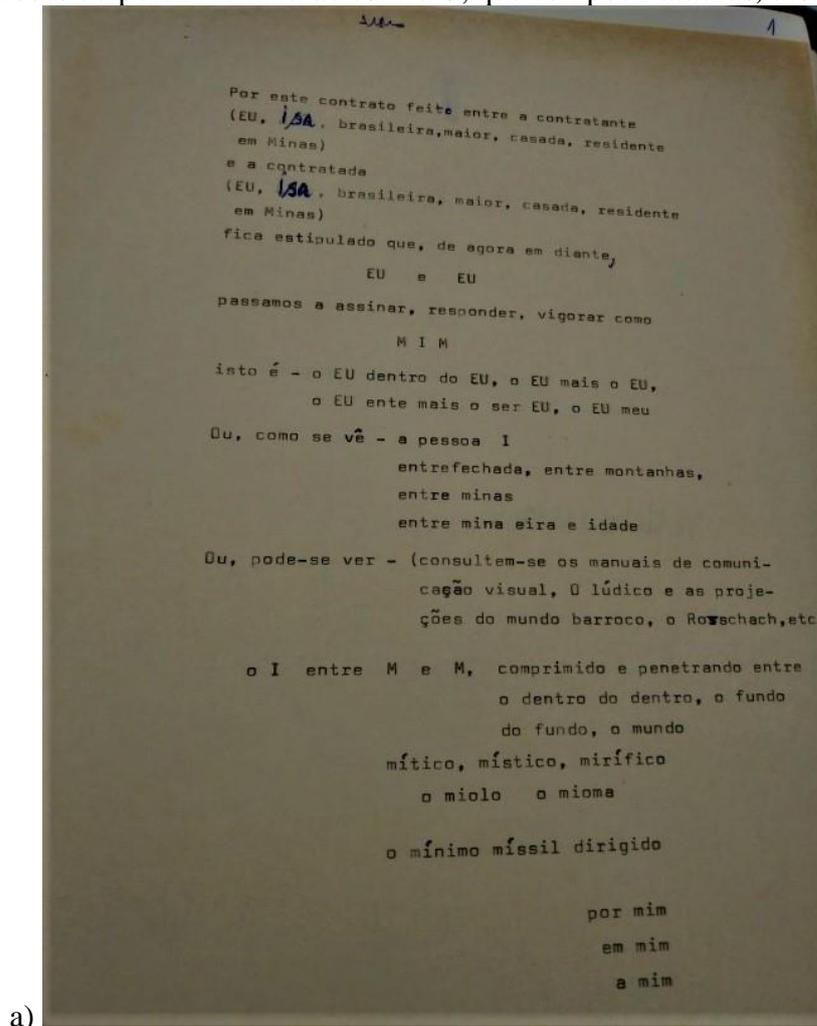
Tanto o título – *Palavras, atos e omissões* –, quanto a epígrafe de abertura – “... porque pequei muitas vezes por pensamentos, palavras, atos e omissões...” – dialogam com a fórmula breve desta espécie de oração: “Confesso a Deus Todo-Poderoso, / e a vós, irmãos, / que pequei muitas vezes / por pensamentos, palavras, atos e omissões, / por minha culpa, minha tão grande culpa [...]”. Oração esta geralmente utilizada no ritual da liturgia da Igreja Católica, durante a celebração da missa e na devoção pessoal dos fiéis, destinada à purificação interior por meio da confissão dos pecados. Envolve, portanto, o reconhecimento e o esforço humanos acerca da necessidade de mudança e conversão, posto que pensamentos desordenados, palavras proferidas de forma pecaminosa, atitudes impensadas e o fato de deixar de fazer o bem são posturas incompatíveis com a fé cristã.

A referida composição dialoga com a oração mencionada pela via da transgressão, como se os poemas, mesmo representando “pecados” em forma de atos, palavras ou omissões, simbolizassem também o caminho para alcançar a redenção<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> No terceiro capítulo desta pesquisa, estudaremos mais detidamente o diálogo da poesia de Araújo com a vertente religiosa.

O primeiro texto que compõe *Palavras, atos e omissões* é uma espécie de “poema-contrato”, em que a autora dá voz a um eu lírico, nominado Isa (ou Laís), que figura, simultaneamente, como contratante e contratada, a qual propõe e aceita o compromisso de nunca deixar de ser ela mesma. Em nossas pesquisas, encontramos três distintas versões do poema, conforme as figuras que se seguem.

Figura 18 – Versões do poema *Minuta de contrato*, que compõe *Palavras, atos e omissões*



1.

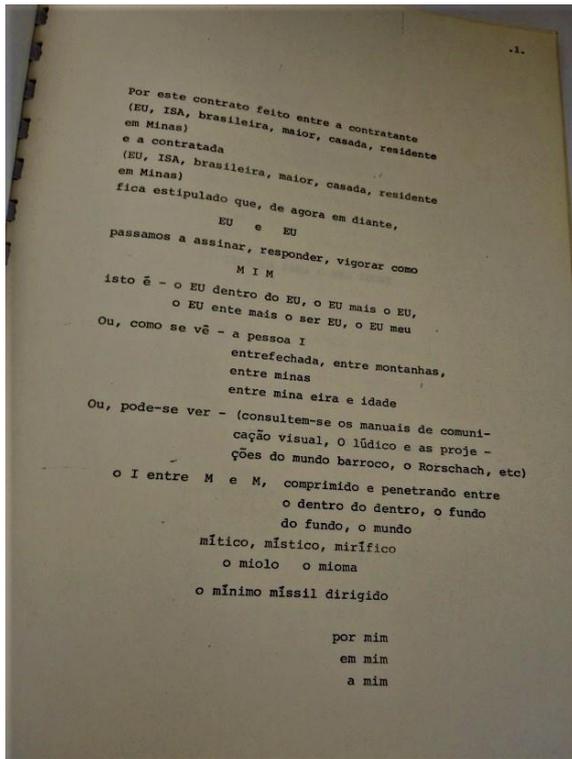
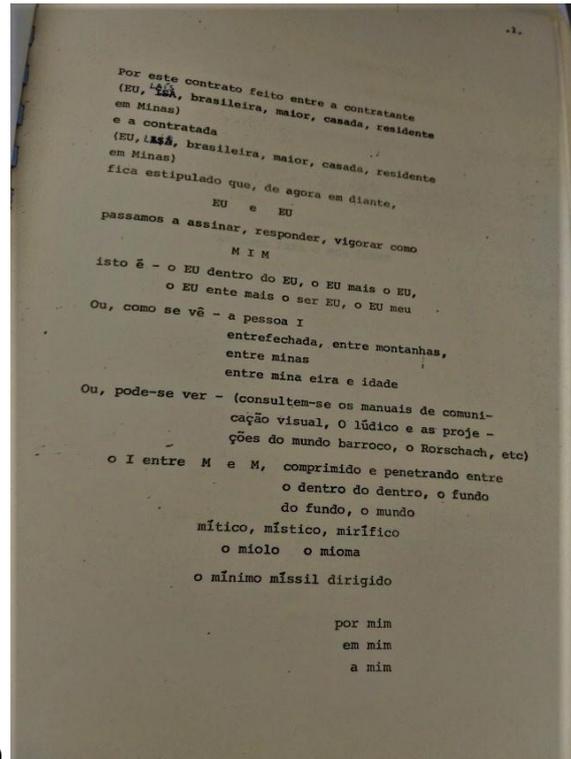
Por este contrato feito entre a contratante  
(EU, ~~ISA~~, brasileira, maior, casada, residente  
em Minas)  
e a contratada  
(EU, ISA, brasileira, maior, casada, residente  
em Minas)  
fica estipulado que, de agora em diante,  
EU e EU  
passamos a assinar, responder, vigorar como  
M I M  
isto é - o EU dentro do EU, o EU mais o EU,  
o EU ente mais o ser EU, o EU meu  
Ou, como se vê - a pessoa I  
entrefechada, entre montanhas,  
entre minas  
entre mina eira e idade  
Ou, pode-se ver - (consultem-se os manuais de comuni-  
cação visual, O lúdico e as proje-  
ções do mundo barroco, o Rorschach, etc)  
o I entre M e M, comprimido e penetrando entre  
o dentro do dentro, o fundo  
do fundo, o mundo  
mítico, místico, mirífico  
o miolo o mioma  
o mínimo míssil dirigido

por mim  
em mim  
a mim

2.

Por este contrato feito entre a contratante  
(EU, ~~ISA~~, brasileira, maior, casada, residente  
em Minas)  
e a contratada  
(EU, ~~ISA~~, brasileira, maior, casada, residente  
em Minas)  
fica estipulado que, de agora em diante,  
EU e EU  
passamos a assinar, responder, vigorar como  
M I M  
isto é - o EU dentro do EU, o EU mais o EU,  
o EU ente mais o ser EU, o EU meu  
Ou, como se vê - a pessoa I  
entrefechada, entre montanhas,  
entre minas  
entre mina eira e idade  
Ou, pode-se ver - (consultem-se os manuais de comuni-  
cação visual, O lúdico e as proje-  
ções do mundo barroco, o Rorschach, etc)  
o I entre M e M, comprimido e penetrando entre  
o dentro do dentro, o fundo  
do fundo, o mundo  
mítico, místico, mirífico  
o miolo o mioma  
o mínimo míssil dirigido

por mim  
em mim  
a mim

- b)  c) 
- Legenda: a) *Minuta de contrato*, versão 1.  
b) *Minuta de contrato*, versão 2.  
c) *Minuta de contrato*, versão 3.

Fonte: ARAÚJO, 1981, p. 1.

Tomando como referência o processo de criação do referido poema, é imprescindível seguir a coreografia das mãos da poeta, que acabam por mostrar, por meio dessas interferências, o caminho de escritura do texto. Observe-se que, na primeira figura apresentada, há rasuras no datiloscrito e correções manuais, em tinta azul, na palavra “Laís”, que fora apagada e substituída pelo nome “Isa”. Na outra versão, o texto fora corrigido de modo a apresentar o nome “ISA” datiloscrito grafado com letras maiúsculas. Já na última, o nome “ISA” aparece riscado e substituído novamente por “Laís”, de forma manuscrita. É importante ressaltar que “Isa” é o nome que coincide com a assinatura da escritora na capa da coletânea *Palavras, atos e omissões* (Figura 17). “Isa Cora” foi um apelido possivelmente criado por meio de um jogo de palavras anagramático, resultando do rearranjo de apenas algumas letras (anagrama imperfeito) que compõem o nome da poeta (Isa = Laís, Cora = Corrêa).

Há muitos segredos guardados pelas palavras rasuradas, seja a lápis, a tinta ou a máquina. Conforme Salles (1998), o ato criador é considerado uma trajetória de experimentações, em que o artista, como seu primeiro leitor, comporta-se como “agente e testemunha” de seu fazer artístico, interferindo em sua obra sempre que sente necessidade,

fazendo surgir novas formas. Por essa ótica, o processo de criação seria de uma espécie de maturação permanente, um “lento clarear de uma tendência”, que, a despeito de sua maleabilidade, está sujeito a alterações, de modo que o projeto final pode não coincidir com a “maquete” inicial. (SALLES, 1998, p. 31).

Um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros nos documentos de processo de Araújo pode sugerir que a poeta não possuía plena convicção sobre o uso do pseudônimo “Isa” no poema em questão, talvez nem mesmo estivesse interessada na manutenção dessa assinatura na coletânea, não somente porque não esta não foi publicada em forma de livro, mas porque nenhuma outra publicação que faz parte de sua trajetória poética traz essa menção ou referência.

Quanto à composição *Decurso de prazo* (1988), é necessário esclarecer que esse título consiste em uma expressão típica do discurso jurídico, que significa o término de um determinado prazo fixado pela justiça para a realização de algum ato específico. Conforme Araújo, tal título atraiu a curiosidade de muita gente, porque “[...] faz lembrar os projetos que vão ao Legislativo e são aprovados por questão de tempo e não por um real motivo de interesse”. (ARAÚJO, 1988, p. 10).

Figura 19 – Capa de *Decurso de prazo*



Além do título do livro, *Decurso de prazo* também intitula um de seus poemas, no qual se expressa o desejo de liberdade em tom de protesto, frente à constatação da passagem do tempo.

Perco todos os pleitos.  
A reforma de base  
das liberdades formais  
das liberdades pessoais  
das liberdades sexuais  
das liberdades  
A abolição dos 60 anos.

Pelo monopólio da frustração  
e decurso de prazo. (ARAÚJO, 2004, p. 138).

Em versos soltos e liberdade formal, esse poema se utiliza de uma linguagem precisa e concisa em clara crítica à falta de liberdade de que se ressentia o eu lírico. É possível pensar na hipótese de que teria sido a consciência da inexorável passagem do tempo, esse “julgador que não perdoa”, o motivo pelo qual a poeta escolheu esse título para sua coletânea, afinal, já com sessenta anos de idade e aproximadamente vinte anos sem publicar poesia em livro, a poeta justifica que a referida coletânea não é de “consumo fácil”.

A coletânea *Decurso de prazo* foi impressa em reduzida tiragem de apenas trezentos exemplares. Em nota publicada no jornal *Tribuna de Minas*, no ano de 1988, intitulada *Poesia de Laís atrás da verdade*, sem indicação de autoria, Araújo justifica essa modesta tiragem: “São uns poucos volumes, mas este livro parte da constatação de que não é muito maior o número de leitores de poesia existentes. Seria desperdício de papel fazer edições maiores”. Ela garante que, apesar de sua pequena circulação, “[...] a poesia é perturbadora” e que a ausência de educação literária talvez seja a responsável pelo pouco interesse na poesia (ARAÚJO, 1988, p. 1).

*Decurso de prazo* fora lançado em julho de 1988. No mesmo mês, no artigo *Voz mansa, a poeta Laís Corrêa quer perturbar*, de Walter Sebastião, Araújo comenta que aquele cenário, salvo raras exceções, representa uma temporada “meio morna” para a poesia, destacando que as páginas dedicadas à literatura praticamente desapareceram dos jornais. A poeta enxerga com perplexidade o lugar da criação artística, especialmente a literária, em um contexto em que a informação cultural está sendo cada vez mais ocultada e com reduzidas possibilidades de circulação. Ressalta ainda que a cultura não é considerada prioridade e os problemas do setor cultural a cada dia vão se agravando, bem com a crise econômica, com consequências sobre a criação e situação editorial brasileira. Segundo Araújo, poetas de todo o Brasil, inclusive em Minas Gerais – em que se sente a “regressão violenta que atingiu todo o

País” –, vivem momentos difíceis, haja vista que não encontram espaço e veículos para a sua criação. “Não existe em Minas um espaço mais respeitável que dê uma ressonância ao trabalho. Não temos sequer uma editora, tendo os autores de se lançarem sozinhos, correndo todos os riscos”. Questões políticas foram as responsáveis pelo ocorrido, já que foi durante os anos de ditadura militar que se assistiu a esse lastimável processo, acrescenta Araújo, que vê com desconfiança a chamada “transição democrática”, para quem ainda mantém, de forma persistente, atitudes ditatoriais. (ARAÚJO, 1988 *apud* SEBASTIÃO, 1988, p.1).

Um mês depois, Araújo concedeu entrevista a Xênia Lança, publicada no *Minas Gerais*, na Seção *Cultura e Arte*. Na ocasião, a poeta volta a comentar, com pesar, sobre publicar um livro de poesia em um contexto de “quase total estado de cegueira estética”, em que a poesia se ressentia de muitas dificuldades, posto que não é material de consumo – não se vende, nem tem leitor. Trata-se de um sério “problema ‘incultural’ brasileiro”. E, finalmente, acrescenta um duro julgamento sobre a população poética brasileira: “A maioria está condenada ao limbo”. Ademais, justifica que seu *Decurso de prazo* não teve nem teria lançamento em Belo Horizonte. O livro seria distribuído por ela mesma, para quem lhe aprovesse, devagar, em sua “forma displicente e lenta”, sob o argumento de não querer obrigar seus amigos a conhecerem o livro. (ARAÚJO, 1988, p. 10).

Como já destacado neste trabalho, *Decurso de prazo* foi publicado em edição de arte pelo poeta-tipógrafo Guilherme Mansur, da Tipografia do Fundo de Ouro Preto. Em muitos momentos, como nas entrevistas e ensaios anteriormente mencionados, a poeta mostrou-se insatisfeita com a dificuldade de acesso às grandes editoras ou com o tipo de público por ela visado. A opção pela impressão, pelo projeto gráfico e pela distribuição fora das grandes editoras e livrarias possivelmente foi a estratégia encontrada por Araújo frente à capitalização crescente do mercado editorial e o consequente fechamento das possibilidades de publicação e distribuição tradicionais.

Assim, a poeta acompanhou de perto o projeto editorial de seu livro, tendo participado de todo o processo de produção, com Guilherme Mansur. As tratativas referentes à edição foram realizadas também por meio de correspondências<sup>33</sup>, as quais, na qualidade de “documentos de processo”, trazem os vestígios que cumprem o papel de indiciadores do ato criador no momento de concretização da obra.

---

<sup>33</sup> Tais correspondências encontram-se sob a guarda do Acervo de Escritores Mineiros. Identificação: *Subfundo arquivístico. Série Correspondência, Sub-série: Correspondência recebida.*

Conforme Salles (1998), o contato com diferentes percursos criativos evidencia que “[...] a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam” (SALLES, 1998, p. 36).

Nesse sentido, pela leitura das correspondências trocada entre Araújo e Mansur, percebe-se que hipóteses de naturezas diversas foram sucessivamente levantadas e testadas nessa trajetória de experimentações, em que os interlocutores discutiam, analisavam e alteravam cada detalhe das provas dos textos, desde espaçamento, tipografia, tipo de papel, efeito das diagramações, bem como o impacto da posição dos títulos e poemas, entre outros.

Sob esse ponto de vista, algumas informações trocadas mostraram-se especiais. Destacamos, portanto, duas observações bastante interessantes que deixam transparecer as singularidades e a dimensão do ato criador de *Decurso de prazo* no universo da ação. Uma delas é o comentário de Mansur no que se refere à configuração espacial do poema *Retrato*. Em carta escrita a Araújo em 11 de maio de 1988, o poeta-tipógrafo esclarece que havia aproximado as estrofes do referido poema, argumentando que o texto inteiro na página valorizaria sua forma, que sugere um “[...] jogo de xadrez (autor jogando com ele próprio)”. (MANSUR, 1988, n. p.).

Na mesma correspondência, ao comentar a organização visual do poema *Silogismos*, Mansur justifica que também aproximou as estrofes porque “[...] deu uma bonita coluna”. Além disso, sugere que a última estrofe do poema seja posicionada na página seguinte, em obediência ao alinhamento da coluna. Esclarece, pois, que a última estrofe viria impressa embaixo e acima haveria o grande espaço em branco que representaria a “tradução gráfica do silêncio do último verso” (MANSUR, 1988, n. p.). Isso considerando que o poema é composto por uma sucessão irônica de questionamentos de conotação sexual, que carregam em si uma tensão que acaba por desembocar no silêncio de seu verso derradeiro: “A carne guilhotina / em quando estala / – cala”. (ARAÚJO, 2004, p. 125).

Tais observações evidenciam que a poesia se presentifica não somente na expressão do verso, mas no seu silêncio e no seu rearranjo, conforme evidencia o olhar poético de Mansur, que não mediu esforços para realizar o primoroso planejamento gráfico e o cuidado formal que foram empreendidos no trabalho arquitetônico da construção de cada um dos poemas do referido “objeto-livro”, como o denominou o “tipoeta” ouro-pretano.

*Decurso de prazo* subdivide-se em duas seções: *Erostática* dá nome à primeira, que é composta por nove poemas, cujo mote é o “erotismo da própria palavra”, o “erotismo dentro da linguagem” (SOARES, 1988, p. 3); já a segunda parte, também intitulada *Decurso de*

*prazo* possui oito poemas, por meio dos quais Araújo mostra a força do ato de criar, concebendo o trabalho do poeta como atividade intelectual determinada pelo domínio total de seu instrumento. Lidos em conjunto, os dezessete poemas dessa composição são marcados pela concreção, elaboração minuciosa, versos soltos e liberdade formal. Especialmente nesse livro, Araújo manifesta sua experimentação advinda do “contato estreito” com a poesia concreta, cujos textos estão abertos “[...] para os experimentos táteis, sonoros e visuais da palavra”. (MACIEL, 2004, p. 226). Exemplar dessa tendência é o poema *Vocabulário*, que abre o volume *Decurso de prazo*.

Gosto das palavras  
 infecto e nauseabundo  
 – palavras que silabam  
 em rude contraponto  
 a avaria do mundo.

De umas palavras quentes  
 – casa, cama, mesa –  
 que encampam pretéritos  
 e futuros presentes  
 em sua reta clareza.

Certas partes do corpo  
 que bem que sonorizam:  
 – púbis, hímen, vagina –  
 palavras que balizam  
 a encoberta mina.

E gosto de orgasmo  
 palavra atravessada  
 como um espinho agudo  
 que rascante lateja  
 um momento de pasmo.

Também gosto de enfarte  
 – palavra lancinante  
 que quando se apresenta  
 nem se diz – e parte  
 a vida um instante. (ARAÚJO, 2004, p. 123)

Criado em linguagem precisa, sintética e carregada de sentido, esse poema trabalha as várias dimensões da palavra, em que o eu lírico demonstra sua predileção por vocábulos pertencentes ao campo semântico da sexualidade feminina, que fogem à lírica convencional, tais como, “púbis”, “hímen”, “vagina”. Na penúltima estrofe, dizer do gosto pela palavra “orgasmo”, por exemplo, além de explicitar a carga erótica dos versos, também significa assumir que a mulher tem o direito de falar abertamente sobre o prazer feminino, sem falsos pudores.

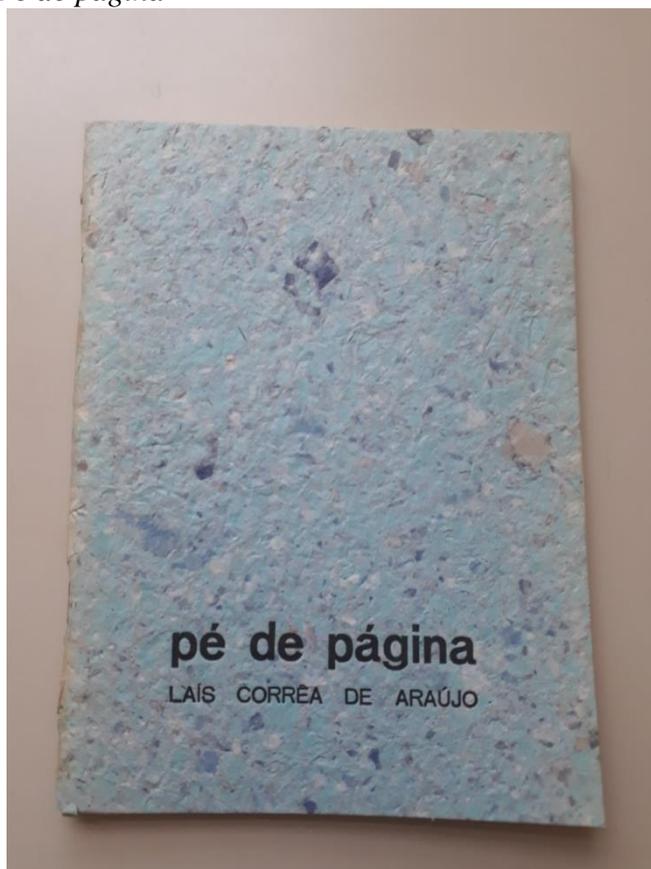
No que diz respeito à dimensão plástica, as palavras do poema são exploradas em seus ritmos e cadências. A própria sonoridade do vocábulo “orgasmo” demonstra seu movimento criativo: o acento tônico recai na sílaba “gas”, onde está o “espinho agudo” e áspero que lateja em espasmos, na ânsia de se chegar ao momento em que a excitação sexual chega ao ápice de intensidade e satisfação, que é também quando o poema atinge seu clímax, de modo que gozo estético e gozo erótico se fundem. Prazer este seguido pelo instante de relaxamento, da calmaria de um quase desmaio, de paz, a “pas” de “pasma”, como resposta fisiológica do corpo.

Pelo exposto, observa-se uma preocupação não somente com a organização interna do poema e os efeitos de seus elementos constitutivos, mas com seu arranjo gráfico e espacial. A forma como os versos e estrofes foram dispostos na página causa agradável efeito imagético, como se deslizassem pelos espaços em branco, em desobediência à leitura linear ou a qualquer padrão clássico de poesia.

Cumprir enfatizar que esse poema, nove anos depois de publicado, foi relido e transformado em videopoema pela dupla mineira de *videomakers* Mariana Tavares e Marcos Barreto, em 1997, tendo recebido premiação especial na primeira edição do Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba. O trabalho, também intitulado *Vocabulário*, apresenta o poema lido pela “voz rouca e rascante” da própria Laís Corrêa de Araújo. O vídeo foi realizado num preto e branco contrastado, apresentando cenas desfocadas, em vários ângulos, de uma senhora que costura uma peça em crochê: uma metáfora para a vida, cuja tessitura ocorre por meio da memória. Segundo a diretora do videopoema, trata-se de um trabalho bastante subjetivo, “[...] que pretende fazer um resumo da vida, através de temas como sexualidade, morte e desejo” (TAVARES, 1997, p. 3). Conforme notícia veiculada no jornal *Hoje em Dia*, de 8 de maio do mesmo ano, a ideia do vídeo surgiu depois que Mariana assistiu ao evento comemorativo dos *20 Anos de Poesia de Vanguarda*, realizado em Belo Horizonte em 1994, do qual Araújo participou ao lado de outros poetas concretos.

Sete anos após a publicação de *Decurso de prazo*, Araújo lançou o livro *Pé de página*, em 1995, que foi editado pelas Edições Nonada. Tal composição se destacou, aos olhos da crítica, pelo seu projeto estético, com ênfase no “alto padrão de qualidade” característico de todo o trabalho, a começar pelo projeto gráfico de Guilherme Mansur e Arlindo Diorio, e também pela originalidade da capa confeccionada em papel artesanal reciclado, com diagramação “leve e atraente” (SALLES, 1995, p. 7).

Figura 20 – Capa de *Pé de página*



Fonte: ARAÚJO, 1995.

Nota-se, no livro em questão, um efetivo trabalho de elaboração de seus trinta poemas, compostos pelo cuidado artesanal, aliado a uma construção que evidencia a voz da “poeta-crítica”. Essa preocupação com a organização estético-formal já aparecia, de modo contundente, nas composições anteriores, conforme já ressaltamos nesta pesquisa.

No ano de publicação de *Pé de página*, Araújo estava com quase setenta anos de idade, e é com essa maturidade que ela assume a liberdade de evocar e reinventar suas experiências e vivências pretéritas como mulher e poeta, pela via da memória, “[...] com sentimento, mas sem sentimentalismo, com ironia, mas sem distanciamento”. (MACIEL, 2017, *online*).

O título da coletânea *Pé de página* traz em si algo de metalinguístico. Em linhas gerais, o termo “nota de pé de página”, ou “nota de rodapé”, em atendimento à hierarquia discursiva entre texto central e nota periférica, diz respeito às informações que aparecem separadas do texto tido como principal, cujo objetivo é prestar esclarecimentos ou tecer considerações que não devam ser incluídas no texto, provavelmente para não interromper a sequência lógica da leitura.

Como geralmente se posicionam na parte inferior da página, no “pé”, costumam ser associadas às categorias de “inferior” e “secundário”; é o que está “de fora” ou “à margem”, apenas emoldurando o texto principal. Transportando tal definição para o contexto da criação da coletânea *Pé de página*, compreendemos que a escolha dessa expressão traz à tona a visão de que a poesia é, por muitos, considerada desimportante, relegada a segundo plano. A obra implicaria, antes, a forma de uma nota, entendida como notação marginal, concepção que encontra ressonâncias no pensamento de Araújo como poeta e crítica, a partir da leitura de muitos de seus ensaios, poemas, crônicas, cartas e outros “documentos de processo” a que já aludimos neste trabalho.

Se considerarmos que as notas de pé de página também podem criar espaços para desvios, especulações, polêmicas e autocríticas, o título soa demasiadamente irônico, como se fosse “menor” a poesia feita por uma mulher na condição de intelectual e, ao mesmo tempo, mãe, esposa e dona-de-casa, que luta pelo seu espaço em uma cena literária em que predomina a voz masculina.

Ademais, a ambiguidade do título *Pé de página* também permite entrever que os poemas, sendo biografemas líricos, comentam o percurso existencial da autora, no sentido de evidenciá-lo, questioná-lo ou mesmo de reconstruí-lo por meio da ficcionalização, já que as notas de pé de página também se prestam ao papel de “assistente” do leitor, mediante a explicitação e esclarecimentos de informações que o texto “principal” reclama.

Embora “transpirem laíses”, valendo-nos da expressão usada por Rita Espeschit<sup>34</sup> em alusão a alguns poemas de Araújo, os textos de *Pé de página* trazem à tona um trabalho realizado no intuito de inventariar – selecionar e rearranjar – a trajetória de uma existência por meio de versos, sendo constituídos não somente de material memorialístico, mas de experiências vitais metamorfoseadas pela ficção.

A atmosfera criativa que se estabelece quando a poeta traz para o texto poético informações sobre datas e lugares realiza uma conexão entre o universo do eu lírico e a experiência empírica da artista. Esses vestígios deixados pelo mundo não podem ser negligenciados, do mesmo modo como não se pode deixar de presenciar o processo de transformação que tais rastros sofrem ao adentrarem o espaço ficcional em criação.

Ao tratar do procedimento de construção de qualquer obra de arte, Salles (1998) pontua que, durante sua criação, o objeto artístico é desprendido da realidade externa à obra, a qual se dissolve na arte, transformando-se em “realidade artística”. Dessa forma, seria o artista

---

<sup>34</sup> Cf. ESPESCHIT, Rita. Versos que transpiram laíses. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, dez. 1955, Cultura, p. 1, 3, 4 e 5.

um “[...] captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade”. Se de alguma maneira há a superação das linhas de superfície desses retalhos externos ao mundo da criação, é inegável, porém, que entre as realidades interna e externa da obra haja afinidades secretas.

Esses aspectos enfatizam o caráter transformador da obra de arte, uma vez que, em sua construção, o gesto criador atua manipulando a vida em permanente transformação poética.

A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação. (SALLES, 1998, p. 89).

Considerando esses “aproveitamentos da realidade” e a transformação de tais elementos selecionados pela poeta na feitura de *Pé de página*, observa-se que a vida de sua autora aparece revisitada sob os títulos de *Meus oito anos*, *Retrato de quinze anos*, *Debutante*, *Ginasial*, *Curso de filosofia*, *Footing*, *Confessionário*, *23 fev 1952*, *Ritos de passagem*, *Maternidade*, *Exame ginecológico*, *Idade*, *Família*, *Aposentadoria*, *Percurso*, *Lápides*, entre outros que constituem a primeira parte do livro, intitulada *Patrimônio histórico*.

Já a segunda parte do livro, *Ossos do ofício*, é composta por onze poemas que, invariavelmente, trazem em seu bojo a temática da escrita, em um processo metalinguístico. O título da seção remete a uma expressão popular de uso bastante frequente, que faz alusão ao desempenho de uma atividade difícil, que implica esforço extra em sua execução.

Contextualizando o título, o vocábulo “osso” expressa exatamente o incômodo que é ser poeta, esse “ofício”, que soa como uma espécie de obrigação que não pode ou não deve ser abandonada. Sob esse ponto de vista, os poemas *Ofício 1* e *Ofício 2*, que compõem *Ossos do ofício*, são exemplares e carregam em si o pensamento crítico da autora sobre o ato de escrever e suas implicações.

#### Ofício 1

Curvar a espinha  
sobre o papel  
tentar preencher  
o branco  
com a clara de ovo  
de Colombo. (ARAÚJO, 2004, p. 167).

Envolvido no labor da escritura, o poeta debruça-se sobre o papel na tentativa de preenchê-lo com sua escrita, que seria a “clara de ovo de Colombo”. Tal expressão é uma

popular metáfora usada para referir-se a soluções aparentemente muito naturais, mas que são difíceis de se chegar, pois carecem de muita inteligência e perspicácia, exatamente o que é exigido do poeta em seu processo de criação.

No poema *Ofício 2*, de conotação erótica, o eu lírico, como poeta que é, busca encontrar a melhor expressão no empreendimento de sua escrita.

Ainda não descobri  
a caneta ideal – o perfeito  
encaixe nos dedos – seu fluxo  
pênis pensamento  
orgasmo e escrita

Ainda não descobri  
a palavra ideal  
– a menos que ideal  
seja a palavra (ARAÚJO, 2004, p. 170).

Em busca da perfeita expressão, o eu lírico relaciona a escrita ao prazer, ao gozo do ato sexual, por meio da associação “orgasmo e escrita”, que é proporcionado pelo instrumento ideal, “pênis e pensamento”, cujo fluxo seria o responsável pela fecundação e posterior gestação do poema. Entretanto, o “ideal” da escrita é meta impossível de se alcançar e, dessa maneira, aguarda-se pela palavra singular, capaz de saciar e fazer fartar o poeta em sua totalidade.

Importante reforçar a recorrência da metalinguagem em toda a poesia de Araújo, para quem forjar a palavra poética com consciência requer a criação de novas formas de expressão. Ao fundir poesia e crítica, a autora demonstra uma atitude consciente quando o assunto é o labor criativo, de modo a promover importantes reflexões acerca do exercício da poesia e do papel do poeta na sociedade, conforme já ressaltamos neste trabalho.

Retomando o fluxo da trajetória criativa de Araújo, cumpre informar que, nos anos 2000, foi lançada a composição *Clips*. Com exímia apresentação gráfica, o livro possui formato de estojo, contendo trinta poemas e trinta desenhos da artista plástica Niura Bellavinha, em encartes individuais, com medidas de 29 por 19 centímetros, confeccionados em fotolito pela Policrom. O livro, impresso pela Artes Gráficas Formato, contou com o projeto gráfico de Sérgio Luz de Souza Lima.

Figura 21 – *Clips*

Legenda: a) Capa de *Clips* (fotos de Sérgio Luz).  
 b) Folha de rosto de *Clips*.  
 c) *Poema-Encarte I. Clips*.  
 d) *Poema-Encarte XI. Clips*.

Fonte: ARAÚJO, 2000a.

Os trinta poemas do livro foram elaborados em dísticos, sem títulos e enumerados com algarismos romanos. Compostos por uma linguagem potencialmente significativa e sintética, os textos comportam discursos e temáticas híbridas, tais como, observações ora irônicas, ora bem-humoradas, aliadas a um aguçado olhar crítico, em que a poesia é também suscitada como espaço de debate sobre o próprio ato de criação.

Sob nossa ótica, o tecido da atividade criadora, na referida composição, é construído por fios que se entrecruzam dialeticamente uns com os outros, de modo que palavras e desenhos contribuem para que *Clips* ganhe força, ao se abrir para dialogar com inúmeras referências que, juntas, coadunam em diálogo intersemiótico, conferindo aos poemas uma

materialidade flexível, dinâmica, que convida à manipulação, a leituras não lineares, abrindo um leque de possibilidades interpretativas. Portanto, versos e desenhos conectam-se e integram-se semântica e materialmente, de modo que discursos plástico e poético se imbricam em fusão artística.

Niura Bellavinha (2015) ressalta que o processo de criação dos desenhos foi uma espécie de “mergulho no campo do outro”, considerando os poemas de Araújo como fonte inspiradora. Ainda que, à época, os poemas já existissem, a artista plástica enfatiza que “não havia diferença de idades”, dada a atemporalidade dos textos: “[...] Deixei-me impregnar pelas palavras e a profundidade e graciosidade daquela escrita. Fui lendo e os desenhos foram surgindo... depois os casei”. (BELLAVINHA, 2015, *online*)<sup>35</sup>.

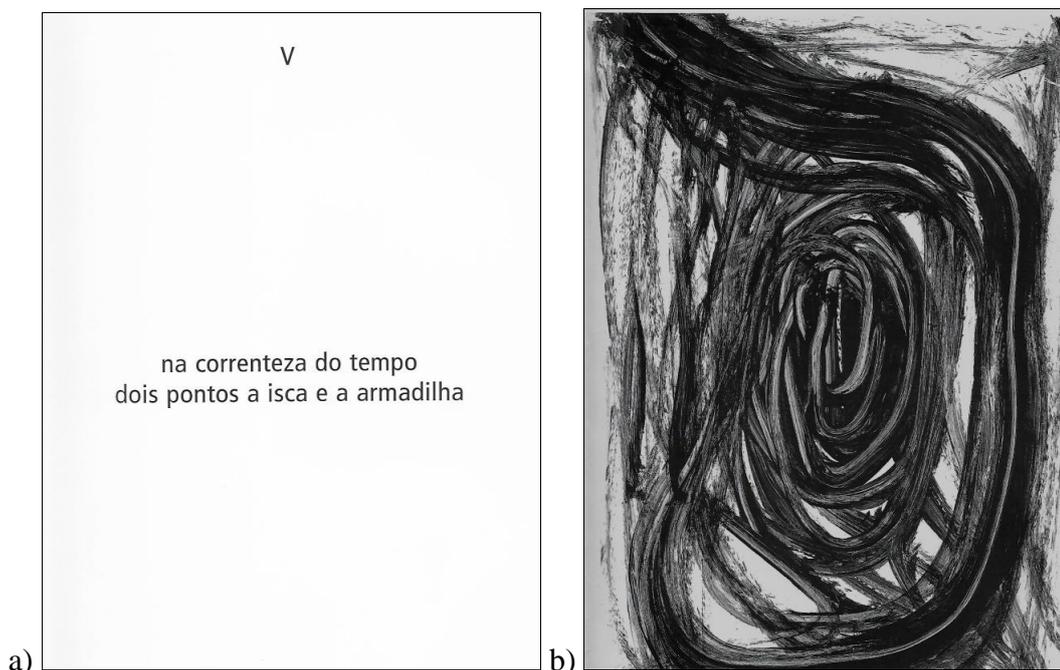
Pensando na construção de sentido por meio da articulação conjunta de palavra e imagem, há, em *Clips*, a exploração de visualidades: os referidos poemas irrompem no espaço da página e valem-se do espaço gráfico como agente estrutural, estabelecendo uma relação dialética entre forma e conteúdo, em analogia ao objeto que nomeia o livro, espécie de presilha com ação de mola para integrar objetos, interpretado, nesta pesquisa, como símbolo de união entre as artes.

Ao se articular o discurso poético com tantos outros, tem-se, como resultado, um emaranhado de diferentes modalidades sógnicas bastante expressivas. Para ilustrar tais constatações, os poemas *V* e *VI*, lidos de modo interdependente, constituem mostra significativa. Neles, o eu lírico traz à tona a natureza fugaz do tempo presente:

---

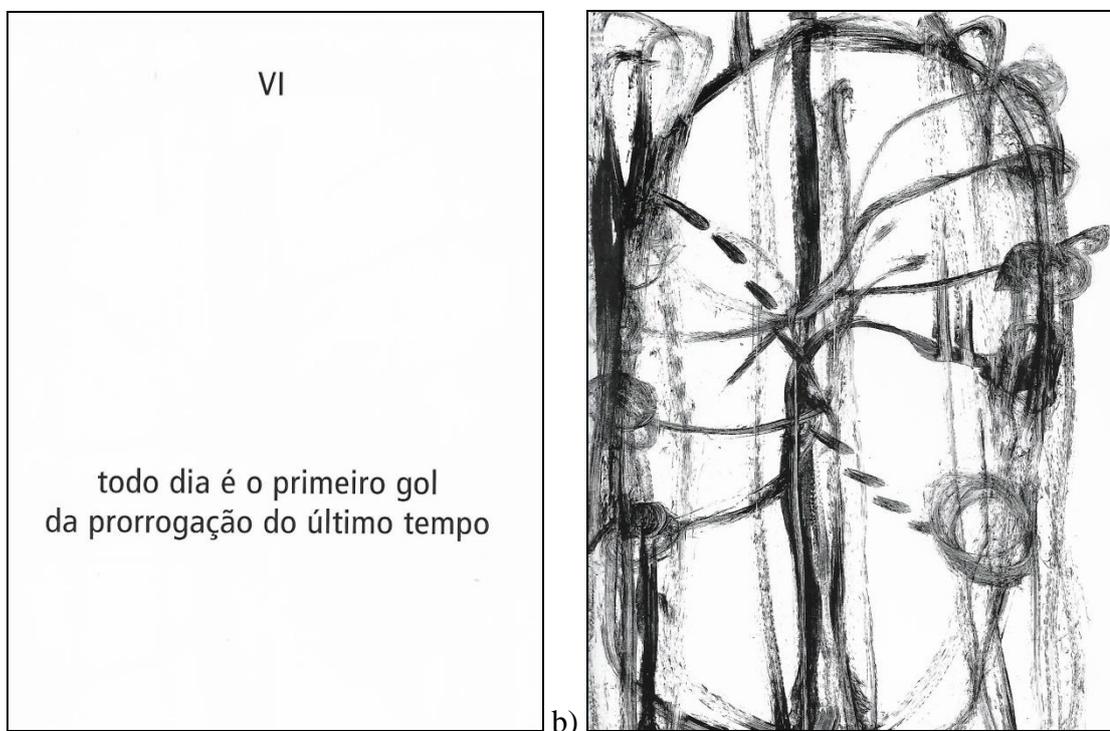
<sup>35</sup> BELLAVINHA, Niura. [WhatsApp]. Destinatário: Renata Maurício Sampaio. [s. l.], 2018. 1 mensagem eletrônica.

Figura 22 – Poema V



a) *Encarte-Poema V. Clips.*  
 b) *Encarte-Desenho V. Clips.*  
 Fonte: ARAÚJO; BELLAVINHA, 2000a, n. p.

Figura 23 – Poema VI



a) *Encarte-Poema VI. Clips.*  
 b) *Encarte-Desenho VI. Clips.*  
 Fonte: ARAÚJO; BELLAVINHA, 2000a, n.p.

Nesses poemas, linguagem verbal e pictórica se amalgamam operando no entrecruzamento das expressões artísticas que envolvem o universo da palavra escrita e o das artes visuais. O poema *V* associa o efeito do tempo à fluidez de uma correnteza, os quais se resumem em dois pontos: um que se caracteriza pela sedução motivadora, a “isca”; e o outro, a “armadilha”, artefato ou mesmo tática que cerceia e reprime desejos. Isca e armadilha também se suplementam, pois convergem para um objeto complexo de caça que atrai e aprisiona a presa.

O uso do termo “dois pontos” resta, pois, ambíguo e até metalinguístico. Além de referir-se aos elementos de caça, como na acepção já apresentada, também pode ser lido como substituto do sinal gráfico de pontuação (:), a fim de anunciar a enumeração dos vocábulos “isca” e “armadilha”, respectivamente.

Pensando a relação dialética entre forma e conteúdo, os poemas *V* e *VI* sintetizam o caráter breve e transitório da vida por meio de uma estruturação iterativa. Pela mesma estratégia, em *VI* tem-se a associação entre a vida e uma partida de futebol. Na linguagem futebolística, quando um jogo eliminatório termina empatado, são disputados dois tempos de quinze minutos para que um time possa vencer o outro. No poema, cada dia é vislumbrado como o gol que garantiria a vitória, aliado à ideia de um tempo que se fragmenta continuamente em espécie de “prorrogação”.

Em suma, muitos poemas de *Clips* soam como “grito de guerra”, explícito, como uma mensagem emergencial, que se pretende ser prontamente absorvida. Constituem, portanto, importante estratégia de persuasão, com a finalidade de convencer o outro, por meio de um discurso conciso e de grande impacto. Esse “grito de guerra”, entretanto, também pode se constituir implícito, procedimento que requer análise detalhada de sua construção ética e estética. Todos esses “fazeres” demonstram, a nosso ver, o manejo consciente das possibilidades linguísticas e das técnicas de feitura do verso, para construir um discurso que prima pela elaboração formal da mensagem, além de uma apurada pesquisa no campo da linguagem para articulá-la a uma significativa leitura de mundo, ora explícita, escancarada, ora pulverizada nas entrelinhas da dicção da poeta.

A última composição de Laís Corrêa de Araújo foi *Geriátrico* (2002), publicado pela primeira vez em 2004, na coletânea *Inventário*. Nos 25 poemas de *Geriátrico*, há maduras e experientes reflexões sobre a senectude, a memória e a temática da herança, como uma espécie de “balanço” da vida. A referida composição possibilita leituras que trazem à cena apreensão e registro do tempo, memória, aparência e essência, identidade e diferença, passado

e presente, realidade e invenção, percepção e representação, reflexão e refração, entre outras considerações possibilitadas pelo diálogo entre imagem e escritura.

Ao trazer para o campo de reflexão o processo de criação das obras de arte em geral, Salles (1998) enfatiza que o artista tem o poder de ir modificando a realidade à medida que a constrói. Nesse processo, o papel da memória é imprescindível como construtora dessa nova realidade. Entretanto, não é possível estabelecer fronteiras nítidas entre o vivido e o lembrado, pois a memória, na imaginação da realidade, adultera ou corrige o fato experimentado. A imaginação sustenta a memória e opera como instrumento de elaboração da realidade. Rememorar não é reviver, é reconstruir, refazer, repensar com imagens de hoje o que foi no passado: é “memória adúltera”. (SALLES, 1998, p. 100). Para ilustrar essa afirmação, a pesquisadora cita como exemplo o artista Ricardo Piglia que, quando escreve em seu diário, sente como se nada acontecesse em sua vida: “Sinto que minha vida não está à altura daquilo que eu considero que deva estar escrito num diário, e eu me dou conta que lentamente a estou melhorando, incorporando questões que não necessariamente foram vividas.” (PIGLIA, 1990, p. 3 *apud* SALLES, 1998, p. 101).

O tecido do poema *Auto-Retrato*, por exemplo, faz-se pelos fios de memória que se entrelaçam quando o sujeito poético, ao evocar certa anterioridade, vislumbra o que ele foi no passado. Trata-se de uma descrição imagética comentada em dezesseis versos e quatro estrofes, em que emerge a figura do próprio eu no exercício de sua capacidade autorreflexiva.

O que eu era fui  
fluida fugidia fumaça  
fui e era  
não ao perfeito ser

Vislumbro o que fui  
ou só vislumbre o outro é  
ostensiva fragmentação  
de bem moldada forma

no barro adâmico  
de sonho e sono fui  
derrapante à erosão  
era fui ser não sei

a chuva corre em mim  
esta que era, fui  
brasa evaporada  
sob as gotas do medo. (ARAÚJO, 2002, p. 209).

Nessa apresentação de si mesmo, o eu lírico procura tecer sua imagem; ele volta-se para si, na tentativa de definir-se, utilizando a palavra como instrumento. Porém, somente se

institui a partir da linguagem poética, como imagem na escrita. Lançando luz em direção à própria existência, o sujeito é conduzido à problematização de seu ser, em sua conformação múltipla; ele busca encontrar o próprio rosto na dimensão da imagem e da linguagem, mas essa presença se encontra em contínuo movimento. A imagem que consegue construir de si é totalmente flexibilizada, “evaporada” e “derrapante”.

Esse poema sugere ainda um diálogo com o poema *Retrato*, que foi publicado em *Viagem* (1939), de Cecília Meireles (1901-1964), escritora de cuja poesia Araújo foi leitora e crítica.

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
— Em que espelho ficou perdida  
a minha face? (MEIRELES, 2006, p. 19).

Neste texto, o tempo é também o fio condutor dos versos e da percepção do eu lírico diante de sua fugacidade, cujos “olhos vazios” possuem habilidade para enxergar além do físico e, por isso, miram os diferentes tempos e as mudanças decorrentes da passagem do tempo. A face do presente denuncia sua juventude perdida, e o vazio provocado pela velhice é descrito com tristeza e melancolia diante da iminência da morte, que já vem antecipada pela imagem das mãos estagnadas, “frias e mortas”. “Em que espelho ficou perdida/ a minha face?”, é um questionamento inevitável, posto que, assim como em *Auto-Retrato*, o sujeito poético é plenamente ciente de sua imagem inapreensível no jogo estabelecido entre presença e ausência.

No poema de Araújo, o eu lírico, em suas fulgurações, se (de)compõe volátil e inapreensível, mostrando-se sempre escorregadio, fluido, “foi” e “era” “fugidia fumaça”. Logo no primeiro verso, o verbo “ser”, em primeira pessoa, conjugado tanto no pretérito perfeito, como no imperfeito do modo indicativo, chama a atenção para a relação de temporalidade estabelecida nessa autodescrição, não tão simples de delimitar. Cada um desses pretéritos possui um aspecto distinto: enquanto o pretérito perfeito indica a ação momentânea

determinada no tempo, de modo a marcar algo acabado e pontual, o imperfeito expressa uma ideia de continuidade e de duração no tempo, marcando algo não limitado e inacabado.

Dessa forma, o eu lírico sugere instaurar, no poema, uma nova categoria de tempo, construindo uma “imagem-cristal”, na perspectiva de Gilles Deleuze (2013) em *A imagem-tempo: cinema 2*. A tese deleuziana enuncia que a imagem cristal apresenta um caráter de formação sempre em movimento. Na imagem-cristal, “[...] é preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, uma fazendo passar todo o presente, e outro conservando todo passado.” (DELEUZE, 2013, p. 102).

Como se observa, a imagem cristalizada apresenta uma relação particular com o tempo, o qual é construído por uma relação cambiável entre presente e passado. Por esse viés, o sujeito de *Auto-Retrato* pretende se inscrever no devir, no fôlego contínuo das coisas, mas somente consegue fazê-lo de forma fragmentária. Se o retrato ou o autorretrato é a tentativa de anunciar uma presença, o eu lírico sente a distância disfarçada de proximidade, como em jogo estabelecido entre presença e ausência, entre o presente que se passa e o passado que se conserva. Assim, esse autorretrato passa a ser um “desretrato”, um retrato oblíquo, dissimulado, posto que o eu lírico não comporta uma imagem: ao mesmo tempo em que a delinea, a desmancha. Apropriando-nos do termo usado por Deleuze (2000)<sup>36</sup> em seu *Post-scriptum*, sobre as sociedades de controle, trata-se de um indivíduo que se tornou “dividual”, divisível, partido em fragmentos.

Em *O corpo impossível*, Eliane Robert Moraes (2010) defende que o pensamento dos artistas, nas primeiras décadas do século XX, foi marcado pela ideia da desintegração, da unidade, do desprendimento do todo, da integridade perdida. Com o fim da Segunda Guerra, sobreveio uma sensação de vazio e fragilidade, de modo que “fragmentar, decompor, dispersar” seriam palavras de ordem para definir a “postura modernista”. (MORAES, 2010, p. 59). Conforme a autora, a fragmentação da consciência remete à ideia de um mundo caótico e de um passado em ruínas, bem como a percepção da instantaneidade do presente. Partindo desse pressuposto, a fragmentação da consciência desencadeou de maneira correlata a ideia de fragmentação do corpo. Se é no corpo que o indivíduo pode ser tomado como unidade material mais imediata, em que o sujeito se reconhece como individualidade, ele tornou-se “o primeiro alvo a ser atacado”. Assim, o corpo humano aparece não como unidade, perfeito, completo, mas como fragmento, corte, ruptura, decomposição e impossibilidade, passando a

---

<sup>36</sup> Cf. DELEUZE, 2000, p. 222.

ser representado de forma espectral, desarticulado, incapaz de ser reconstituído, conforme enunciavam artistas surrealistas, tanto nas artes plásticas, como na literatura, em proeminente desumanização da arte.

No poema *Auto-Retrato*, o sujeito lírico, que se sente “brasa evaporada sob as gotas do medo”, é impossível de ser determinado de maneira unívoca: suas nuances movediças fazem dele um ser múltiplo, a partir de uma linguagem igualmente cindida. A escrita se constitui, inclusive, por meio de um olhar estilizado para ele: “ostensiva fragmentação de bem moldada forma”.

Quanto aos demais poemas de *Geriátrico*, a memória também aparece como estratégia de sobrevivência diante da incontestável instabilidade do tempo. Tenta-se combater o esquecimento; entretanto, frente à transitoriedade da memória e de sua não confiabilidade, há fragmentos, rastros, que inscrevem, conforme Jeanne Marie Gagnebin (2006), em *Lembrar escrever esquecer* “[...] a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”. (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Sendo a memória transitória, não confiável e sujeita a esquecimentos ou a jogos de fantasias, o poema *Ao futuro* ilustra um desejo de permanência face ao risco de desaparecimento: “Gota a gota as lágrimas / confluem para o mesmo rio / do esquecimento / que inunda todas as margens / do sonho / – tudo dissolve / No mesmo pântano”. (ARAÚJO, 2004, p. 212).

Em consideração ao percurso escritural de Laís Corrêa de Araújo nesse período de mais de cinquenta anos dedicados ao ofício poético, compreendemos que sua poesia está na palavra escrita, no som, na imagem, no corpo, no silêncio, na memória, de maneira a apresentar modos enunciativos específicos e distintos, geralmente ligados ao dinamismo da autora. Portanto, fazemos jus às palavras da pesquisadora Maria Ester Maciel (2004) quando afirma que Laís Corrêa de Araújo foi uma poeta “em trânsito dentro da linguagem”. Em sua trajetória literária, a autora apostou na trilha de novos caminhos; não “estacionou” em determinado estágio, tampouco se especializou neste ou naquele aspecto de sua própria dicção. Com o passar do tempo, sua poesia foi se modelando e adquirindo variadas feições em diferentes momentos de sua produção, em que aparecem novas estratégias de enunciação, bem como novos timbres, temas e recursos. (MACIEL, 2004, p. 227).

Diante do exposto, tanto os poemas de *Geriátrico*, como as demais composições poéticas de Araújo consistem em emblemas de memória e ficção. Em seu trabalho alquímico de transfiguração da experiência em gesto criativo, a poeta, ao imprimir sua marca, acaba por exercer um compromisso com a herança poética recebida, de modo a torná-la permanente no

ciclo atemporal da vida e da criação e, com consciência crítica e muito trabalho, deixar, como legado a sucessivas gerações, sua escrita como rastro, metáfora da memória. Oportuno é, pois, retomar a epígrafe que faz a abertura deste primeiro capítulo da pesquisa, cujos versos pertencem a *Inventário*, poema publicado em *Cantochão* (1967). Do latim *inventarium*: de *inventio*, “achado, descoberta”, de *invenire*, “descobrir, achar”, o vocábulo remete-nos ao conjunto ou registro de bens deixados por alguém que faleceu.

Todo o bem de raiz  
(não deixo outras lavras)  
eis o que é herança:  
palavras. (ARAÚJO, 2004, p. 99).

Em face dessas considerações, conclui-se que Araújo atirou além do alvo. Contemporânea de uma geração que viveu o golpe militar, a repressão estudantil, a tortura, a censura e o cerceamento de direitos vários, foi, de fato, uma mulher de combates, que soube transitar com competência em um meio majoritariamente masculino, mesmo diante do enfrentamento de vários embates. Sua produção intelectual consiste em um espólio, joias de palavras e versos partilhadas, por meio de inventário, entre a geração moderna e contemporânea de leitores, seus herdeiros e legatários.

## 2 PALAVRAS DA CRÍTICA OU VOZES QUE CONSERVAM O VERDE

*[...] Alguém da terra ainda ergue a palavra  
que onipotente me conserva verde.  
Verde, pois nascida à boca e escrita  
com seiva de certeza – e não se perde.  
[...]*

*rosas velando a noite, a cinza, a mão  
e quando a nossa ausência for tão simples  
que em outros estes olhos se abrirão. (ARAÚJO, 2004, p. 53).*

Ao “conservar o verde” de uma obra ou manter viva a imagem de um autor, utilizando-nos dos dizeres de Araújo nessa epígrafe, o exercício da crítica é capaz de dinamizar o jogo intertextual da literatura, ao se delinear como exercício consubstancial ao processo da memória escrita, na qualidade de instrumento de análise entre conhecimento e arte. Por meio da perscrutação da linguagem, do alargamento das possibilidades do real e do jogo do imaginário, o crítico, em seu ofício, busca outra inteligência do fenômeno literário, à medida que investiga as condições materiais de produção artística, o estilo, as intenções, os recursos de linguagem e as relações com outros autores e períodos históricos.

Sob esse ponto de vista, o exercício crítico não somente acompanha, mas é parte integrante do ato da criação. Não se pode olvidar, portanto, o contato do autor com a recepção de sua obra, pois, embora muitos artistas adotem posturas diversas frente à opinião da crítica especializada, eles são geralmente sensíveis à importância desse papel e valor.

No caso da poesia de Laís Corrêa de Araújo, vários elementos apontam para a presença da crítica no percurso de construção de sua poética. Conforme a própria autora, foi a partir da “aprovação” da crítica, ao avalizar sua condição de escritora a partir de seu primeiro livro *Caderno de poesia* (1951), que começou a “[...] acreditar na literatura, como trabalho e paixão”. (ARAÚJO, 2002, p. 32). Além disso, a poeta demonstrou-se interessada na opinião crítica sobre suas composições, tendo se revelado uma arquivista nata: selecionava tudo o que era publicado sobre sua vida e obra, de modo a organizar cronologicamente esse material – recortes de entrevistas, comentários e críticas encontrados em meio a dossiês, numa espécie de álbum, com indicação de fonte e autoria, que, atualmente, está disponível no Acervo de Escritores Mineiros, em Belo Horizonte (MG).

Ao tratar do processo criativo na qualidade de ato comunicativo, a pesquisadora Cecília Almeida Salles (1998) destaca que “[...] o artista não cumpre sozinho o ato da criação”, pois o próprio processo já traz em si um “futuro diálogo” entre o autor e o receptor

de sua obra; o desejo de ser lido, escutado ou visto está inserido em todo gesto criador (SALLES, 1998, p. 47-48).

Com isso, nosso objetivo primordial neste capítulo é conhecer não somente as implicações do pensamento crítico sobre a poesia de Araújo, mas discutir o caráter das avaliações que foram perpetradas em sua época, principalmente as veiculadas em jornais e outros periódicos. É imprescindível ressaltar que, na ausência de estudos críticos aprofundados sobre a obra poética em questão, o jornal, como fonte primária e rico material para esta pesquisa, presta-se muito bem ao papel de arquivo da historiografia literária, principalmente porque expõe práticas as mais diversas, além de registrar a dinâmica que movia aquele contexto em que autora, obra e críticos literários estavam inseridos.

Convém assinalar que o enfoque dado à recepção da poética de Araújo, nesta pesquisa, baseia-se nos pressupostos do crítico alemão Hans Robert Jauss (1994), para quem o significado de uma obra literária é apreensível pela análise do processo de recepção, e não somente pelo estudo isolado ou pela sua relação com a realidade. Segundo esse autor, “[...] a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas”. (JAUSS, 1994, p. 23). Enquanto o caráter estético se comprova por meio da relação de uma obra literária com outras leituras, o valor histórico se dá pela compreensão de sua recepção, por parte do público leitor, desde o momento da publicação da obra (abordagem sincrônica), assim como pela sua recepção ao longo do tempo (abordagem diacrônica). Portanto, é imperativo analisar como se deu a recepção de cada uma das composições poéticas de Araújo pelo viés dos analistas, de modo a indicar a maneira como a crítica tem avaliado o repertório temático e estilístico trabalhado pela poeta.

### **2.1 *Caderno de poesia (1951) e O signo e outros poemas (1955), para além de uma poesia “petit-point”***

No ano de sua publicação, o livro *Caderno de poesia* (1951) recebeu a “significativa apreciação” de Sérgio Milliet, “[...] talvez o mais importante crítico brasileiro de poesia daquele período, que escrevia em *O Estado de S. Paulo*”. (ÁVILA, 1995, p. 3). No texto intitulado *Uma estreadante*<sup>37</sup>, datado de 21 de novembro de 1951, o crítico comenta, em tom elogioso, o caráter ético e estético do primeiro livro de Araújo.

---

<sup>37</sup> Tivemos acesso somente ao texto datiloscrito, que consta em uma pasta organizada pela própria Laís Corrêa de Araújo, assim identificada: *Série Produção Intelectual do Titular, Sub-série Recortes de Jornais e Revistas*.

Poesia bem feminina, de que o amor é tema essencial. Versos simples, quasi (*sic!*) sempre medidos, cartas ao esperado, em que lhe diz de seus temores e de seus sonhos. Um amor “apenas meu, tão meu e tão distante” e pela amostra vê-se o tom dos poemas. [...] Sente-se que a poesia é sua maneira natural de falar, que seu livro é um diário íntimo. (MILLIET, 1951, n. p.).

Não obstante tenha tecido comentários positivos sobre a competência de Araújo e seu primeiro livro, como quando destaca que a poeta já nasce “estranhamente madura” e, ao contrário do que geralmente fazem os poetas muito moços, ela não busca se impor pela originalidade, hermetismo e “metáforas requintadas”, Sérgio Milliet toca num ponto fundamental que nos chamou a atenção pela ressonância que observamos estar presente no coro das vozes críticas posteriores, não somente sobre o *Caderno de poesia*, mas acerca de toda a construção poética de Araújo ao longo de seu percurso criativo: a questão da escrita realizada por mulheres.

É necessário registrar que, como na produção da maioria das mulheres escritoras, os elementos do universo feminino figuram de maneira inevitável na composição poética de Laís Corrêa de Araújo. Talvez por isso seja notável certa uniformidade receptiva de *Caderno de poesia* – composta por opiniões que, em sua maioria, convergem para a arbitrária questão da “escrita feminina” como espaço de derramamentos fáceis e manifestação de fragilidades, o que a própria Araújo, em atitude combativa e crítica, define como “*poesia-petit-point*”.

Conforme a poeta, “*petit-point*” caracteriza-se por ser exatamente um “trabalho de mulher”, uma das mais delicadas atividades de revestimento de tecidos: “[...] o labor da costura e do bordado, de pequena dimensão, usado principalmente em tapeçaria”, que cobre inteiramente sua superfície com desenhos e cores da tinta ou lã, exigindo grande habilidade, precisão e delicadeza dos dedos e do uso da agulha.

No ensaio *A mulher na velha cultura mineira: um exemplo de “poesia-petit-point”*, escrito em 1998 para o jornal *Estado de Minas*, Araújo analisa a produção poética de Maria Eugênia Celso (1886-1963), ressaltando que esta seria uma “[...] inexcusável representante da *poesia-petit-point*” (ARAÚJO, 1998a, p. 5). Conforme a ensaísta, essa autora, em plenos 1955, mesmo sendo contemporânea de uma época de turbulência e inquisições literárias, e tendo participado ativamente do movimento feminista do início do século XX, conserva em

---

Nessa pasta, estão reunidos, em ordem cronológica, comentários críticos, notas e notícias sobre sua obra poética, em recortes de jornais e demais periódicos. Tais documentos encontram-se no Acervo de Escritores Mineiros, mas ainda requerem organização e tratamento até serem plenamente disponibilizados ao grande público. Embora Araújo tenha falecido no ano de 2006, seu acervo chegou ao AEM somente em 2012, quando da morte de seu marido, o poeta Affonso Ávila.

seu projeto poético “[...] aquela carga emocional difusa que permeia a escrita feminina mineira desde os tempos coloniais” (p. 5), por meio da qual mantém conluio com a ideologia do sistema. Dotada de sensibilidade orientada por uma educação extremamente refinada, Maria Eugênia “[...] permanece no universo vocabular comprovado e assegurado como aprazível horto onde a mulher pode cultivar as flores de sua restrita sementeira de ideias” (p. 5); em sua “escrita emoliente”, feita de simulações, predomina a ambiência doméstica da delicadeza, de *finesse*, em que o livre juízo da razão é atrofiado pela consciência obturada da tradição. Escrita esta de forma alguma maculada pelas liberalidades linguísticas da nova poesia que se despontava. Escreve-se por desfastio, ócio e deleite, sem pretensão de contestar ou transformar, acrescenta Araújo. Ademais, o lazer que é permitido à mulher educada e de classe não aspira (nem pode almejar) à novidade. O prazer estético e o gosto artístico seriam para a mulher o uso dos “douramentos do cotidiano”, a “ornamentação dos salões aristocráticos”. E arremata: “Infelizmente, esse tipo de literatura dominical feminina funcionou e funciona eficientemente até hoje, junto com os cadernos de receitas culinárias, sendo indispensáveis instrumentos de cultura da mulher”. (ARAÚJO, 1998, p. 5).

“Poesia bem feminina”. Assim Milliet se referiu aos versos de *Caderno de poesia*, chegando a sugerir que a expressão poética somente se dá em virtude da espera do ser amado: “Pode-se temer, ao lhe bater à porta aquele que ela aguarda, deixe a expressão poética de solicitá-la” (n. p.). Por meio desses dizeres, o crítico comenta a possibilidade de a poeta “abandonar” o verso quando se realizar “como mulher”. Isso como se a “obra de arte” se fizesse não porque a poeta acredita nela, mas, sim, porque é necessário atender, de forma catártica, à força impulsiva da expressão feminina, já que “[...] apenas escreve porque lhe é necessário exprimir-se”. (MILLIET, 1951, n. p.).

Essa abordagem sobre a existência de uma “[...] aceitação muito feminina da inutilidade de tudo” também aparece no comentário de Waltensir Dutra, em *Uma grande estreia*, texto publicado no *Diário de Minas*, em 4 de novembro de 1951, em que afirma a existência de “[...] uma presença de amor em quase todos os versos”. (DUTRA, 1951, p. 3).

Como o terreno da crítica literária até meados do século XX foi um reduto predominantemente masculino, é preciso que se indague como se dá o olhar desses homens quando miram textos escritos por mulheres. O conceito de “literatura feminina” (entre aspas), parece, aqui, possuir um velado ou intencional sentido de limitado e intimista sentimentalismo, expresso numa fácil e rosada visão da vida.

Jauss (1994) postula que uma obra literária suscita expectativas, desperta lembranças e “[...] conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte

geral da compreensão”. (JAUSS, 1994, p. 28). A essas reações individuais do leitor frente à obra literária, o autor refere-se como “horizonte de expectativas”, o qual está relacionado aos saberes construídos socialmente conforme um código de normas ideológicas e estéticas de determinado momento histórico, que se encontram na consciência individual do leitor. “A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra”. (JAUSS, 1994, p. 26).

Os comentários críticos sobre *Caderno de poesia*, embora escritos já em fins da década de 1950, parecem não se diferenciar do contexto de recepção de textos de autoria feminina nos anos iniciais do século XX e anteriores, conforme aponta Laís Corrêa de Araújo (1998), em *A mulher na cultura mineira: o ícone aristocrático*. Ao abordar o horizonte de expectativas do leitor do início do século XX em face da produção poética feminina em Minas Gerais, Araújo enfatiza que tal produção, no início do século passado, trazia à tona “[...] a educação doméstica da mulher e sua dificuldade em transgredir as normas da linguagem impostas por uma sociedade cerceadora da voz da mulher, obrigando-a a inflexões frágeis e ambíguas”. (ARAÚJO, 1998b, p. 112). E acrescenta:

A lei permanece a mesma: o instinto sexual, os desejos, as exigências físicas, as necessidades de afirmação e identidade não podem ser “exibidas” como qualificações femininas, dadas como corretas e normais apenas a alta discricção, um comportamento condizente com o contrato leonino de sua ausência da liberdade pessoal. As aparências – a estabilidade emocional, a moral, os valores – estão acima das contingências e das variáveis de personalidade, temperamento, circunstâncias e movimentos estranhos e não devidamente rotulados. (ARAÚJO, 1998b, p. 115).

Fica evidente, nesse excerto, a manutenção de velhos padrões comportamentais e sociais no campo da literatura produzida por mulheres. Conforme Araújo, a escritora mineira daquela época jamais se arriscaria a desvelar o corpo e os sentidos, embora houvesse poucas exceções, como a escritora Gilka Machado (1893-1980), por exemplo, a qual, como raríssimas escritoras de seu tempo, rompeu paradigmas masculinos até então dominantes, tendo publicado, em 1918, *Meu glorioso pecado*, um livro de poemas eróticos, considerado uma afronta à moral sexual patriarcal e cristã. Mulheres incontinentes e rebeldes como estas ficam “[...] aureoladas como lendas românticas ficcionais, minimizando, assim, seus atos de insurreição contra o absenteísmo social” (ARAÚJO, 1998a, p. 5).

Em suma, não era vista com “bons olhos” a mulher mineira que manifestava, pelo viés poético e intelectual, sua voz feminina e sua liberdade pessoal. A título de exemplificação, tem-se outro comentário de Waltensir Dutra, em publicação datada de 5 de junho de 1952 e

veiculada no *Diário de Minas*, quando diz sobre a literatura feita por mulheres, pontuando que elas “[...] parecem menos capazes do que os homens para ocultar as origens de certos estados líricos ou angustiosos. E o resultado é que a poesia delas tem sempre, ou quase sempre, manifestações que fogem à literatura propriamente dita” (n. p.).

Para embasar seu discurso, o referido resenhista comenta o que o poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu em *Confissões de Minas: questão de corpo*, o qual diz não aprovar as mulheres que cantam o próprio corpo na poesia e que relatam ao leitor do livro, ou do jornal, na biblioteca ou na rua, indistintamente, suas “delícias e comodidades”. Dutra concorda explicitamente com o poeta itabirano, que parte da suposição de que essas mesmas mulheres se recusariam a consumir o ato sugerido ou proposto literariamente caso algum leitor “de livro ou jornal em punho” se interessasse em fazê-lo.

Pela avaliação de Dutra, o fato de as experiências reais e pessoais da vida da mulher não coincidirem com o que ela traz em seu texto é motivo de comentários irônicos. O crítico afirma, com base nisso, que a maioria das mulheres, mais do que na vida real, despe-se na poesia com bastante facilidade, “apresentando-se, algumas vezes, com um despudor francamente constrangedor” (n. p.). E, caso as mulheres tentem se defender de tal acusação, sob a alegação de que muitos homens escrevem pelo e sobre o mesmo motivo, ele rebate afirmando que os homens, mesmo tratando do mesmo assunto, não se oferecem, pois possuem uma “dignidade que talvez seja peculiar à sua condição” (n. p.).

Pensando assim, Waltensir Dutra inclui Laís Corrêa de Araújo no rol das escritoras que, para ele, embora possuam “valor inegável” e “dons consideráveis”, cometem os deslizes que praticamente toda mulher o faz: “[...] intrometem o corpo na poesia”, oferecendo-o despudoradamente. Segundo o crítico, a poeta “não soube evitar versos como estes: ‘Toma meu corpo, meu corpo que / se entrega nas noites sem rumo. / Meu corpo aqui está; / branco e intocado. / Meu ventre aqui está: / largo e vazio.’” (n. p.). Pontua Dutra que essa é uma “atitude natural”, própria da condição da mulher, não se tratando, portanto, de uma atitude maliciosa. Em contrapartida, ele equipara esse tipo “despudorado” de texto às novelas, um “[...] gênero literário unanimemente condenado, tido por todos como inferior e indigno. A diferença é apenas formal, a motivação e o propósito são quase os mesmos”. (DUTRA, 1952, n. p.).

Como se observa, o livro de estreia de Laís Corrêa de Araújo suscitou a manifestação da crítica veiculada nos jornais, cujos comentários foram realizados em tempo muito próximo a sua publicação. Considerando que a imprensa jornalística diária e o que nela se veicula visam a uma repercussão mais instantânea, não se exclui a possibilidade de o crítico cometer

equívocos no afã de produzir julgamentos imediatos de obras e autores, seja subestimando-os ou superestimando-os.

Se nos poemas do *Caderno de poesia* há a presença de sentimentalismo, do cotidiano feminino, ou da “intromissão do corpo”, entre outros elementos relativos ao universo do “ser mulher”, assuntos nada relevantes se considerados sob a ótica masculina daquela época, subjazem, nas avaliações e comentários críticos aqui suscitados, preconceitos sexistas no campo da recepção e da crítica literária, trazendo em seu bojo o fato de que a literatura produzida pelos homens ditou as regras, a temática, a visão de mundo e a linguagem naquele contexto.

Conforme Jauss (1994), o “horizonte de expectativas” do leitor frente a uma obra literária está sujeito a variações e mudanças, de acordo com suas perspectivas no decorrer do tempo. Uma obra que tenha surpreendido e provocado o público por alguma peculiaridade, em determinado contexto, pode tornar-se corriqueira e sem atrativos para leitores posteriores. Por esse motivo, é imprescindível analisar uma criação literária numa perspectiva processual, o que possibilita um constante fluxo de avaliações e reavaliações dos textos, por meio do qual a história da literatura (que deve levar em conta essas sucessivas recepções) recupera a historicidade do texto literário. A recepção de uma obra torna-se um fato social e histórico, uma vez que as reações individuais frente a determinado texto literário são parte de uma leitura mais abrangente do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido, o que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

Nesse sentido, dezesseis anos após a publicação de *Caderno de poesia*, Affonso Romano de Sant’Anna (1967) realizou uma leitura por meio da qual se desvela o imaginário social daquele contexto dos anos 1950. O crítico afirmou que “[...] numa sociedade onde a mulher é sempre posta como observadora, paciente e recipiente do amado, sua primeira poesia chega a destacar-se pela agressividade lírico-sensual que seria uma das constantes de poetisas como Florbela Spanca (*sic!*) [...]”. (SANT’ANNA, 1967, p. 1).

A nosso ver, Araújo, em *Caderno de poesia*, problematiza a condição da mulher alicerçada nas questões a ela inerentes, tais como, o corpo, a memória, o espaço familiar, incluindo aí a maternidade, o desejo, a sexualidade, entre outras. A poeta transgride, por diferentes modos de dicção, a imagem da mulher carregada de estereótipos, deixando emergir uma voz feminina pautada na expressão de sua identidade, geralmente silenciada pelo domínio masculino. A título de exemplificação, tem-se o poema *Monótono*, bastante significativo.

Acabada a cerveja,  
 apenas umas gotas espumando,  
 as últimas gotas.  
 Contarei agora meus segredos?  
 In vino veritas, não na cerveja,  
 mulher vibrante se arrebetando,  
 estou ainda à espera,  
 na verdade nem segredos nem problemas.  
 Apenas desejando um reino  
 amarelo e vivo,  
 alguma coisa afinal diferente.  
 Imóvel é a garrafa, sem expressão.  
 Poderei, é claro, comprar mais cerveja,  
 desejar ser engolida assim,  
 mas no fim ficarão apenas as garrafas,  
 me cerceando de tédio,  
 vazias nós todas. (ARAÚJO, 2004, p. 33).

Nesse poema, a poeta faz uso de uma linguagem despojada para desafiar os padrões da poesia feminina de seu tempo, além de adentrar um espaço até então hegemonicamente masculino, rompendo com a lógica machista, mas justificável por questões históricas, de que “cerveja é coisa de homem”. Em tom provocativo e irônico, ataca o discurso masculino e inscreve a mulher, “mulher vibrante”, despida de qualquer comedimento, como atuante e autônoma, senhora de suas escolhas. O eu poético não somente consome a bebida na quantidade que desejar, mas se identifica com as garrafas e associa sua vida vibrante ao “reino amarelo e vivo” da cerveja. Além de articular-se com a problematização da identidade, a recontextualização do corpo feminino, pela via da poesia, Araújo suscita metáforas que constituem desafios simbólicos ao pensamento falocêntrico ocidental daquela época. Em outros poemas do *Caderno*, explora-se a problematização da mulher na qualidade de sujeito social, como em *Ato de contrição*.

Não me arrependo de meus erros:  
 nada mais que sofrimento e vida.  
 Não me arrependo de meus beijos:  
 deixaram um pouco de mim  
 em muitas bocas.  
 Não me arrependo de meus pensamentos:  
 eram belos como mulheres nuas.  
 Perdoai, Senhor, se alguma vez  
 não fui eu mesma. (ARAÚJO, 2004, p. 43).

Nesses versos, o eu lírico feminino confessa não sentir arrependimento algum de seus erros, nem de seus beijos que muitas bocas beijaram, tampouco de seus pensamentos; arrepende-se somente de não ter sido ela mesma, de modo a valorizar sua afirmação como mulher de ideias e atitudes que não se prendem (ou não se devem prender) a nenhuma amarra.

Lembrando que, quando da composição desses versos, a autora mineira contava com apenas vinte e poucos anos, o que “joga por terra” algum tipo de crítica que correlaciona à obra as características pessoais da autora ou detalhes de sua intimidade e, portanto, privilegia os elementos alheios ao texto em detrimento do próprio poema em si.

Já no que diz respeito ao plano formal, os poemas de *Caderno de poesia* que suscitaram elogios por parte da crítica foram aqueles mais alinhados à tradição, enquanto os de estrutura mais livre foram duramente combatidos. O resenhista Waltensir Dutra (1951), por exemplo, enfatiza que Araújo se mostra “prodigiosamente poeta” e consegue uma “realização altíssima” nos quatro sonetos que abrem o *Caderno de poesia*. Ao comentá-los, Dutra utiliza como parâmetro de aferição da qualidade dos versos o uso da metrificacão rígida, os versos de dez sílabas “modelados com perfeição”, cujos “[...] acenos são variados em harmonia com o sentido lógico do verso”, além do uso do único alexandrino, “inteiramente inesperado”, encerrando o texto, dada a “[...] coincidência de acentos na sexta do alexandrino e do decassílabo” (DUTRA, 1951, p. 4).

Entretanto, no mesmo comentário em que aponta os “pontos altos” do *Caderno de poesia*, Dutra enumera os “equivocos” cometidos por Araújo acerca da construção formal dos demais poemas, de estrutura mais livre. O resenhista destaca que a poeta “[...] soube utilizar os motivos de que dispunha embora nem sempre acertasse inteiramente quanto à forma”. Ele comenta que, em alguns textos “[...] sua intuição falha, e deixa perceber claramente o que lhe falta ainda de artesanato (*sic!*)”, o que “[...] põe a perder poemas que poderia fazer bons e fez apenas razoáveis pela frouxidão do seu arcabouço”. Como exemplo, cita alguns trechos que lhe soam mal montados, nos quais aparecem expressões de “tom quase prosaico”, além da forma “arbitrária” da divisão dos versos “longe de constituírem um alexandrino”, ritmos não sincopados que soam “duros e desagradáveis”. Além disso, Dutra defende-se previamente do leitor, caso este o questione se, de fato, os apontamentos realizados por ele constituem “erros”. Para esse crítico, tais equivocos de métrica foram motivados porque a poeta fora guiada “pelo ouvido”, e não pela “consciência da forma”, argumentando que há nos poemas enganos que poderiam ter sido evitados. E acrescenta: “É um erro muito comum pensar que o verso livre seja realmente livre. Se não o prende a métrica pré-estabelecida, isso não significa que ele não esteja sujeito às leis da harmonia, muito mais complexas e difíceis do que as da métrica fixa, porque sutis e variáveis.” (DUTRA, 1951, p. 3).

O resenhista chega ao ponto de refazer alguns versos, sugerindo modificações na divisão das estrofes para solucionar a inclusão “arbitrária” de sons, estranha aos ouvidos, tais como redução no número de sílabas poéticas e mudança no acento fônico, para obtenção de

uma “constante rítmica” em redondilha. E, ao concluir sua resenha, realiza esta recomendação a Araújo, cujo teor transcrevemos na íntegra, dada a conotação, a nosso ver, irônica: “Para que sua carreira de poeta, que se me afigura promissora, não se limite a uma grande estreia, é preciso estudar com afinco, ler muito, pesquisar seu modo de expressão e aprofundar cada vez mais a sua própria personalidade” (DUTRA, 1951, p. 3).

Na contracorrente do discurso crítico predominante, Affonso Ávila (1951) foi motivado a afirmar que a leitura dos poemas de *Caderno de poesia* levou muitos leitores a tecerem “considerações apressadas” sobre os referidos textos. No *Suplemento Literário de A manhã*, em 16 de dezembro de 1951, ele deixa clara sua postura crítica e sua perspectiva de leitura de poesia, “[...] afastadas todas as possíveis concessões ao meramente medíocre”, apoiando-se “[...] num curso insuspeito de bons autores e na leitura comparada”, ao contrário dos que realizam crítica impressionista, por meio da qual a sensibilidade do leitor crítico dita as regras, a quem compete a transmissão de impressões individuais que mais o marcaram.

Ademais, Ávila critica de modo contundente aqueles que fazem “[...] crítica impressionista voltada para o elemento meramente belo”, por meio de “[...] anotações didáticas, pré-conceitos e escrúpulos”, destacando que os versos de Araújo “[...] chocarão um certo círculo de puristas”, visto que a aparente despreocupação formal (“evidentemente falsa”) leva a supor que se trata de ingenuidade poética. Por meio desses dizeres, Ávila parece referir-se aos comentários de Waltensir Dutra, de modo a enfatizar ainda que, em *Caderno de poesia*, há construções “[...] ousadas no ritmo e na medida” e “[...] uma secreta engenharia nos poemas, pois raro se vê algum que agrade no conjunto sem agradar nas partes (os achados), ou vice-versa”. (ÁVILA, 1951, p. 8).

Em sentido oposto ao que veicularam diversos comentários críticos realizados à época da recepção do livro em comento, Ávila defende que, em muitos poemas do *Caderno*, estão presentes a ironia e “[...] assonâncias desagradáveis que o poeta poderia corrigir”, caso estivesse realmente preocupado com a perfeição: “[...] a rima não interessa ao poeta, ele (*sic!*)<sup>38</sup> vê nesse recurso apenas um acidente” (ÁVILA, 1951, p. 2; 8).

---

<sup>38</sup> Constância Lima Duarte (2003), ao delinear o percurso das mulheres na literatura brasileira em *Feminismo e literatura no Brasil*, enfatiza que no século XIX, as primeiras mulheres que desejaram atuar na profissão de escritoras eram feministas e estavam ligadas à literatura, de modo que, na origem, a literatura feminina no Brasil associava-se a um feminismo incipiente. Como era um tabu, houve uma forte resistência em torno do termo. No meio literário, algumas escritoras começaram a se autointitular “poetas”; o termo “poetisa” passou a adquirir uma conotação pejorativa e redutora, cuja carga semântica denotava certa inferiorização da literatura produzida pelas mulheres, atribuindo-lhes uma condição de menoridade face aos homens. Mulheres estas que, por muito tempo, permaneceram à margem de um padrão que priorizava o ponto de vista masculino como soberano em qualquer tipo de produção intelectual. Também intelectuais e críticos começaram a usar o termo “poeta” como

Muitos poemas da produção inicial de Araújo, nos anos 1950, aproximam-se do formalismo da geração de 45 e retomam a tradição clássica dos sonetos, mas com uma postura moderna na estrutura e mais livre no vocabulário. No plano fônico, a poeta emprega outras perspectivas estéticas, seja por meio de seu “tom quase prosaico”, ou pela despreocupação com a métrica, rima e ritmo dos poemas, ao romper com o verso alexandrino e apresentar outras formas de divisão dos versos. O que muitos críticos viram como “imperícia técnica” representa, sob nossa ótica, uma atitude consciente de despreocupação formal e, de igual modo, demonstra uma postura crítica e revisionista do cânone poético. Não seria descabido ler esse procedimento como um modo irônico de combater algum tipo de preconceito, como o de que modelos clássicos, tais como, canções ou sonetos, não podem ser também uma forma experimental, usados, por exemplo, como eixo dialógico entre o antigo e o moderno, arquivo literário e intenção vanguardista, forma fixa e liberdade de expressão.

Ao se realizar uma leitura conjuntural da poesia de Araújo, suscitam-nos elementos que ampliam o espectro dessa empreitada, rumo a novas percepções e novas observações críticas. Defendemos que, desde *Caderno de poesia*, os poemas se abrem a múltiplas possibilidades, o que já nos sinaliza sua poética então futura, ligada ao experimentalismo com a linguagem aliado a uma consciência crítica da realidade e do papel do poeta na sociedade.

Por meio da comparação entre *O signo e outros poemas* (1955) e *Caderno de poesia* (1951), há, por parte da recepção crítica, uma recorrente alusão à presença de uma “linguagem pura”, fluente, espontânea e impregnada de uma eloquência “sem vulgaridades”, de modo a evidenciar o equilíbrio e a contenção como as características principais dos poemas que compõem a última publicação. A voz da crítica é praticamente unânime ao afirmar que, a partir dos poemas de *O signo*, Araújo aperfeiçoou-se no manejo da expressão, demonstrando sensibilidade em equilíbrio e consciência na elaboração da linguagem.

O crítico Fábio Lucas (1955), por exemplo, confessou que recebeu o referido livro com alguma surpresa, sugerindo esperar dele “algo mais”, no sentido de que se deparou com um “ritmo clássico e delicado”, mais sutil e menos complexo, ao passo que esperava um ritmo poético “[...] cada vez mais largo e vibrante”, conforme as promessas de *Caderno de poesia*. Entretanto, assume que a poesia de Araújo “[...] perdeu em inquietação e espanto”, mas ganhou em “[...] tessitura e composição”.

---

comum de dois gêneros, sendo a distinção feita pelo uso do artigo (“a poeta”, “o poeta”), ou mesmo como substantivo sobrecomum (“o poeta”, para designar tanto mulheres, quanto homens).

O que foi desencontro, perplexidade, hoje é descoberta e integração. [...] O que há em sua poesia de agora é uma absoluta feminilidade [...] Os símbolos se tornaram mais distantes: o que foi cerveja, telefone, carta, hoje é mar, peixe, signo, luar. [...] O que era contraste de imagens sensíveis em “Caderno de Poesia” virou antíteses verbais em “O Signo”. [...]. (LUCAS, 1955, p. 1-2).

Consoante esse comentário, o que houve foi uma espécie de “eterização da poesia”. Por meio da beleza dos símbolos, como se em sublimação mística, o próximo tornou-se longínquo, o que se ligava à experiência está agora ligado à imaginação, o que era contemplação dos elementos circundantes transformou-se em evanescência, enfim, o que era circunstancial perdeu terreno para “temas eternos”. Além disso, Fábio Lucas comenta que *O signo e outros poemas* é “[...] monólogo sereno e fluente”, escrito em “[...] clima de mansidão e calma”, com “[...] fôlego singularmente feminino”, fazendo transbordar as ânsias e inquietações da mulher poeta.

Nesse mesmo sentido, Macedo Miranda reafirma a autenticidade de Araújo, no texto *A poesia vem de Minas*, veiculado no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, em 17 de setembro de 1955, destacando que a poeta “[...] não argamassa matérias estranhas ao seu ser para daí extrair versos”, mas, ao contrário, manipula “[...] seu próprio sangue para contar-se em letra triste”. Em contrapartida, tal resenhista, ao comentar os aspectos formais dos poemas de *O signo*<sup>39</sup>, faz uma “grave restrição” a essa mesma autenticidade, apontando a “frouxidão” de muitos de seus versos, quando a poeta escolhe praticar formas mais livres de expressão, tais como, a utilização dos versos brancos, “[...] e nunca a rima soante”, a não ser em poucas canções.

Segundo Miranda (1955), Araújo escolheu exprimir-se em metro tradicional, já que prefere o uso do soneto ou outras formas da tradição, e, por isso, “[...] assumiu obrigações a que não poderia fugir”. Ele assevera, entretanto, que não encontrou, no citado livro, casos em que não fosse possível ajustar o verso sem prejuízo da expressão, que seria, em seu entendimento, a única ressalva para a “fuga” de uma obrigação, uma vez que “[...] a obediência cega à contagem das sílabas não deve perturbar a plena exposição de um achado”. (MIRANDA, 1955, n. p.).

Esse resenhista ressalta, ainda, que Laís Corrêa de Araújo, em *O signo*, é “indubitavelmente feminina”, sem chegar aos “destemperos sensuais” que outrora se faziam presentes em nossa literatura. Observa-se, por meio desse e de outros comentários

---

<sup>39</sup> Conforme já ressaltamos nesta pesquisa, assim como ocorreu na recepção crítica de *Caderno de poesia* (1951), *O signo e outros poemas* (1955) suscitou uma série de opiniões que se manifestaram no sentido de valorizar os textos em que Araújo pratica formas regulares de composição, em detrimento dos poemas em que predominam versos livres, brancos, sem obediência a padrões rígidos.

contemporâneos à publicação da referida composição, que a voz da crítica novamente traz à tona, pela ótica masculina, a cada vez mais acentuada presença feminina na literatura brasileira.

Rui Mourão, ao comentar *O signo e outros poemas* no *Diário de Minas*, em 2 de outubro de 1955, caracteriza o livro como sendo essencialmente feminino.

Entre a canção de amor e as recordações da infância, [Laís] pega-nos pela mão e nos conduz ao seu pequeno mundo, que não vai além dos limites do lar, mas que é o reino maravilhoso da menina que ela nunca quis deixar de ser. Laís, no seu despojamento, na sua absoluta feminilidade [...] (MOURÃO, 1955, n. p.).

J.C. de Oliveira Torres, no jornal *O Diário*, em 25 de novembro de 1955, quando da publicação do livro *O signo e outros poemas*, comentou que Laís Corrêa de Araújo “[...] cumpre com muita galhardia os seus deveres de dona de casa, de poetisa e de vizinha (já que residiam na mesma rua), sem que uma coisa atrapalhe as outras”. E acrescenta:

[...] As escritoras brasileiras, cada dia que passa, estão adquirindo o tom de gente normal, sem as atitudes de “sufragistas” e de sofisticação que, até muito pouco tempo, caracterizavam quase todas as senhoras que se dedicavam às letras. Se uma pessoa do sexo feminino que se dedica à literatura achar que é seu dever assumir ares de “diferente” de uma espécie diversa da comum, o melhor então é largar a pena e cuidar das panelas. O talento não exige violência contra a natureza; é, antes, o complemento da natureza noutro plano. (TORRES, 1955, n. p.).

Por extensão, a dicção poética feminina “condenada” por Torres estaria mais voltada para a questão feminista, de batalha, de luta contra o homem, atrelada à questão sexual. Consoante esse comentário, percebe-se o juízo de valor sobre as mulheres escritoras, que deveriam “[...] largar a pena e cuidar das panelas”, caso sua escrita assumira ares de “diferente”, como as atitudes do que ele denomina de “sufragistas”<sup>40</sup>. Em suma, o crítico atribui o talento da poesia de Araújo exatamente por esta não “violar” a natureza, no afã de imitar o homem.

Nessa perspectiva, categorizar a poesia de Araújo como “essencialmente feminina”, no sentido pejorativo, restrita, que “[...] não vai além dos limites do lar” (MOURÃO, 1955), seria o mesmo que classificá-la como “*poesia-petit-point*”, uma vertente do “feminino tradicional”, que está mais direcionada ao sentimento das coisas, dos amores, das flores, dos bordados, enfim, a um tipo de sublitteratura que se volta a um “[...] mundinho específico bem da

<sup>40</sup> Sabe-se que as sufragistas foram as primeiras ativistas do feminismo no século XIX, as quais ocuparam os espaços públicos chamando a atenção para suas reivindicações, sempre atuantes no movimento das mulheres a favor do direito de participação nos processos eleitorais e nas decisões políticas. Esse despertar para a consciência política está atrelado à própria luta da mulher, por conduzir o percurso de suas próprias vidas.

mulher”. (ARAÚJO, 1995, p. 3). O que se percebe, portanto, é essa aproximação de sua poesia à denominada “poesia-petit-point”, a qual a própria escritora demonstra aversão: “Há que se falar de flores, mas não há que rimá-las com amores”. (ARAÚJO, 1998, p. 5).

Conforme Ana Cristina Cesar (1993), a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, como manifestação de um complexo de superioridade masculina. Tal concepção diante de uma literatura que “feminiza” a produção literária das mulheres, segundo a autora, deve ser abandonada, pois a sociologia esclarece que as diferenças entre os sexos são muito mais relacionadas à educação ou à cultura do que basicamente físicas. (CESAR, 1993, p. 141).

Com base nesses pressupostos, defendemos que, na poética de Araújo, a presença de elementos que se referem ao universo feminino, ou mesmo da expressão de conteúdos de cunho pessoal, não significa que tal literatura seja rotulada como inerente à “condição de mulher”, ou que esteja confinada à categorização da polêmica “literatura feminina”. A nosso ver, essa não é uma forma peculiar de escrita, calcada no universo do gênero, mas sim a produção literária realizada por mulheres silenciadas que expressam sua voz por meio da poesia, em um contexto em que predominantemente vigora a ideologia masculina.

Desde o primeiro livro, e isso aplica às publicações posteriores, Araújo foi, em maior ou menor grau, irreverente, mesclada, questionadora e ousada o suficiente para arriscar sua própria reputação em nome de uma escolha consciente (não impulsiva, portanto), a ponto de “macular” sua escrita com ímpetos eróticos inusitados, com exigências físicas e do desejo, encarnadas nas imagens do corpo ou pela via da memória.

Acerca da recepção da poesia de Araújo, no primeiro momento (o que inclui a publicação de *Caderno de poesia* e *O signo e outros poemas*), diversos comentários – presentes nas resenhas jornalísticas aqui compiladas e já explicitadas – trazem constatações que nos parecem contrárias ao que a própria autora defende quando o assunto é a criação poética. Em vários momentos de sua trajetória literária, seja pela via ensaística ou não, a escritora deixou clara sua concepção de poesia, para quem é muito mais que inspiração e impulso, contrariando o já aludido comentário crítico de Sérgio Milliet (MILLIET, 1951). Por diversas vezes, essa escritora admitiu o processo de trabalho sério e árduo que envolve o fazer literário como um todo, incluindo o seu. (ARAÚJO, 1987, p. 2).

O professor e crítico José Luís Jobim (2012) pontua que é necessário olhar com cautela para as primeiras críticas feitas ao autor e à obra literária, posto que elas inauguram uma série de juízos sobre seu objeto, exercendo relevante influência sobre as demais. Considerando que “[...] não há uma memória de críticas prévias – memória que existe em

relação aos autores e obras já criticados no passado –, então o peso da crítica do presente é muito maior, pois cabe a ela inaugurar a série de juízos sobre a obra que surgiu agora.” (JOBIM, 2012, p. 146). Sem qualquer referência anterior de julgamento, essa espécie de crítica contemporânea baseia-se na própria impressão de quem a realiza.

Como Araújo construiu seu repertório poético a partir dos postulados estéticos modernos, no âmbito das preocupações do século XX, mais precisamente na segunda metade, entendemos que a poeta, dotada de plena consciência sobre o poder da palavra, utiliza-se de uma “moderada propriedade vocabular” nos poemas de suas primeiras composições, não por desconhecimento de causa, mas de maneira intencional, em explícita recusa à palavra rara, de modo a transformar em símbolos o que não deseja que seja apreendido de maneira racionalista e cartesiana.

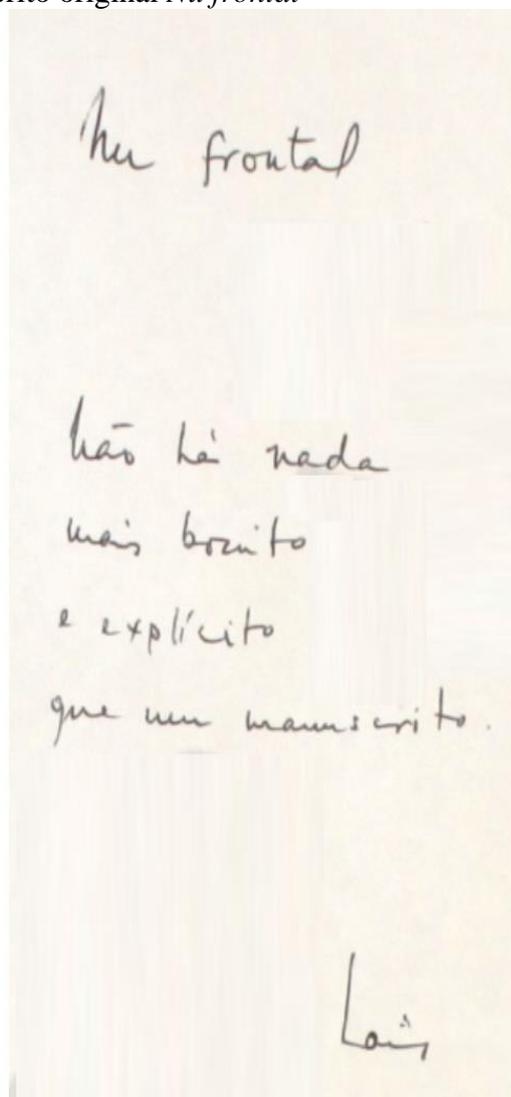
Ilustrativo dessa consciência sobre o poder da palavra, principalmente na era das novas tecnologias de comunicação e do avanço cibernético, é o expressivo ensaio publicado na coluna *Roda gigante*, do jornal *Estado de Minas*, em 1986, no qual Araújo trata dos vários poderes da palavra, entre os quais sublinhamos o “poder simbólico”, que se infiltra na “[...] articulação da mensagem sígnica” diante do “[...] paradigma racionalizante e materializador do mundo”.

Com o acesso e dominação do artefato e do artifício, a autonomia da palavra. [...] Com as experiências e exigências da modernidade, da pós-modernidade, da pós-vanguarda, do pós-tudo, a permanência e segurança da palavra. [...] O discurso da revolução industrial e da revolução eletrônica contém o mesmo ruído deteriorador da palavra [...]. (ARAÚJO, 1986, p. 2).

Muitos dos poemas das duas primeiras composições de Araújo, na contracorrente do que afirmou a crítica de seu tempo, apresentam conteúdo denso, apesar da leveza do ritmo. Além disso, diversos textos das referidas composições subtraem a representação da modernidade histórica e de seus aparatos de seu terreno lírico, procedimento muitas vezes lido, pela crítica literária, como “pouco moderno” ou intemporal. Entretanto, compreendemos que esse “sobrevoo” ou silenciamento pode representar, antes, uma espécie de resistência, no sentido do que propõe Theodor W. Adorno (2003) em *Palestra sobre lírica e sociedade*, ao afirmar que aquilo que os versos calam pode representar, muitas vezes, uma forma de reação à coisificação do mundo: “[...] A exigência feita à lírica, exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica um protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva” (p. 68-69). Esse contexto da “exigência da palavra

virginal” encontra guarida no poema *Nu frontal*, publicado em *Pé de página* (1995), o único da coletânea que conserva o poema em seu manuscrito original.

Figura 24 – Poema manuscrito original *Nu frontal*



Fonte: ARAÚJO, 1995.

Em sua simplicidade aparente, o poema pode ser lido como uma forma de erotização das operações intelectuais e do trabalho manual, ao mesmo tempo em que aponta para a deserotização da escrita mecânica ou informatizada, em forma de crítica a um contexto digital em que os meios eletrônicos são vistos como potencializadores de formas textuais.

Conforme enfatizamos, já nos poemas das primeiras composições de Araújo se encontra essa postura de resistência, em que a linguagem opera como tentativa de desalienação do sujeito, como se lê em *País do sono profundo*, publicado em *O signo e outros poemas* (1955): “País do sono profundo / não me afaste das batalhas / que travam noite e

luar”, assim como nestes dizeres: “[...] já me dói o descansar / me sobram tédios e sombras, / quero o ardor carregar”, e também nestes, que arrematam o poema: “Meus irmãos / chorai comigo / as mãos que não se encontraram: / dormimos todos, demais / nas fontes que se quebraram”. (ARAÚJO, 2004, p. 70). Tais versos reverberam o desassossego do sujeito poético, embora pareçam harmonicamente constituídos de uma expressão lírica desvencilhada do peso da objetividade.

Da mesma maneira, no poema *Canção da participante*, que encerra a referida composição, ecoa a voz de um sujeito lírico que quer se afirmar como presença e clama pela “dor de ser gente”, em expressa renúncia à calmaria da “ilha do indiferente”.

[...] Que um cilício de água  
salgada e amarga me tente:  
cilício de amor e mágoa,  
dor de ser gente.

Aprendeí meu endereço,  
ó dardos que me buscais.  
E, se ao pranto me ofereço,  
trazei mais. (ARAÚJO, 2004, p. 77).

Essas duas últimas estrofes são emblemáticas para demonstrar que o eu lírico, numa tendência assumidamente masoquista, oferece-se ao pranto e à dor, como numa espécie de autoflagelação simbólica, vislumbrando sentir a tentação da água salgada e amarga do amor e da mágoa sobre os flagelos, como meio de pagar sua penitência. Como parece haver a vontade de transferência da angústia psicológica para a dor física, o cilício seria uma forma de castigo desejado.

Por esse viés, as primeiras publicações de Araújo trazem em seu bojo o sujeito e seu desencantamento do mundo, diante de uma vida desprovida de sentido, que é um sintoma da modernidade. Entretanto, essa percepção ainda não constituiu alvo de comentários por parte da crítica literária, que insiste em categorizar as publicações iniciais da escritora como um exercício incipiente de escrita, em que a poeta não apresenta voz própria e baseia-se tão-somente em suas experiências frustradas de amor juvenil para cantar a “[...] desconsolada solidão de amante”, em alusão a um dos versos que compõem um poema de *Caderno de poesia*.

Propomos, em face dessas considerações, uma revisão da crítica realizada à época da recepção dos primeiros livros de Araújo, de modo a trazer à tona outras leituras possíveis, pelo viés da diacronia, conforme propõe Jauss (1994), considerando que as leituras efetuadas de qualquer obra literária não devem se cristalizar, em detrimento do próprio movimento

incessante das imagens que a constituem. Dessa maneira, a expansão da leitura pressupõe a expansão da crítica, por meio do uso de novas ferramentas e novo aparato exegético.

## **2.2 *Cantochão* (1967) e *Decurso de prazo* (1988): “veneno no pincel do escorpião”**

Publicado em 1967, *Cantochão* é considerado por muitos críticos como a “principal” composição de Laís Corrêa de Araújo, digna de “[...] figurar entre as mais instigantes obras da poesia brasileira do período” (MACIEL, 2017, *online*). Affonso Romano de Sant’Anna, no artigo *Cantochão: a construção poética*, publicado em 1967, destaca o amadurecimento poético de sua autora e refere-se ao livro como sendo uma “[...] abertura para os problemas exteriores e ordinários, correspondendo a um enriquecimento semântico e formal da obra que passa a captar vestígios da ambiência da autora”. Quanto ao aspecto estético da referida composição, enfatiza que “[...] existe toda uma inventiva dentro do livro que vai muito além da mera manipulação dos recursos catalogados pelo concretismo”. (SANT’ANNA, 1967, p. 1).

Essa referência ao concretismo endossa muitos comentários críticos alusivos a *Cantochão*, os quais, de maneira recorrente, enfatizam que os poemas do livro mantêm certa sintonia com as técnicas experimentais da vanguarda concretista, iniciadas nos anos de 1950. Assis Brasil (1979), em *Dicionário prático de Literatura Brasileira*, também pontua esse aspecto da inovação, tanto na poesia, como no ensaio literário realizado por Araújo, a qual tem despertado interesse, nos últimos anos, pela “[...] pesquisa de novas expressões e métodos”. A partir de *Cantochão*, a poeta mineira convive, mais de perto, conforme o crítico, “[...] com a carga emotiva da palavra”. (BRASIL, 1979, p. 200).

Em texto publicado no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, em 1968, Roberto Pontual assim comenta o fazer poético em *Cantochão*:

[A autora] preferiu reduzir as soluções de sintaxe e de ritmos a uma gama relativamente estreita, de modo a trabalhar nelas como quem exercita a vontade de esgotar até o fundo todas as possibilidades de um caminho proposto [...] na sua ânsia construtiva (*Cantochão*), que dá à poesia uma essencialidade viva e ramificada. (PONTUAL, 1968, p. 6).

Para Carlos Ávila (2017), poeta, jornalista e filho de Laís e Affonso, a artista mineira atingiu a “[...] plena maturidade poética” com seu livro *Cantochão* (1967), uma composição trabalhada e rigorosa que apresenta renovação formal e conteudística, além de explorar todas

as potencialidades da palavra e voltar-se para temas não incluídos na sua poesia anterior, tais como, a crítica político-social, por exemplo. (ÁVILA, 2017, *online*)<sup>41</sup>.

No ensaio *Diálogos e tensões da poesia experimental brasileira: poesia concreta, poema processo e cia.*, o professor e pesquisador Rogério Barbosa da Silva (2006) destaca que a poesia concreta valoriza a palavra explorada tipográfica e espacialmente, “[...] incorporando os dados novos da espacialização, do grafema, da tipografia em cores, do princípio de composição matemática [...]”. (SILVA, 2006, p. 86). Para esse autor, no âmbito da criação poética, a dimensão lúdica estaria aliada à proposta de uma poesia participante – e da ação crítica sobre a linguagem, uma vez que a poesia concreta possui “[...] uma linguagem capaz de discutir a realidade brasileira, sem abrir mão da invenção”. (SILVA, 2013, p. 121).

Nesse sentido, os poemas de *Cantochão* constituem-se espaço de experimentos com a linguagem, pela sua arquitetura, de modo a aliar uma visão irônica e crítica sobre a vida e o mundo. A poeta alia crítica social e experimentalismo linguístico, principalmente em *Retrato de homem*, *Fábula do burguês* e *Layout da burguesia*. Observemos este último poema, que guarda, desde o título, um claro sentido de crítica, cuja subversão está presente, sobretudo, no modo como se trabalha formalmente os versos.

O texto infatual  
no fluxo do olhar  
sugere e perdura:

Laranja –  
*OURO*  
Fruto em sua rama  
A vida (cofre e cheque)  
*MADURA*

O centro ótico do  
anúncio – sexo – seta:  
doce vida em Roma

Pétala  
*ROSA*  
A boca suga o amor  
A vida (batom cintilante)  
*AROMA*

Paginação pirâmide  
além de cercaduras  
importa o movimento:

Azuis...  
*O CÉU*  
O asfalto é sorvido

<sup>41</sup> ÁVILA, Carlos. *A trajetória de Laís Corrêa de Araújo*. Disponível em: <http://www.flibh.com.br/a-trajetoria-de-lais-correa-de-araujo/> Acesso: 15 out. 2017.

A vida (animal Impala)  
*VENTO*

Em tipo especial  
 alto-contraste negro  
 o impacto da ação:

Montanha  
*AÇO*  
 Espaço e tempo anexos  
 A vida (*up-up – buildings*)  
*CONSTRUÇÃO*

Atrás de cada linha  
 nenhum esconde-esconde  
 ao assunto concreto  
 o sim burguês responde:

*AGORA, AGORA, AGORA,*  
*o que é meu é meu, meu e meu*  
*por direito de outrora,*  
*laranja,*  
*pétala*  
*azuis*  
*montanha*  
*O CÉU.* (ARAÚJO, 1967, p. 11-13).

Bastante significativos pelo forte apelo visual, esses versos constituem bons exemplos do procedimento cultista barroco da “disseminação e recolha”, técnica em que “palavras-chave” são trabalhadas ao longo do texto e evocadas, ao final, para arrematar o pensamento que fora expresso. Nesse poema, acontece a disseminação dos vocábulos usados no primeiro verso das estrofes 2, 4, 6 e 8, respectivamente “laranja”, “pétala”, “azuis” e “montanha”. No fechamento, a poeta (re)colhe os termos semeados e combina-os com o termo “CÉU”, sintetizando os elementos possuídos pelo “sim burguês”, o que, além de agrupar os signos espalhados nas estrofes anteriores em obediência formal à técnica barroca, também configura uma forma de criticar o espaço social do mundo imediatista e ganancioso criado pela burguesia.

Ademais, os termos grafados em itálico e em caixa alta, bem como a forma de disposição das estrofes e dos versos do poema em comento, são recursos que conferem dinamismo ao texto. Não há qualquer imposição ao leitor de um percurso fixo de leitura, posto que os elementos textuais se ligam uns aos outros por intermédio de elos semânticos. Embora tenha escrito habitualmente para suporte impresso, Araújo transgredir a disposição

habitual do texto na página, em resistência à linearização, de modo a articular novas ligações em novos percursos<sup>42</sup>.

Exemplar do emprego da técnica “disseminação e recolha” é a poesia de Gregório de Matos Guerra (1633-1696), construída em alto estilo barroco, que faz permanente ironia às formas retóricas usadas na época, ao mesmo tempo em que delas se vale. O poema *Epílogos*, por exemplo, vale-se do recurso de “[...] disseminação e recolha”, de maneira a aliar técnica e sátira para criticar e ridicularizar os vícios, torpezas e desmandos dos costumes dos colonizadores, da igreja, da nobreza, da política local e de praticamente todas as instituições dos anos seiscentos.

1  
 Que falta nesta cidade? .....Verdade  
 Que mais por sua desonra ..... Honra  
 Falta mais que se lhe ponha ..... Vergonha

O demo a viver se exponha,  
 Por mais que a fama a exalta,  
 Numa cidade, onde falta  
 Verdade, Honra, Vergonha.

2  
 Quem a pôs neste socrócio?..... Negócio  
 Quem causa tal perdição? ..... Ambição  
 E o maior desta loucura? ..... Usura

Notável desventura  
 De um povo néscio e sandeu,  
 Que não sabe, que o perdeu  
 Negócio, Ambição, Usura. [...] (GUERRA, 1996, p. 54-55).

Construído em nove blocos de duas estrofes cada (um terceto e um quarteto), esse poema, por meio de um interessante jogo de palavras, realiza uma crítica óbvia às contradições da realidade local da sociedade baiana, corroída pela inversão de valores nos seus mais variados estratos. Em cada um dos três versos decassílabos interrogativos que iniciam cada bloco, a resposta, que encerra o verso, rima com o final da pergunta (o epílogo, fazendo jus ao título). Após cada terceto, segue-se uma quadra conclusiva (em redondilha maior), de modo que o verso final é a recolha das três respostas disseminadas na estrofe anterior.

<sup>42</sup> Após algumas análises abrangentes dos poemas de Araújo, lidos em conjunto, observamos essa tendência em todas as composições que sucederam a *Cantochão*, embora não se tenha conhecimento de qualquer trabalho crítico mais criterioso e detalhado que discorra sobre o assunto.

É possível interpretar, então, o poema *Layout da burguesia* como uma releitura das tradições maneirista e barroca, ao mesmo tempo em que Araújo explora as possibilidades da invenção estética. Nos outros poemas mencionados, quais sejam *Retrato de homem* e *Fábula do burguês*, a poeta emprega um vocabulário preciso e conciso, aliado a uma liberdade formal e versos soltos em que, conforme José Paulo Paes (1997), a escritora articula “[...] o existencial ao social, sob o signo de um desassombro que vai encontrar, nos ritmos ágeis e nos espelhamentos maliciosos do verso epigramático, o seu veículo de eleição. [...]”. (PAES, 1997, p. 65-66).

Além do trabalho com a linguagem, Araújo consolida em *Cantochão* uma voz feminina marcante, reafirmada em publicações posteriores (ÁVILA, 2017, *online*). De fato, o tom utilizado é bastante incisivo, especialmente no poema *Sólida e só*, do qual extraímos o seguinte excerto:

Não como mulher  
– seu pelo de garça –  
mas muro de ardente  
sarça.

Não breve e inofensiva  
– seu decorado rosto –  
mas garra de sol  
posto.

Não desatenta e viva  
– o seio indivisível –  
mas pá de solidão  
audível. [...] (ARAÚJO, 2004, p. 115).

Observe-se que o poema se constrói pela dicção direta de um sujeito que se vale do jogo de contrastes entre dois polos para anunciar, posteriormente, os elementos que repele na enunciação. O primeiro verso de cada uma das sete estrofes inicia-se pela negativa como efeito discursivo, que se relaciona aos termos “pelo de garça”, “breve e inofensiva”, “decorado rosto”, “desatenta e viva”, “seio indivisível” e, no restante do poema, “trêmula e constante”, “língua sutil”, entre outros. Tais elementos são postos em contraponto com os demais: “muro de ardente sarça”, “garra de sol posto”, “pá de solidão audível”, “árbitro do fato potente”, “bravia orla drenada”, entre outros.

O enunciado lírico, em sua estrofe final, concentra-se naquilo que se deseja enfatizar como efeito desejado suscitado desde o início do poema:

Não feminina. Fêmea  
sólida e só, inteira,  
por um instante eterno  
– clareira. (ARAÚJO, 2004, p. 115).

Tais versos são sugestivos de que aquilo que o sujeito lírico recusa veementemente pertence à semântica do “delicado” universo feminino, em visível oposição à “dureza” e solidez dos elementos relacionados à “fêmea”, com os quais o eu lírico se identifica: ele é resistente, persistente, “muro de ardente sarça”, lembrando o arbusto bíblico presente no livro do Êxodo<sup>43</sup>, que se arde em chamas, mas por elas não é consumido.

Já no que diz respeito à composição *Decurso de prazo* (1988), reiteramos que, como não houve cerimônia ou evento de lançamento do livro, Araújo optou por distribuir, ela mesma, seus trezentos exemplares entre quem julgasse conveniente. Pelo que se sabe, grande parte dessa reduzida tiragem foi enviada aos destinatários via serviços postais. No acervo de Laís Corrêa de Araújo, sob a guarda do AEM, constam aproximadamente quarenta correspondências passivas arquivadas, enviadas por personalidades como José Paulo Paes, Ana Haterly, Julio Castañon Guimarães, Nelly Novaes Coelho, Guilhermino César, Fausto Cunha, Lázaro Barreto, entre outros escritores e críticos importantes daquela cena literária. Em linhas gerais, esses remetentes ressaltam o alto vigor estético de *Decurso de prazo*, incluindo o formato e a beleza da edição, tais como, a capa vermelha, “rascante”, verticalizada, os tipos e tamanhos das páginas, e outros elementos de natureza gráfica.

Ademais, muitos desses comentários evidenciam o realismo da dicção da poeta, aliado à surpreendente possibilidade de leituras múltiplas, além de ressaltarem os recursos estilísticos que conferem qualidade aos poemas, tais como, o despojamento e a consciência crítica da poeta ao esculpir duramente cada palavra, a essencialidade, a crueza, a densidade e a forma epigramática dos textos, o contundente tom de apelo e protesto em forma de liberdade, o desassombro, o cáustico humor e o poder de síntese com os quais a poeta mexe nas feridas sociais, sem panfletismos.

Em resenha intitulada *Rara poesia*, publicada no *Jornal de Casa*, em 1988, Cássio Martinho Soares enfatiza que os poemas da referida coleção dão “[...] testemunho do rigor e da sobriedade da autora em relação às coisas de poesia”, além da milimétrica precisão da construção dos textos, reveladora do garimpo poético de Araújo em cada “[...] minúscula partícula de sua poesia calculada”. (SOARES, 1988, p. 3).

---

<sup>43</sup> A sarça ardente é um arbusto descrito numa passagem da Bíblia no Livro do Êxodo [3:1-4]. De acordo com a narrativa do relato bíblico, o arbusto, mesmo ardendo em chamas, não era por elas consumido.

José Afrânio Moreira Duarte (1988) conceitua a poesia de Araújo como sendo “cerebral”, no sentido mais elevado e positivo do termo, dada a exigência do trabalho de raciocínio que “[...] procura a inteligência de quem lê”. Duarte publicou no *Estado de Minas*, em agosto de 1988, uma resenha em apreciação de *Decurso de prazo*, ressaltando suas concepções estéticas, bem como seus valores estruturais e formais.

Laís usa habilmente as palavras, numa linguagem precisa e contida, fazendo com elas um trabalho artesanal, na maioria das vezes profundamente sério e às vezes um pouco lúdico, embora sempre seja sério, no fundo, o que se diz. [...] A forma e o fundo se complementam e logo se vê que tudo foi planejado para que assim fosse. (DUARTE, 1988, p. 6).

Essa habilidade envolvendo o “trabalho artesanal” no manejo do verso em *Decurso de prazo* é igualmente destacada por Maciel (2004), a qual enfatiza que a experimentação decorrente do contato de Araújo com a poesia concreta é afirmada como um rigoroso planejamento e intensa investigação das diversas possibilidades de expressão poética, ao que se conjuga a afirmação de uma voz enérgica. Destaca ainda que temas variados – existenciais, sociais, ou eróticos – ganham contornos imprevisíveis pela força de sua dicção mordaz, por meio de versos incisivos, pela cadência laminar das estrofes simétricas ou de um “[...] jogo constante de ressonâncias e paronomásias” (MACIEL, 2004, p. 226).

No artigo *Palavra de mulher: uma leitura da erotização na poesia de Minas*, publicado em 17 de março de 1990, no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, o crítico Márcio Almeida destaca a poeta Laís Corrêa de Araújo como “[...] o melhor exemplo da criatividade experimental na poesia mineira” e “[...] um dos raros valores vigentes no contexto ‘anti-mesmice’ do País”. Comenta que, em *Decurso de prazo*, a poeta “[...] seduz e elucida, perquire e ironiza, seja a condição-mulher e/ou o próprio ofício”. Os diferenciais do livro (que não somente faz a diferença, mas é a diferença) seriam, segundo ele, a “[...] fecunda contenção, dignidade criadora, exímia na ourivesaria estética e da erosão lírica”. Realizados em uma linguagem erótica e inconformista, os referidos poemas têm “ritmo vivo” e materializam como corpo a palavra. (ALMEIDA, 1990, p. 12). Exemplar dessa linguagem erótica, bem como da inscrição do corpo na poesia é, pois, o poema *Silogismos*.

A língua sibilina  
em quando falo  
— fala?

O dedo viperino  
em quando levita  
— manuscrita?

- A boca fescenina  
em quando suga — conjuga?
- A pele colubrina  
em quando chama — diagrama?
- O seio horizontino  
em quando iguaria — alegoria?
- A coxa serpentina  
em quando possessa — expressa?
- A anca messalina  
em quando sodomia — ritmia?
- A gruta diamantina  
em quando sumarenta — argumenta?
- O sexo saturnino  
em quando estertora — elabora?
- A carne guilhotina  
em quando estala — cala. (ARAÚJO, 2004, p. 125).

Há, nesse poema, uma sequência de questionamentos de cunho sexual, por meio da utilização de termos como “língua sibilina”, “dedo viperino”, “boca fescenina”, “seio horizontino”, “coxa serpentina”, “anca messalina”, “gruta diamantina”, “sexo saturnino”, “carne guilhotina” e outras expressões que remetem ao corpo feminino em movimento. É possível observar que esse corpo já não é passivo e tampouco objeto da mirada masculina; pelo contrário: é um corpo que se conhece, tem consciência e que atua, que se movimenta em busca do prazer.

A erótica feminina também vem à luz em *Serva e Profissão de esposa*, por exemplo. Neste, o eu lírico assume a voz de um homem viril, em tom imperativo e autoritário: “Cala-te, burguesa, / e serve a minha mesa. / Cala-te, madama, / e serve-me na cama. / Cala-te, obesa, / e deixa a luz acesa. / Cala-te, obtusa, / e chama a minha musa” (ARAÚJO, 2004, p. 130). Vale destacar a ironia de que se reveste a linguagem para ridicularizar o discurso machista por meio da própria voz masculina. Além do exercício das atividades domésticas, qual seja o de lavar, passar e costurar seu bordado “petit-point”, o ofício da mulher é o de ser esposa e,

como tal, deve manter-se calada, submissa, serva de seu marido, tanto na mesa, como na cama.

Ironia semelhante atravessa a linguagem do poema *Serva*, em denúncia à falta de fidelidade masculina, vista por muitos como um mal inevitável que se havia de suportar. A voz do sujeito lírico ecoa como a de uma mulher subserviente (fazendo jus ao título), que, ao lavar as meias do seu “senhor”, diariamente, sente-se envergonhada por perceber que os pés descalços de seu “dono”, todas as noites, buscam “o visgo de outra meia” para penetrar.

Todos os dias  
lavo tuas meias, Senhor,  
e me envergonho.

Pois todas as noites os teus pés  
descalços buscam  
com dedos incautos

o visgo de outra meia  
em que penetrem:

– ameia, Senhor, para o combate. (ARAÚJO, 2004, p. 129).

Metaforicamente, é possível fazer a leitura desses versos com base na relação homem e mulher, ao papel social da dona-de-casa, serva de seu esposo, de modo que a natureza do “ser homem” permite que seus “dedos incautos” busquem penetrar outras meias. Acerca da leitura dos termos “meia” e “ameia”, pontuam Silva e Oliveira (2011), que “[...] No último verso a poeta faz uma brincadeira com a expressão ‘ameia’, que sugere a meia suja do marido, que deve ser lavada pela esposa ou ainda a construção verbal ‘amei-a’, que ironiza o tipo de relação em que o homem explora e humilha a mulher.” (SILVA; OLIVEIRA, 2011, p. 7).

Outra leitura, de caráter combativo, é possibilitada pelo jogo dos termos “meia” e “ameia”, que, associados ao termo “combate”, simbolizam o lugar por onde o defensor visa o inimigo durante a batalha, que, no caso do poema, é a amante a ser derrotada, a “meeira”, com quem o eu lírico divide seu homem. Esse jogo lúdico envolvendo os vocábulos “meia” e “ameia” também aparece em *Por que me ufano de meus pais*, publicado em *Código de Minas*, que reúne poemas escritos por Affonso Ávila entre 1963-1967. O título desse poema é uma alusão parodística a Afonso Celso, que escreveu o livro *Por que me ufano de meu país*. Na penúltima estrofe, Ávila assim expressa:

[...] em ávila ameias em ávila em meio às ameias  
em ávila amei-a em ávila entre as ameias  
em ávila amei-as em ávila amei-as às meias

em ávila à meia em ávila amei as meias  
 em ávila a medo em ávila a modo de ameias  
 em ávila amei em ávila amo em ameias [...] (ÁVILA, 2008, p. 195).

O poeta constrói seu texto em torno de variações de seu nome de batismo, realizando breves alterações dos versos: “affonso celso barros de avila e silva / affonso celso barros de ávila e silêncio / affonso celso barros de ahs! e silêncio / affonso celso barroco de ahs! e silêncio”. Como se observa pela leitura da penúltima estrofe, o poeta brinca com os substantivos “ameia” e “meia”, em diálogo com a expressão “em meio”, com o verbo “amar” conjugado na primeira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo “amei”, também associado à forma pronominal “amei-a”, em um interessante jogo de palavras e sonoridades.

Retomando a poesia de Araújo em *Decurso de prazo*, vale destacar o poema *Geometria*, que traz em si alta potência erótica, aliando o “sensualismo matemático” ao prazer do movimento sexual.

Para calcular  
 o valor de **A**  
 basta saber que duas linhas paralelas  
 só se encontram no  
 infinito  
 – instante de gozo.

Para calcular  
 o valor de **B**  
 basta saber que  
 as forças de ação e reação  
 têm módulos iguais e são  
 diretamente opostas  
 – seios contra o corpo.

Para calcular  
 o valor de **C**  
 basta concluir a  
 lei da inércia  
 (mera hipótese)  
 com que a concha  
 abriga o movimento. (ARAÚJO, 2004, p. 124).

Esse poema carrega em si alto grau de erotismo. “Instantes de gozo” e “seios contra o corpo”, além do uso do termo “concha”, que encontra como referência a concha de Vênus, ou seja, a genitália feminina, são expressões que situam poesia e erotismo no mesmo patamar de significação. Nesse sentido, a poeta parece reverberar o que defende o autor mexicano Octavio Paz (1994) em *A dupla chama: amor e erotismo*, quando afirma que o erotismo é poética corporal e a poesia erótica verbal.

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidade opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (PAZ, 1994, p. 97).

O ato erótico e o ato poético presentes em *Geometria* remete-nos a um diálogo com o poema *Um calculador de improbabilidades*, de Ana Hatherly (2001), poeta portuguesa de quem Laís Corrêa Araújo foi contemporânea, amiga e com quem manteve algumas afinidades temáticas e estilísticas. Ambos os poemas abrem-se ao múltiplo e são perpassados por um discurso erótico, impregnado de sensualidade maquinal.

O poeta é  
 um calculador de improbabilidades limita  
 a informação quantitativa fornecendo  
 reforçada informação estésica.  
 É uma máquina eta-erótica em que as discrepâncias  
 são a fulgurância da máquina.  
 A crueldade elegante da máquina resulta da  
 competição pirotécnica da circulação íntima  
 e fulgurante do seu maquinismo erótico.  
 A psicologia do maquinal sabe que basta  
 que se crie um pólo positivo para que o pólo  
 negativo surja  
 ou vice-versa  
 e as evoluções telecinéticas pela força  
 das catástrofes desenvolvem suas faculdades  
 latentes ou absorvem-nas como a esponja absorve  
 as águas variáveis dos humores  
 que transforma em polaridade.  
 O maquinal eta-erótico está em astrogação  
 curso hipnótico dos polímeros.  
 Digo com precisão fenomenológica: o maquinal  
 circula em sua hiperesfera da maneira mais  
 excêntrica.  
 Digo e garanto:  
 o maquinal absolutamente absorve suas águas  
 variáveis e isso é o seu amplexo.  
 O maquinal eta-erótico é tu-eu.  
 O maquinal tu-eu  
 cuja tarefa árdua não é  
 definir a verdade está no meio da profusão  
 dos objectos  
 e considera o consumo a verdade deslocada  
 deslocação de grande tonelagem  
 laboriosa alfaiataria de eros  
 constante moribunda  
 e esse opróbrio dispersivo e vexável  
 indifere a vida esponjosa.

A história agrega a dificuldade essencial  
das variáveis e o ensejo das coisas  
prática difícil  
está para o maquinal como uma indústria apócrifa. (HATHERLY, 2001, p. 60-61).

Os quarenta e um versos que constituem o referido poema fornecem uma ideia do programa poético de Hatherly, que também escolheu o título *Um calculador de improbabilidades* para uma de suas antologias, cujos textos concretistas, produzidos entre 1959 e 1964, encontram sua linha condutora na materialidade da linguagem e na visualidade proporcionada pela forma de letras e versos.

O poeta, na perspectiva do poema, é um experienciador, alguém que investiga formas e sentidos, que são as improbabilidades por ele calculadas. O corpo, assim como a linguagem, é um campo vasto e infinito em suas possibilidades transmutativas, sendo, ambos, metodicamente anagramáticos. Como experienciador de formas não redundantes e inesperadas, o criador é um sujeito que vê a descoberta como uma das finalidades da experimentação artística.

Conforme o pesquisador Rogério Barbosa da Silva (2014), o jogo que desloca e desestabiliza os discursos nos textos de Hatherly “[...] parece advir de uma espécie de inteligência textual resultante do trânsito entre linguagens através de uma postura deliberada do jogo, do desafio proposto por sua escrita labiríntica, à moda dos antigos barrocos”. (SILVA, 2014, p. 74). Para Silva, tal poesia, sendo inquieta e labiríntica em seus temas e formas, “[...] despoja a linguagem de suas verdades prévias e faz do leitor um cúmplice de uma aventura sígnica”. Por essa ótica, o mesmo se pode afirmar sobre a poesia de Araújo, que também acaba por reverberar uma permanente reflexão sobre a performatividade da linguagem. Dessa maneira, *Geometria* e *Um calculador de improbabilidades* representam apenas uma mostra do que constitui a prática artística de suas autoras: o inusitado da poesia, o trabalho poético como cálculo improvável, como um “tiro pela culatra”.

Diante do exposto, é imprescindível enfatizar que, em *Decurso de prazo*, especialmente em *Erostática*, primeira parte do livro, nota-se a presença de um erotismo que não é compatível com determinada “sensualidade lânguida” predominante em uma vertente poética tida como feminina, conforme comenta Maciel (2004). A postura feminina na poesia de Araújo está longe de ser a da passividade de origem patriarcal, incutida por fundamentos éticos e religiosos inconcebíveis. A nosso ver, essa atitude libertadora de empoderamento feminino, que perpassa *Decurso de prazo*, já se fazia presente nas primeiras composições da autora, conforme já ressaltamos nesta pesquisa. Além disso, tal postura persiste em suas

publicações posteriores, conduzindo a um discurso que possibilita o mergulho vertical em sua condição de mulher interativa e participante, capaz de sustentar-se como linguagem.

### **2.3 *Pé de página* (1995), *Clips* (2000) e *Geriátrico* (2002): “repara no sigilo com que retenho o coice”**

Cerca de vinte cartas sobre o livro *Pé de página* fazem parte da correspondência passiva de Araújo, conforme pesquisa nos arquivos sob a guarda do AEM. Remetentes como Júlio Castañon, Nelly Novaes Coelho, Terezinka Pereira, Benedito Nunes e Leyla Perrone-Moisés, entre outros, parabenizam a poeta pela poesia depurada, que comove e é comovida dentro de sua lucidez, e, por dizer muito em poucas palavras, surpreende pela rigorosa e vigorosa carga de emoção. Nas palavras de Benedito Nunes ([1995?]), a poesia de Araújo é “[...] lirismo sem gordura, sem colesterol negativo” (n. p.). Essas e outras opiniões críticas relativas aos poemas de *Pé de página* (1995) explicitam que Araújo, nesse livro, aprofunda-se nas experiências de ser mulher e ser poeta. Régis Bonvicino, no texto *Ecos nas trilhas das palavras*, publicado em novembro de 1995, na *Folha de S.Paulo*, destaca a existência, no livro, de uma “[...] marcante voz feminina, que se dá não como circunstância ‘politicamente correta’, mas como qualidade explorada pela poeta”, a exemplo da primeira seção do livro *Patrimônio histórico*, que é composta de poemas que tratam da moça debutante, da mulher recém-casada, da mãe envolvida com sua prole, entre outras implicações do universo feminino. (BONVICINO, 1995, p. 10).

O professor, poeta e crítico Anelito de Oliveira, por exemplo, afirma em *Poesia/vida*, texto publicado no *Estado de Minas* em outubro de 1995, que a escrita de Araújo não é diretamente descendente da poesia de autoria de mulheres no Brasil, que determinada opinião crítica denomina “poeta feminina”. Para ele, “[...] A facção de Laís – com visíveis influências estéticas de Emily Dickinson e Gertrude Stein, nunca assumiu uma posição ideológica sectária no texto poético, nunca abraçou bandeiras feministas. Trata-se de uma facção que tem uma consciência crítica da linguagem [...]”. (OLIVEIRA, 1995, p. 14).

Esse olhar diferenciado do crítico para a poesia de Araújo foi motivado pela publicação do livro *Pé de página* (1995), para quem os poemas possuem “pontos altíssimos” sob a perspectiva conteudística e de solução formal, sendo o principal deles o enfoque erótico, sem banalidades ou “derramamentos fáceis”. Para o crítico, a poeta mineira acrescenta inteligência a um tema que já virou chavão da dita poesia feminina, de um ângulo jovial e sincero, “[...] sem as comuns falsidades burguesas”. Utilizando-nos das palavras do próprio

Oliveira (1995), entendemos que essa é uma “[...] visão não preconceituosa da linguagem”, uma vez que não leva a distinção sexual para o campo estético.

Maciel (2004) corrobora os dizeres desse crítico e, seguindo esse mesmo ideário, enuncia que Araújo atuou fora das fronteiras demarcadas para as mulheres de seu tempo. Sob o signo da ruptura, seu discurso poético jamais se restringiu ao horizonte do convencionalmente chamado “poesia feminina”, o que não denota nenhum “alheamento estético” no que se refere a elementos que envolvem sua experiência como ser mulher. (MACIEL, 2004, p. 221).

A própria poeta, ao tratar da construção de seu livro *Pé de página*, ressalta que sua intenção foi produzir um livro feminino, mas um livro “[...] sem ser nem sentimental nem voltado para o papel sentimental da mulher nem o lado feminista” (ARAÚJO, 1995, p. 3). Pela nossa ótica, e rompendo com o sentido tradicional atribuído à dita “escrita de mulher”, produzir um “[...] livro feminino sem ser sentimental” significa escapar do convencionalismo de uma literatura lírica de contemplação emotiva, que tematiza a ingenuidade e a castidade femininas, ou de uma poesia “*petit-point*”, voltada ao “mundinho” específico da mulher.

Ademais, produzir um “[...] livro feminino que não tenha inclinação para o lado feminista” implica afirmar que não se trata de levantar bandeiras sexistas ou de luta contra o homem. Significa, sim, lançar-se sobre a elaboração consciente de uma poética na qual aparece um olhar para o próprio universo do ser mulher, por meio de uma escrita que aponta para a construção de uma poesia ético-existencial, de uma identidade, em defesa da autenticidade de uma voz no ponto de vista da mulher como ser autônomo e livre.

Para Ricardo Aleixo (2007, *online*)<sup>44</sup>, Araújo é uma “poeta de fato”, pois sua poesia é “pensada nos detalhes”, e existe um “tal propósito” em seu modo de compor que a diferencia das mulheres que somente “[...] se expressam através da poesia”. O crítico caracteriza sua poesia como sendo de emoção domada, reduzida, ou melhor, elevada à condição de palavras espalhadas com rigor pela página (ALEIXO, 2007).

Nos poemas de Araújo, encontramos o tema recorrente dos impasses da maternidade. A pesquisadora Cristina Stevens (2005) enfatiza, no texto *Maternidade e literatura: desconstruindo mitos*, que, se atualmente a função e o *status* da maternidade são objeto de debate no espaço público, durante muito tempo, porém, a maternidade foi vista como um “[...] fato puramente biológico, fixado literal e simbolicamente nos limites do domínio privado e emocional”. Ficava a cargo dos discursos religiosos, médicos e psicológicos a descrição e

---

<sup>44</sup> Texto disponível em: [http://jaguadarte.zip.net/arch2007-02-25\\_2007-03-03.html](http://jaguadarte.zip.net/arch2007-02-25_2007-03-03.html). Acesso em: 12 set. 2017.

prescrição desses papéis, o que foi bastante prejudicial às mulheres. Hoje, a complexidade da maternidade aumenta à medida que seu sentido se diversifica: “[...] à mãe tradicional vem juntar-se a mãe adotiva, a mãe lésbica, o homossexual que materna, a mãe de aluguel, a mãe adolescente, a mãe solteira, a mãe prisioneira, a mãe pobre, negra, a mãe genética, etc.”. (STEVENS, 2005, p. 38).

Assim, a experiência da maternidade continua sendo bastante significativa e simbólica na vida das mulheres, tanto quando se concretiza, como quando não ocorre. A poesia de Araújo recupera o referido tema de distintas maneiras, em poemas como *Construção do filho*, publicado em *Cantochão* (1967), *Ritos de passagem* e *Maternidade*, publicados em *Pé de página* (1995). Este último, por exemplo, aborda a questão a partir da perspectiva da mulher e da mãe, dando visibilidade à voz materna.

Ser por eles  
em lugar deles  
apropriando-me deles  
confiscando-os.

– Lágrimas e sussurros.

Condenada à  
metamorfose de meus embriões  
assisto, irada,  
a seu inflar-se de  
liberdade. (ARAÚJO, 2004, p. 156).

Inscrevendo-se no campo do corpóreo, a poeta traz a imagem da maternidade por meio da reflexão e a observação da complexidade desse papel. Embora constitua um vínculo recíproco que se forma, geralmente, desde a concepção, o apego da mãe aos filhos traz sentimentos desconfortáveis para quem insiste em confiscá-los e apropriar-se deles, mantendo-os presos às suas vontades.

Como expressa o poema em questão, o apego é sentimento perturbador que transforma a experiência da maternidade em um drama. Conforme Philippe Willemart (2005), em *Crítica genética e psicanálise*, há pouca diferença entre sacrificar-se pelos filhos e estragar a formação deles. A maioria das mães que se sacrifica pelo filho sofre o que Freud chama de “pulsão sado-masoquista”, pulsão que vai além do prazer, por meio do sintoma que faz sofrer, visível na repetição de gestos, atitudes, palavras ou de estados. (WILLEMART, 2005, p. 63).

Por esse viés, merece relevo, no poema, a contundência do adjetivo “irada”, quase blasfemo, considerando que o eu lírico, inconformado, enraivecido, recupera emoções primárias e sugere que o papel de mãe é também uma imposição que aprisiona

psicologicamente a mulher, podendo conduzi-la à frustração. Como geralmente o senso comum espera clichês da sacralidade da missão materna, o poema acaba por desconstruir o mito da maternidade perfeita.

Já em *Ritos de passagem*, observa-se que a complexa experiência da maternidade é representada de forma inusitada, por meio de versos fortes.

Minúscula coisa vacilante  
 Ocioso incêndio de hormônios  
 Esperma DNA genes efervescentes  
 Nostalgia da menstruação  
 Pobre coisa vacilante  
 à beira de. (ARAÚJO, 2004, p. 155).

Ao contrário de *Maternidade*, nesse poema não se lê expressão ou envolvimento do sujeito poético com sentimentos maternos. A experiência da maternidade se constrói de forma extremamente sintética, por meio de versos curtos e incisivos, pela via oblíqua, associada ao processo visceral e orgânico que envolve a gestação. O corpo obedece à determinação da energia sexual e se faz morada de outra vida.

Essa visão crítica da maternidade também aparece em seus textos em prosa, a exemplo do ensaio publicado em 10 de maio de 1987, em *Roda gigante*, do *Estado de Minas*, por ocasião do dia das Mães.

Penso nas inúmeras legiões de brasileiras que biologicamente produziram um, dois ou dez filhos, por força do impulso primitivo de evolução da espécie, sem cogitar de seleção ou opção pessoal, ao menos. A energia sexual determina e o corpo obedece e se faz receptáculo da semente e de outra vida, independentemente de racionais pressupostos econômicos, legais, psíquicos ou morais, resultando na fatalidade, no sentido de processo irreversível de geração irresponsável. Penso nas mães abandonadas de filhos abandonados que, apesar da chamada “liberação da mulher”, não participa da educação e da informação que lhes permite resistir à dominação do grande e poderoso Homem [...] O que me revolta é a facilidade de utilização das matrizes, essas eternas e ingênuas mulheres-cloacas, mães por acaso, propagadoras, por acaso, da miséria endêmica. (ARAÚJO, 1987, p. 2).

Conforme Araújo, nesse dia, os filhos que detêm algum poder aquisitivo entregam às suas progenitoras embrulhos de presentes sob o pretexto de louvor e gratidão. Entretanto, diz pensar nas mães excluídas e que não são chamadas a participar da grande demonstração pública de amor e nem sequer possuem consciência de sua maternidade. Ao final dessas reflexões, Araújo desculpa-se pelo mau gosto de trazer à tona, no “dia do sentimento maior”, aquele capítulo de “desventurado e acre odor” do romance da vida.

Outra questão bastante comentada pela crítica é a presença do tom autobiográfico em *Pé de página*. Ao referir-se à construção da referida coletânea, Laís Corrêa de Araújo (1995) enfatiza que os poemas do livro são permeados do elemento autobiográfico, que ela denomina de “[...] citações vivenciais, situações, momentos da vida de uma mulher”. E acrescenta que se trata de momentos importantes, mas vistos de forma crítica: “[...] há sempre uma pitada de ironia, um traçozinho de grotesco”. (ARAÚJO, 1995, p. 3).

Ricardo Aleixo (2007), por exemplo, pontua que tais poemas traçam o percurso existencial da autora; entretanto, o dado vivencial é relativizado pela autoironia e por uma grande competência técnica e formal. Anelito de Oliveira (1995) destaca que a fusão poesia / vida faz de Araújo uma poeta que “escrevive”, ao tematizar, a um só tempo, o ato de viver ao ato de escrever.

O poema *Footing*, que compõe a primeira parte de *Pé de página*, nesse sentido, é emblemático. Sabe-se que até meados dos anos de 1960, era comum tal prática (*footing*: termo inglês que significa “ir a pé”) entre rapazes e moças – estas trajadas com seus melhores vestidos com um intuito bem claro: serem observadas pelos rapazes, também muito bem arrumados. Ao caminharem pelas ruas, praças e jardins, de um lado para outro, cruzavam flertes silenciosos, trocavam olhares nos encontros dessas “voltas”. Essa modalidade de paquera proporcionava os contatos juvenis primeiros que, geralmente, funcionavam como o pontapé inicial para a constituição de famílias futuras (JAPIASSU, 2007). A própria Laís Corrêa de Araújo, em depoimento concedido à Faculdade de Letras da UFMG, em 1997, revela essa prática, quando jovem: “Tentei ingressar na pequena burguesia da vizinhança [...]. Comecei a fazer vida social, a frequentar os *footings* na Praça da Liberdade, a piscina do Minas Tênis Clube e até a ir ao Automóvel Clube [...]”. (ARAÚJO, 1997 *apud* MACIEL, 2002, p. 31).

Assim, é possível afirmar que o poema *Footing* é iluminado por memórias, mas, principalmente, atravessado pela ironia, uma vez que o sujeito poético assimila a prática da caminhada a uma espécie de leilão: “Quem dá mais / por um corpo valendo / 15 16 17 18 19 / 20 anos? / Quem dá mais / por uma carne intacta / com todos os seus pertences? / Nesse pregão / ninguém paga o preço / de uma aliança.” (ARAÚJO, 2004, p. 152). O corpo feminino, “carne intacta”, personaliza a mercadoria erotizada na vitrine, dada à mostra e ao deleite dos passantes, no intento de satisfazer às necessidades humanas.

A partir das leituras que fez da poesia de Charles Baudelaire, o filósofo Walter Benjamin (1989) refletiu, a “contrapelo”, sobre a experiência moderna, recorrendo ao conceito de mercadoria como objeto-fetice do capitalismo naquela sociedade industrial da

Paris do século XIX. A mercadoria encontra expressão na poesia do poeta francês na forma alegórica de autoalienação, como produto do esvaziamento de sentido, do qual também se valeu o homem moderno.

Com base nesses pressupostos, a leitura do poema de Araújo sugere que, por trás da ideia do culto ao corpo em seu estado de exposição, reside a depreciação das relações estabelecidas entre os sujeitos, a mercantilização do humano e suas consequências, tais como seu valor de uso e seu valor de troca. A significação da mercadoria repousa no seu preço e valor com o qual se apresenta ao mercado. Conforme sugere o eu lírico, a despeito de toda a exposição do corpo como fetiche, não há eleitas a um futuro compromisso ou casamento, pois ninguém está disposto a pagar o preço da aliança.

Retomando a recepção crítica da poesia de Araújo, o poeta e tradutor Rui Rothe-Neves (2015, *online*) comentou que, na composição *Clips*, publicada em 2000, a autora prossegue na inovação de seus procedimentos artísticos, no qual potencializa formalmente a tendência libertária que tematicamente já se fazia presente em sua obra poética<sup>45</sup>.

Maria do Rosário Alves Pereira, no artigo *O inventário poético de Laís Corrêa de Araújo*, enfatiza que, “[...] em *Clips* (2000), a poeta continua a inovar nos procedimentos artísticos que utiliza”. Seus versos, como “cápsulas poéticas”, em alusão à definição de Maciel, “[...] conferem ao poema um caráter visual e utilizam como efeito poético, inclusive, os espaços em branco da página, os quais remetem ao silêncio, ao não-dito”. (PEREIRA, 2007, p. 269-270).

Além dos “não-ditos”, os dísticos de *Clips*, como já mencionado anteriormente nesta pesquisa, soam como “gritos de guerra” explícitos, definidos pelo minimalismo formal, por uma depuração de meios discursivos e expressivos, em linguagem provocativa e irônica, com contornos de escrita rápida, imediata. Maciel (2004), no ensaio *O phatos da lucidez – a trajetória poético-intelectual de Laís Corrêa de Araújo*, que compõe o posfácio de *Inventário*, enuncia que

[...] pelo caráter lacônico e fragmentário, lembram a forma do pensamento-frase ou a do “texto-grafito” (de feição muriliana), ambas movidas por mecanismos de elisão e concreção. Cápsulas poéticas que iluminam, em um átimo, a densa visualidade dos traços da artista mineira, fixando em lapsos de tempo a vertigem e o silêncio. (MACIEL, 2004, p. 230-231).

<sup>45</sup> Discurso de Homenagem à Laís Corrêa de Araújo – Formatura 115ª turma da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) –, proferido por Rui Rothe-Neves, publicado no jornal on-line *Qorpus*, Edição 17, periódico Vinculado à Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, disponível em <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-017/discorso-de-homenagem-a-lais-correa-de-araujo-formatura-115a-turma/>. Acesso em: 02 set. 2017.

Em 2017, no ensaio *Inventário poético de Laís Corrêa de Araújo: ironia à sociedade patriarcal*, Maciel reafirma o que escreveu em seu texto de 2004, acrescentando que, em *Clips*, a poeta “[...] compõe 30 minipoemas que se assemelham a aforismos e lançam faíscas de dizeres sobre a página” (MACIEL, 2017, *online*). De fato, os dísticos de *Clips* possuem certa brevidade explosiva, que dispara ideias, pensamentos e apontamentos com peculiar agudeza. Nesse sentido, o poema XXV é emblemático: “[...] doente terminal o poema agônico / lança fogos predadores no espaço”. (ARAÚJO, 2004, p. 189). Essa desejada totalidade expressiva e pragmática desvela-se no impulso súbito e acabam por acentuar a antiga e intrínseca urgência humana de comunicação por via da palavra.

Ademais, essa aproximação da poesia de *Clips* ao “texto-grafito” muriliano, conforme ressalta Maciel, faz todo o sentido. Em *Convergência*, publicado em 1970, Murilo Mendes subdivide seus poemas em duas seções intituladas *Grafitos* e *Murilogramas*; e a segunda parte nomeia-se *Sintaxe*. Ao nomear seus textos como “grafitos”, o poeta reivindica para seus escritos a condição de “grafite”, de inscrições fugazes e nômades ou desenhos feitos em espaços físicos e públicos, os quais, na qualidade de textos visuais, conjugam recursos da linguagem dos desenhos, do verbal escrito e da pintura. Dessa bricolagem de linguagens articuladas, tem-se a concretização do plano da significação.

Cumprido destacar que o discurso do grafito se apresenta sob a forma de notas, acompanhadas de distâncias ou margens, espaços de jogo e de liberdade entre interlocutores, configurando-se como produto mínimo aparentemente modesto. Entretanto, esse mesmo discurso – alegadamente despoetizado e negligente – denota uma experiência que é também participação, uma vez que provém de uma observação concreta, tecida à custa de uma árdua instrumentação verbal e ideológica.

Em nossas pesquisas no AEM acerca da correspondência passiva de Araújo, verificamos que há cerca de quinze cartas em que remetentes como Leyla Perrone-Moisés, Ana Hatherly, Lauro Palu, Saudade Cortesão Mendes, Jacó Guinsburg, José Bento Teixeira de Salles, Maria do Carmo Ferreira e Maria Esther Maciel agradecem o envio do livro e tecem breves comentários sobre *Clips*, ressaltando a qualidade de conteúdo e forma da referida composição, com ênfase no imprescindível diálogo entre os poemas de dois versos que acabam por polarizar o preto e branco dos desenhos de Bellavinha.

Quanto a esse diálogo entre poemas e imagens, versos e desenhos hibridizam-se, incorporam-se e encontram-se, numa interessante simbiose, agenciando a comunicação poética, de maneira que os versos passam a interferir no interior da imagem e vice-versa,

posto que ao mesmo tempo em que a escrita explora sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade.

Cada um dos poemas de *Clips*, em diálogo com seu respectivo desenho, é uma espécie de “obra mínima” semelhante ao “texto-grafito”, embora participe do todo, e corresponde a um pensamento autônomo, dada a dispersão de temas e de motivos, sejam eles políticos, sociais, culturais, econômicos, religiosos, sexuais, sejam outros. Se comparados aos poemas dos livros anteriores, os dísticos de *Clips* também abordam a temática do feminino, ainda que em menor proporção, mas não em menor profundidade, dada sua diversidade temática. Exemplar disso é o texto *XIV*, que se segue.

ave maria nós mulheres

benditas na hora de nossa morte (ARAÚJO, 2004, p. 185).

Nesses versos, parece bastante oportuna a retomada explícita da oração “Ave-Maria”, por parte do eu lírico, para interpelar explicitamente o olhar e o cuidado da santa, rumo à condição do “ser mulher”. Ao apropriar-se da oração, o sujeito lírico reconstrói o discurso da prática religiosa, distanciando-o do tradicional: “bendito é Jesus, o fruto do ventre de Maria”, ou “bendita é Maria entre as mulheres”, enfatizando que “benditas são as mulheres”, de modo a trazê-las ao centro da reflexão, para o lugar da criação e também da criatura, cuja morte, assim como a de Jesus, é salvífica e redentora.

Em outro poema de *Clips*, enumerado *XII*, o sujeito lírico se expressa “[...] contra a pílula para que / haja filhos para lamentar o que somos”. (ARAÚJO, 2004, p. 84). Trata-se de uma voz poética feminina, sugerida pela inclusão do próprio “eu” quando da conjugação do verbo “ser” na primeira pessoa do plural. Como numa inversão de valores, o eu lírico faz jus a sua liberdade de expressão para corroer, ironicamente, o discurso tradicional feminino (e masculino), posicionando-se contra a pílula anticoncepcional, muito celebrada como símbolo da liberdade sexual e feminista na década de 1960. Sabe-se que esse método contraceptivo chegou ao mercado há pouco mais de meio século, justamente como sinônimo de empoderamento das mulheres, proporcionando a elas o poder de controlar a própria fertilidade, além de representar abertura a uma atuação para além da maternidade e das lidas domésticas.

No poema em questão, o eu lírico inverte a ordem das coisas de forma bastante crítica, e diz “não” à pílula anticoncepcional, reivindicando para si o direito de procriar. Em contrapartida, destrói a visão romântica da maternidade, pois os filhos gerados estariam

fadados a lastimar suas progenitoras na qualidade de mães e mulheres, como se esse lamento perpetuasse o discurso machista que ainda hoje perdura em nossa sociedade, a despeito do movimento transformador dos tempos e dos costumes.

Encontramos no texto *Pose para o calendário: é dia da mulher*, escrito por Araújo em março de 1984, por ocasião da comemoração do Dia Internacional da Mulher, uma possível e antecipada relação com poema em análise (que só seria publicado em 2000). Nesse ensaio, a autora traz instigantes considerações sobre ser mulher naquele contexto secular de minimização do feminino. Dentre várias questões, a poeta comenta o ditado “Mulher doente, mulher para sempre”, enfatizando o quão esse lugar-comum ironiza a condição feminina, sempre sujeita a uma série de pequenos males – mensais ou anuais – que “não matam ninguém”, coisas sem importância para os machos que inventaram “bondosos” a pílula para a liberação sexual da mulher, com todos os seus conhecidos e perigosos efeitos colaterais: “Se as mulheres não querem mais ter filho, elas que se arranjam com as infecções, os edemas, a pressão alta, as curetagens constantes, os abortos, a retirada do útero, etc. etc. etc.”. Mesmo sujeita à gravidez prematura, vaginites, ureterites, infecções repetidas, hemorragias, anemias e doenças gerais, “[...] a mulher é dura, resiste e está aí, pronta para atender a seu ilustre senhor, que a ‘liberou’ para o amor e ‘se liberou’ de qualquer responsabilidade [...]”. (ARAÚJO, 1984, p. 6).

Inevitavelmente, essa referência à atitude de prontidão da mulher diante do homem remete-nos aos já comentados poemas *Serva* e *Profissão de esposa*, ambos de *Decurso de prazo* (1988). Araújo afirma ainda, no aludido ensaio, que tanto as ironias, como as piadas, ditados populares, propagandas, legislações e demais discursos são maneiras de determinar o lugar da mulher na sociedade. “Quem é o sujeito? Quem é o objeto? Quem é o manipulador? Quem é o fantoche?” Face a tais questionamentos, a escritora comenta que a mulher deve se interrogar se ela mesma prepara ou faz o seu tempo, alertando-as para que estejam atentas a certas “armadilhas” que ainda lhe são preparadas, sob pena de caírem nas “[...] malhas tecidas pelas eras e pelas feras-machos.” (ARAÚJO, 1984, p. 6). Dessa maneira, resta claro que sobriedade elíptica dos poemas de *Clips* se articula com um significado denso, comprovação de que essa “poética do menos” coloca em evidência o uso lúdico da palavra como meio de envolvimento com o mundo.

Quanto à crítica referente a *Geriátrico* (2002), Maciel enfatiza que a velhice é seu principal motivo poético. “Percebe-se que um olhar de quase escárnio é lançado sobre os lucros e perdas da vida geriátrica, numa amostragem de bulas, exames, aulas de RPG,

engasgos, retrospectivas e balanços. Enfim, um acerto final com o vivido”. (MACIEL, 2017, *online*). O poema *Acerto final*, nesse sentido, é emblemático.

De que valeu ter sido mudo  
 escudo baço crispado  
 e agora surdo surdir  
 esconso em berço de seios  
 deposta a sereia sem volteios  
 surdo e quem sabe cego  
 do inútil resfolego a busca  
 do sumo absoluto do acaso  
 ser dois em um ou vulto  
 de papier machê no esforço  
 de sobrenadar o poço o açude  
 à descoberta do fundo  
 palha de milho ou alcatifa  
 De que valeu dizer ou não dizer  
 ouvir e não entender  
 enxergar e não crer?

A medida é o dedal  
 onde brindar a fala o ouvido  
 a vista  
 e cair na real. (ARAÚJO, 2004, p. 213).

Esse acerto final parece o momento de inventariar as experiências pretéritas, em que o eu lírico interroga se foram válidos os esforços e sacrifícios empreendidos ao longo de sua vida. Na última estrofe, sugere que parece inútil questionar o relativo e o absoluto, pois essas dimensões somente podem ser medidas com dedais, posta a limitada condição do humano e sua pequenez diante do absoluto. Constatação esta de uma realidade em que os anos, a experiência e o ceticismo mostram com lente bastante nítida.

A velhice – essa condição biológica –, ou mesmo a consciência da finitude, parece influenciar a forma e o método utilizados por Araújo para compor seu último livro. Nos poemas de *Geriátrico*, o eu lírico, quase sempre está angustiado, e seus olhos cansados miram “[...] o buraco tão grande que o espreita” (*À espreita*, p. 197); sua esperança está em cacos e é uma “[...] espinha atravessada na garganta” (*Engasgo*, p. 205); “O silêncio jorra em ais” (*Teatro de mímica*, p. 206) e não há ruídos em seu “[...] cansado coração puído” (*Cardiograma*, p. 199); encontra-se perdido, posto que “[...] não há uma placa / orientando esquerda direita”, e questiona: “É possível nascer outra vez / feita perfeita e bonita?” (*Sem rumo*, p. 202).

Todos esses poemas deixam entrever um eu lírico inquieto, perturbado, que remexe em angústias e mete o dedo na ferida do existir. Em *Marca*, por exemplo, o eu lírico expressa sua vergonha, aversão e nojo pela ferida, que, embora não doa nada, continua sendo ferida.

Em forma de cicatriz, a ferida, mesmo antiga e invisível sob o pó do tempo, é sempre ferida e “[...] exala ocre cheiro / do desgosto e desgaste”. (ARAÚJO, 2004, p. 195).

Em *Ao futuro*, o eu lírico enuncia que tanto as lágrimas, que simbolizam sofrimento, como os sonhos, tudo se dissolverá, confluindo, no futuro, para o imenso rio do esquecimento.

Gota a gota as lágrimas  
 Confluem para o imenso rio  
 Do esquecimento  
 Que inunda todas as margens  
 Do sonho  
 – tudo se dissolve  
 No mesmo pântano (ARAÚJO, 2004, p. 212).

O significado desse rio do esquecimento pode ser interpretado em conexão com a simbologia do Rio Lete, um dos rios do Hades, na Mitologia Grega, retomado no sentido que possuía para os antigos: o “Rio do Esquecimento” (*Leté*, nome grego, que significa “esquecimento”), posto que aqueles que bebessem de suas águas experimentaríamos a completa falta de memória, porque na água toda a forma se desintegra e toda história é abolida.

Para Bachelard (1998, p. 58), “[...] cotidianamente, a tristeza nos mata; a tristeza é a sombra que cai na água. [...] Cada hora meditada é como uma lágrima viva que vai unir-se à água dos lamentos; o tempo cai gota a gota dos relógios naturais; o mundo a que o tempo dá vida é uma melancolia que chora”.

Assim, o rio do esquecimento é nutrido pelas lágrimas cósmicas que caem do Universo inteiro. Suas águas são um convite à morte, são as águas-mãe da tristeza humana, a matéria da melancolia substancial do eu lírico e de todos os que choram.

No que diz respeito à relação entre memória e esquecimento, Andreas Huyssen (2000), em *Seduzidos pela memória*, comenta que, segundo os estudos psicanalíticos freudianos sobre os processos psíquicos da recordação, “[...] a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida.” (p. 18). Ressalta ainda que há uma “febre de memória”, uma obsessão contemporânea que se choca com um intenso pânico frente ao esquecimento: “[...] É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário?” (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

De alguma maneira, *Geriátrico* não estaria tão distante, ressalvadas algumas diferenças, dos pressupostos defendidos em *Estilo tardio* pelo ensaísta palestino Edward W. Said (2009). *Estilo tardio* é uma noção inicialmente elaborada e trabalhada por Theodor

Adorno em um estudo sobre a obra de Beethoven, em 1937, a fim de demonstrar como o compositor teria alcançado um grau de elevação estética em relação a seu tempo. Said, no referido livro, analisou as obras finais de alguns artistas, tais como, Beethoven, Mozart, Jean Genet e Thomas Mann, e, em vez de serenidade e unidade, tais obras revelavam-se avessas a uma conciliação e a um provável fechamento, acabando por traduzir, assim, “[...] a experiência de um estilo tardio que tem a ver com uma tensão despida de harmonia ou serenidade, com uma produtividade conscientemente improdutiva, do contra”, permeadas de “[...] intransigência, dificuldade e contradição em aberto” (SAID, 2009, p. 27). Essas obras tardias apresentam-se, portanto, como um gesto de recusa a uma autossatisfação e ao alcance de uma maturidade estética presumível.

Sob esse ponto de vista, depreende-se que a força do tardio em Laís Corrêa de Araújo está na negatividade dos poemas que não se deixam apaziguar: em vez de ingressar numa maturidade serena e harmoniosa, tranquila e conciliatória, a poeta exhibe, em seus poemas, um desacordo com a cultura de seu tempo, do mesmo modo como evidencia uma relação problemática com a própria obra e com o próprio fazer poético, e não raro com o contexto do campo estético em que se insere.

Para a estética da recepção, uma obra literária é concebida como um campo aberto de possibilidades, de modo a permitir leituras e releituras distintas que lhe atribuirão novos sentidos de acordo com a recepção do passado e a atualização no presente. Com base nessa premissa e relacionando-a à trajetória poética de Laís Corrêa de Araújo, é necessário destacar que mais de cinquenta anos separam o livro de estreia, *Caderno de poesia* (1951), do último lançamento, *Geriátrico* (2002). Aos olhos da crítica, os poemas do “despretensioso” *Caderno de poesia* (1951), por exemplo, são entendidos em um contexto ainda juvenil e incipiente de definição de voz própria. A partir de *Cantochão* (1967), livro publicado mais de vinte anos depois de sua estreia na cena poética, encontram-se características de linguagem que perdurarão, conforme os críticos, em todas as publicações posteriores, tais como, o desapego da retórica, concisão, que colidem com boa parte de sua produção anterior. Parece haver, no âmbito desse movimento, a elevação do sujeito lírico a um estatuto representativo mais amplo. Do poema dito confessional que testemunha o pessoal e confere ao texto a impressão do vivido, passa-se a um sujeito mais abrangente, que dá um testemunho geracional carregado de memória histórica.

Entretanto, a nosso ver, já nos primeiros livros de Araújo encontram-se as principais “linhas de força” de sua poética. Nesse tempo, a poeta empreendeu, desde o início de sua produção, o desafio de compreender a própria pluralidade e totalidade da vida e do homem.

Para tanto, buscou uma forma e uma expressão/voz múltiplas capazes de corresponder a essa pluralidade, sem incorrer no propósito de impor um sentido único e limitador.

Embora em *Geriátrico*, como se pode observar, Araújo realize uma reunião de todo o seu itinerário na medida em que se percebem, neste livro, alguns dos temas orientadores de sua poesia, nota-se que, ao final, aquela sua busca pela totalidade foi uma busca inconclusa, irrealizada. Assim, mesmo ao final de sua trajetória, a poeta continua à procura de algo que nunca se completou, marcada por certas inquietudes e um permanente conflito com a realidade que, mesmo nos últimos livros, persistirá.

Essa vertente da busca pela identidade ontológica e de irremediável inquietude místico-metafísica, aliada a um tom de negatividade, conforme discutimos, atinge seu ápice em *Geriátrico* (2002). De maneira recorrente, Araújo traz à tona uma tensão que acentua a instabilidade do sujeito lírico, forjado na experiência da escrita poética em conexão com o cruzamento de vozes diversas e fragmentos de outros textos. Daí afirmarmos que há, em sua poesia, alguma angústia e melancolia, permeada por certo desencantamento quanto à possibilidade de a literatura e a arte poderem interferir num mundo cada vez mais marcado pelo progresso técnico e pela massificação da cultura. Fato é que, desencantada ou não, a poeta persistiu e resistiu na utilização e jogo com temas, preocupações e procedimentos que perpassam toda a sua poesia.

### 3 “NADA A ESCONDER / NO PORÃO CHEIO DE EUS”: DEVIRES DA POESIA E DO SUJEITO LÍRICO

*[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1997, p. 138).*

Os dizeres dessa epígrafe constituem a pergunta da qual Ítalo Calvino (1997) não se esquiva para empreender importantes reflexões sobre o fazer literário, em suas propostas para uma poética de nosso tempo. Vale registrar que a produção literária de Calvino constitui-se de verdadeiras redes textuais, marcadas por seu caráter de multiplicidade e diálogo entre as mais diversas referências culturais que se articulam criativamente no espaço discursivo, compondo arquivos pelos quais proliferam teorias e ficções. Nem mesmo uma obra múltipla consegue se distanciar do *self* de quem a escreveu, posto que o autor também é um sujeito plural. O texto faz parte do mundo e se conecta com ele, e o escritor, na qualidade de sujeito histórico, constituído de enredos e estórias, vivencia o mundo, no mundo.

Essa multiplicidade também é focalizada por Roland Barthes (2004), quando afirma que “[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único [...] mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original; o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. (p. 62).

Conforme Deleuze (1997), a escrita é busca/devir, e não estado, que propõe um caminho sem começo nem fim: “[...] escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa ‘o vivível e o vivido’” (p. 12). Pensar a poesia de Araújo como uma escrita do devir, considerando sua flexibilidade e abertura a outros campos do conhecimento, significa expandir as possibilidades de leitura dos processos hibridizadores que, ao mesmo tempo em que se complementam no espaço dessa poesia, também se confrontam em alguns casos. Isso porque, se as fronteiras, em vez de limitações, passam a significar pontos de contato, então a hibridização do literário é fluida e desestabilizadora. Daí a nossa proposta de uma leitura em devir, que ultrapassa a ideia de um território poético fixado em linearidades.

### 3.1 Desterritorializações poéticas: modulações do sujeito lírico

Conforme já explicitamos, Laís Corrêa de Araújo foi uma escritora que viveu imersa em um ambiente crítico-criativo, tendo entremeadado em sua atividade criativa ficção, memória, poesia, prosa, tradução, reescrita e comentários críticos que se entrelaçam, entrecortam, ecoam e dialogam em dinâmicas conexões e agenciamentos. Toda a sua produção intelectual, realizada em paralelo por mais de cinquenta anos, pode ser lida, inclusive, como ponto de atração de um movimento que a reporta para os diversos “eus” que ali interagem.

Os sujeitos que se inscrevem na experiência da escrita poética de Araújo abrigam várias representações identitárias. Ao estabelecermos uma relação entre esses “eus” e a referência de sujeito moderno e pós-moderno, identificamos sinais de um sujeito aos pedaços, fragmentado, cuja postura aponta para uma interioridade esvaziada. Esse modo de apresentar o sujeito encontra respaldo no que o filósofo francês Félix Guattari denominou de “subjetividade capitalística”.

No texto *Da produção de subjetividade*, Guattari (1993) discute as formas e os processos de subjetivação na contemporaneidade, considerando que os conteúdos das subjetividades dependem de uma infinidade de sistemas maquínicos, numa espécie de “maquinodependência da subjetividade”. O sujeito, antes de ser um elemento desde já dado, situado face ao mundo, é uma dimensão que não se furta ao domínio da produção.

Tomando a subjetividade contemporânea como uma produção da lógica capitalista, Guattari destaca outros processos de subjetivação, ocorridos em diferentes momentos da história, a partir da distinção de três zonas de “fraturas históricas” das quais decorrem três componentes capitalistas que levaram às segregações que a humanidade conhece hoje: “a idade da cristandade europeia”, “a idade da desterritorialização capitalista dos saberes e técnicas” e “a idade da informatização planetária”. (GUATTARI, 1993, p. 182).

Quanto à primeira idade, o filósofo francês afirma que ela se ergueu na Europa ocidental sobre as ruínas do Baixo Império e do Império Carolíngio, produzindo uma subjetividade de caráter étnico, nacional e religioso, chamada de subjetividade “proto-capitalista”, assim denominada porque o sistema de referência geral alicerçado na Igreja Católica – espécie de máquina social – era desterritorializado, posto que incorporava em si novas referências subjetivas dos povos bárbaros. Esse movimento de desterritorialização era, na verdade, uma estratégia de sobrevivência, uma vez que, com isso, a subjetividade cristã acabava por se reterritorializar, expandindo-se.

No que diz respeito ao segundo componente da subjetividade capitalística, que se afirmou na Europa ocidental a partir do século XVIII, “a idade da desterritorialização capitalista dos saberes e técnicas”, foi marcada por um desequilíbrio das relações envolvendo: a) homem e máquina (a inserção do texto impresso na vida social e cultural, comprometendo a comunicação oral direta e potencializando o acúmulo e tratamento dos saberes; b) o primado do aço e das máquinas a vapor, que passaram preencher os espaços tecnológicos, econômicos, urbanos, terrestres e marítimos; c) a manipulação do tempo, com a invenção de máquinas cronométricas e o desenvolvimento de técnicas econômicas que virtualizaram as relações humanas; d) as revoluções biológicas, ligadas ao futuro das espécies vivas ao desenvolvimento das indústrias bioquímicas). Assim, os territórios existenciais desterritorializados pelo processo capitalista tiveram seu campo de significação invertidos pelas maquinações e máquinas do capital, de modo a se reterritorializar a partir dos valores do próprio capitalismo.

Antes era o Déspota real ou o Deus imaginário que serviam de pedra angular operacional para a recomposição local de Territórios existenciais. Agora será uma capitalização simbólica de valores abstratos de poder, incidindo sobre saberes econômicos e tecnológicos [...]. A nova “paixão capitalística” varrerá tudo o que encontrar pelo caminho: em especial as culturas e as territorialidades que, bem ou mal, haviam conseguido escapar aos rolos compressores do cristianismo. (GUATTARI, 1993, p. 185).

Nesse estágio de desenvolvimento, Guattari enuncia que, embora o sujeito vivesse o início de um processo de dependência em relação às máquinas técnicas, a subjetividade humana ainda mantinha alguma autonomia sobre elas. No entanto, se as relações de produção de subjetividade na Idade da desterritorialização capitalista conseguia manter certo distanciamento em relação às máquinas técnicas, com o advento da “Idade da informática planetária”, nas últimas três décadas do século XX, as máquinas técnicas assumiram completamente o controle da subjetividade, tomando posse das relações que compõem a subjetividade humana.

Dessa maneira, a “Idade da informática planetária” é, por excelência, o período de desterritorialização, em que a emergência das “novas subjetividades maquínicas” e a integração em escala global das máquinas técnicas acabaram por reforçar os sistemas anteriores de alienação. Conforme Guattari, algumas características da tomada de consistência desse novo período são: a) a substituição das matérias-primas naturais por novos materiais químicos fabricados sob encomenda (plásticos, semicondutores, novas ligas etc.); b) os componentes midiáticos e dispositivos estatísticos (trabalhados pela publicidade e indústria

cinematográfica) ganham relevância na produção e modelização das subjetividades, tais como, a opinião e o gosto coletivo; c) a temporalidade introduzida pelos novos microprocessadores, capazes de tratar em lapsos temporais minúsculos quantidades enormes de dados e de problemas; d) as inovações e descobertas advindas da engenharia biológica que permitem a utilização de organismos vivos para a produção biotecnológica e têm potencial para modificar radicalmente as condições de vida no planeta.

Diante dessa breve retrospectiva, defende o pensador francês que, sob novas roupagens, “[...] a subjetividade permanece massivamente controlada por dispositivos de poder e de saber que colocam as inovações técnicas, científicas e artísticas a serviço das mais retrógradas figuras da socialidade”. (GUATTARI, 1993, p. 190-191).

Retomando a questão do sujeito lírico fragmentado da poesia de Laís Corrêa de Araújo, cumpre enfatizar que a dinâmica discursiva em que é forjado, aliado a suas diversas modulações, reforça o hibridismo, a errância e o descentramento vivenciado pelos sujeitos na modernidade e pós-modernidade, conforme os pressupostos de Guattari, já mencionados. Nesse sentido, os discursos e os recursos estilísticos, imagens e conteúdo empregados por Araújo em sua lírica promovem a representação de um sujeito que explora a fragmentação e a autorrepresentação de maneira consciente.

### ***3.1.1 Poética do oco: o sujeito no limiar do silêncio***

Uma das características mais marcantes que atravessa toda a escritura de Araújo é o movimento dessa poética em direção ao vazio e ao silêncio. Embora comumente associado à ausência da fala ou à inexistência de sentido, o silêncio é presença plena de significações e inaugura uma série de possibilidades de interpretação. Na medida em que a manifestação da ausência de algo não deixa de fazer significar, a começar pela referência àquilo que está ausente, o silêncio passa a ser não somente ausência do som, mas um modo especial de linguagem, uma tensão na qual a voz se realiza.

No jogo de dizer e não dizer, a poeta se utiliza de estratégias vigorosas para constituir um movimento poético em direção ao silêncio, seja cultivando o silêncio metafórico sugerido por imagens e significantes convencionalmente sem vida, praticando formas mínimas que parecem carecer de ressonância emocional, seja construindo poemas que emanam do e no negativo, em que o sujeito vive experiências limiares e opera por meio de recusas, em ardil engenhosamente arquitetado.

Pensar o vazio em suas dimensões – formal, imagético ou existencial, por exemplo – significa pensar o espaço do poema como um lugar de intervalo, de abismo, aglutinador de nada que podem ser lidos como espaços de consciência, de modo a compreender como a poesia pode inserir-se como resposta inventiva a uma época que carrega em si o estigma da fragmentação, da diversidade, da repetição das informações, da banalização do cotidiano e do achatamento dos gostos. Conforme Octavio Paz (1996),

[...] O poema é linguagem em tensão: extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: silêncio e a não-significação [...] A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. O dizer poético diz o indizível. (p. 48-49).

Nos poemas de Araújo, na tentativa de “dizer o indizível”, o sujeito, muitas vezes, silencia. Fazendo coro com os dizeres de Paz, há sempre a espera que algo mais aconteça, em que a palavra se apresenta como o caminho e como abismo de projeções várias. A própria linguagem poética demonstra essa tensa relação em que a poesia precisa dizer algo ou ser capaz de alguma coisa. A palavra já não encontra lugar no poema, há um deslocamento constante, por isso, percebe-se sua defasagem, daí a tendência a se silenciar como forma de focalizar a perda de sentido e a indiferença no mundo. Por esse viés, tem-se uma vertente de sua poesia a que chamaremos “poética do oco”, em que o oco se faz método e nele se precipita a nudez do homem em desajuste e desacordo com a sociedade.

Em sua “poética do oco”, Araújo não simplesmente contempla o vazio, mas o sente e o transforma em matéria poética. No final de seu poema *Descrição*, publicado em *Cantochão* (1967), o eu lírico constata o pouco ou o nada de que somos constituídos.

[...]  
Eis então o meu resumo,  
fácil é constatá-lo.  
Da vida somos só  
o talo. (ARAÚJO, 2004, p. 104).

Assim, a ideia do silêncio-vazio é o elemento propulsor dessa lírica desde o primeiro livro publicado. Na realidade, a poeta praticou a escrita de sua “poética oca” como cartografia. De sua composição, é possível depreender um gesto criador agônico, compelido pelo peso do clássico, do cânone, da tradição, considerando suas primeiras publicações. Nessa fase, Araújo mesclou uma forma de escrever mais ligada ao tradicional (em que o referencial

literário clássico é feito) a um modo de composição mais livre para exprimir a modernidade de seu tempo.

Em *Caderno de poesia* (1951), a alegoria do vazio se apresenta antecipada como imagens amplificadoras da ausência em muitos títulos dos poemas, tais como, *Canção sem eco*, *Desencontro*, *Adeus*, *Abandono*, entre outros. Nesse sentido, o *Poema da solidão cotidiana* é emblemático.

Meu corpo aqui está:  
branco e intocado.  
Meu ventre aqui está:  
Largo e vazio.  
Estou toda formada de silêncio e vácuo,  
estéril de vida, o amor palavra que  
ficou sufocada na retina.  
Desfolhei os cabelos e não houve vento,  
colhi rosas e não houve hóspede,  
estendi braços e as noites não tiveram  
marcas de estrelas.

Agora mastigo resignada e imóvel  
todas as horas. (ARAÚJO, 2004, p. 42).

Nesse poema, opera-se a radicalização da distância e da ausência, por meio de imagens como o corpo intocado, o ventre vazio, a ausência de ventos e de hóspedes. Melancólico, o eu lírico feminino é “estéril de vida”, formado “de silêncio e vácuo”, pois o amor é palavra “sufocada na retina”. A imagem das noites sem estrelas, nesse poema, bem como a das “noites sem jasmims”, do *Poema de todas*, e da “noite silenciosa”, do poema *Ano Novo*, ambos de *Caderno de poesia*, sugerem que noite e silêncio partilham a ideia da carência, de luz, no primeiro caso, e de som, no segundo, além de comungarem a noção de amplitude e vastidão.

Em diversos poemas dessa composição, a voz do sujeito é perpassada pela ideia da perda de conexão com o mundo e pela vã espera do outro “desconhecido e inútil” (poema *Meu amado*), quase sempre indefinido e inalcançável. Ele sente-se solitário, vazio e distante, desaparecido e analfabeto do mundo, com seu “corpo de passarinho caído no fundo da gaiola” (poema *Oferta*), que canta a “pureza inútil das ruas desabitadas” (poema *Cinema*).

É necessário destacar que o sentimento de vazio do eu lírico não diz respeito somente à solidão sugerida pelos desencontros ocasionais ou pela falta de algo ou alguém. No primeiro soneto de *Caderno de poesia* (1951), por exemplo, o eu lírico, em diálogo com seu “desesperado amor”, questiona: “[...] por que estás comigo e não te sinto / e há sempre entre nós essa recusa?” (ARAÚJO, 2004, p. 17). O poema *Desencontro*, cujo título pode ser lido

como uma ironia, já que o vazio que acomete o eu lírico não tem como causa a ausência do outro, reforça essa ideia de “solidão acompanhada”, como sugere a repetição do verso “Nem parece que o encontrei”, ao longo de todo o poema.

Nem parece que o encontrei.  
Estou vazia, embora o mar na minha porta.  
Sabe! É a primeira vez que uma beleza  
me chega assim e eu não acaricio.

Nem parece que o encontrei,  
tão distante estou e tão sozinha.  
Os seus olhos criaram estradas enormes,  
ah, nunca mais eu saberei voltar.

Estou inteira, sem chagas de ternura,  
é certo, bem certo que você não viu minha vida.  
E nem parece que o encontrei: estou chorando  
enrolada na inutilidade negra dos meus cabelos. (ARAÚJO, 2004, p. 24).

Observe-se que há uma espécie de vazio que responde a uma “ausência presente”, pois, mesmo acompanhado, o sujeito é acometido pelo tédio, por uma agonia dolorosa, e continua indiferente, embora o mar em sua porta. Tais imagens denunciam certo vazio existencial, em que há um mergulho no abismo da própria desrealização do eu lírico.

Segundo a escritora norte-americana Susan Sontag (1987), no ensaio *A estética do silêncio*, publicado em *A vontade radical: estilos*, não existem vazios genuínos e silêncios puros. Nas formas de arte, o silêncio é uma forma de discurso que implica o seu oposto (som e linguagem) e depende de sua presença, pois ele só existe no mundo pleno de discursos e outros sons. Ademais, à medida que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para algo vazio ainda é enxergar algo, nem que seja os “fantasmas” das próprias expectativas (SONTAG, 1987, p. 18).

Nesse sentido, o poeta moderno João Cabral de Melo Neto (1967), em seu poema *Os vazios do homem*, publicado no livro *A educação pela pedra*, incita a “demonstração visual” dos vazios, suas figurações e possibilidades.

Os vazios do homem não sentem ao nada  
do vazio qualquer: do do casaco vazio,  
do da saca vazia (que não ficam de pé  
quando vazios, ou o homem com vazios);  
os vazios do homem sentem a um cheio  
de uma coisa que inchasse já inchada;  
ou ao que deve sentir, quando cheia,  
uma saca: todavia não, qualquer saca.  
Os vazios do homem, esse vazio cheio,  
não sentem ao que uma saca de tijolos,

uma saca de rebites; nem têm o pulso  
que bate numa de sementes, de ovos.

2.

Os vazios do homem, ainda que sintam  
a uma plenitude (gora mas presença)  
contêm nadas, contêm apenas vazios:  
o que a esponja, vazia quando plena;  
incham do que a esponja, de ar vazio,  
e dela copiam certamente a estrutura:  
toda em grutas ou em gotas de vazio,  
postas em cachos de bolha, de não-uva.  
Esse cheio vazio sente ao que uma saca  
mas cheia de esponjas cheias de vazio;  
os vazios do homem ou o vazio inchado:  
ou vazio que inchou por estar vazio. (MELO NETO, 1967, p. 29).

A discussão sobre o “vazio”/“não-vazio” do próprio signo “vazio” proposta pelo poema sugere que o vazio do homem não se assemelha a outros, tais como, o de um casaco ou de um saco vazios. Não se trata de um vazio inerte, repleto de bolhas vazias, como os da esponja, mas de um vazio existencial em estado de potência, posto que pulsa a vida, como a plenitude de coisas inchadas. Um vazio inchado, que incha por estar vazio.

Ao discorrer sobre o silêncio, Sontag enuncia que a maioria da arte de valor de seu tempo tem sido experimentada pelo público como sendo um movimento em direção ao silêncio. Conforme a autora, o silêncio está relacionado à perda da capacidade da comunicação na modernidade. No século XX, o cenário urbano descrito por Allan Poe e Baudelaire se exacerbou, de modo que os mitos do silêncio e do vazio passaram a ser quase tão férteis e viáveis quanto se podia imaginar em uma época doente. Época essa caracterizada por um mundo ligado pela comunicação eletrônica global, super-habitado, cuja aglomeração de pessoas e veículos, aliada à proliferação de discursos e imagens reproduzidos ilimitadamente, bem como à degeneração da linguagem pública no âmbito da política, publicidade e entretenimentos, acaba por acarretar um ritmo demasiado rápido e violento.

Nesse contexto, segundo Sontag, em que o prestígio da linguagem cai, enquanto o do silêncio sobe, a arte passa a expressar um duplo descontentamento, pois, embora o sujeito disponha de palavras em demasia, faltam-lhe palavras. Assim, a linguagem passa a ser empregada para conter a linguagem em benefício do modelo do silêncio, como o fez o poeta francês Mallarmé. “O silêncio é o último gesto extraterreno do artista; através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra” (SONTAG, 1987, p. 14). Ante o ruído ensurdecido e a perda da capacidade expressiva da linguagem, o silêncio impõe-se como o reverso do mundo

moderno, como uma ampla extensão dessa relutância em se comunicar, identificando-se com o vazio, com a ausência e o nada.

O poema *Os homens ocos*, publicado em 1925, do escritor T. S. Eliot (2004), de cuja obra Araújo foi leitora, crítica e tradutora, dá-nos a dimensão do vazio de que se ressentem o homem moderno, seco, sombrio, “oco” e “empalhado”, de garganta partida, muda, que anda sem rumo, descrito em suas fraquezas, que luta sem movimentos, que fala sem voz, que vive em terra morta, imagem de pedra nos campos cobertos de ervas ressequidas, cujas ações não dão conta de alcançar o fim a que supostamente se propõem. Do poema, transcrevemos a primeira das cinco partes que o compõem.

Nós somos os homens ocos  
 Os homens empalhados  
 Uns nos outros amparados  
 O elmo cheio de nada. Ai de nós!  
 Nossas vozes desseccadas,  
 Quando juntos sussurrámos,  
 São quietas e inexpressas  
 Como o vento na relva seca  
 Ou pés de ratos sobre cacôs  
 Em nossa adega evaporada  
 Fôrma sem forma, sombra sem cor  
 Força paralisada, gesto sem vigor;  
 Aqueles que atravessaram  
 De olhos retos, para o outro reino da morte  
 Nos recordam – se o fazem – não como violentas  
 Almas danadas, mas apenas  
 Como os homens ocos  
 Os homens empalhados. [...] (ELIOT, 2004, p. 177).

Eliot evoca ecos da existência humana no vazio e constrói um poema cujo pano de fundo é o imenso oco decorrente da Primeira Grande Guerra Mundial, bem como das desilusões com as incoerências do racionalismo iluminista, do cientificismo positivista, da ascensão dos totalitarismos e de uma existência que clama por significação, como evidencia a interlocução buscada pelo poeta em suas últimas estrofes, em diálogo com a Bíblia Sagrada: “[...] porque Teu é o reino, e o poder, e a glória, para sempre.” (Mt 6, 9-13).

[...]  
 Entre a ideia  
 E a realidade  
 Entre o movimento  
 E a ação  
 Tomba a Sombra  
*Porque Teu é o Reino*

Entre a concepção  
 E a criação

Entre a emoção  
 E a reação  
 Tomba a Sombra  
*A vida é muito longa*

Entre o desejo  
 E o espasmo  
 Entre a potência  
 E a existência  
 Entre a essência  
 E a descendência  
 Tomba a Sombra  
*Porque Teu é o Reino*

Porque Teu é  
 A vida é  
 Porque Teu é o  
*Assim expira o mundo*  
*Assim expira o mundo*  
*Assim expira o mundo*  
*Não com uma explosão, mas com um suspiro. [...] (ELIOT, 2004, p. 179).*

Conforme o tradutor do referido poema, Ivan Junqueira, em *Eliot e a poética do fragmento*, esse texto “[...] é o que se poderia definir como um poema-limite dentro do universo espiritual de Eliot, a quem, diante de uma ‘terra desolada’ povoada de ‘homens ocos’, já nada mais restaria a não ser a conversão religiosa”. (JUNQUEIRA, 2004, p. 34).

Octavio Paz (2013), em *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, fundamenta o sentido estético e crítico das metáforas poéticas revigoradas pelo vazio.

O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem. No centro da analogia há um oco: a pluralidade de textos implica que não há um texto original. Nesse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem. (PAZ, 2013, p. 79).

Retomando a questão do silêncio, do vazio e da ausência na poesia de Araújo, em *O signo e outros poemas* (1955), as marcas da ausência também se presentificam nos títulos de alguns poemas, tais como, em *Cantiga do espelho esquecido*, em que Narciso, ao contemplar-se nas águas, perde sua “face sem raízes”, e aparece com “dedos duros de tanto vazio” e “ombros brancos de serem sozinhos”, imagens estas que sugerem o próprio ato de pensar do homem sobre sua condição de ser, além de simbolizarem um isolamento narcisista e um voltar-se sobre si mesmo diante das imagens do espelho vazio e calmo, bem como da água em que o ser se mira, como reflexos da evanescência das coisas. No poema *Balada do pranto*, o eu lírico, acometido por uma melancolia substancial, clama às lágrimas, “hóspedes” aguardadas todas as noites diante do espelho, que venham lhe revelar o segredo das ausências.

Vinde, lágrimas, usai-me  
 que a vossa escolha é antiga:  
 outras mãos hoje vos colhem,  
 outros olhos vos abrigam.

[...]  
 Vinde, contai-me essas lendas  
 de rosas que não são dadas,  
 de escuro sem corpo e sonho,  
 de poemas ajoelhados

Vinde, contai-me o segredo  
 dos seios nunca beijados,  
 dos anjos que sem um ventre  
 levastes em vossas águas.

Eu vos espero ao espelho  
 de todas as noites grandes,  
 não sois nem tristes nem frias  
 – minhas hóspedes, mais nada. (ARAÚJO, 2004, p. 73).

Como numa espécie de infelicidade “dissolvida”, as lágrimas, no poema, são da ordem das dores, da tristeza que se metaforiza na sombra que cai na água. Imagens como a das rosas que não são dadas, ou dos seios nunca beijados, por exemplo, expressam a dimensão do vazio e apontam para aquilo que falta ao eu lírico.

Em diversos outros poemas de *O signo e outros poemas*, essas imagens são evidenciadas, tais como, a do eu lírico cuja infância é lembrada “sem pai sem bonecas”, a adolescência com seus “seios a sonhar”, em que as palavras são testemunhas de seu “vazio lembrar”. Assume-se “sem palavra”, “seus braços sem destino” procuram lugar onde pousar. Em muitos poemas, o eu lírico sente-se pequeno, assustado, “flor sem nome”, “grão estéril”, “açude sem espuma” na “solidão de corpo não domado”, seu verso impuro “arde por nada” e sobram-lhe “tédios e sombras”.

Em *Cantochão*, também se encontram imagens que evidenciam o isolamento e a solidão do sujeito, que permanece num estado de silêncio e de total incomunicabilidade. No poema *Retrato de homem*, as setas se atiram “às margens de ninguém”; em *Rural*, o eu lírico feminino denomina-se infértil, “alga sem onda”, “regato sem foz”, “a que só falta a semente”; em *A hora sexta*, o eu lírico, “sufocado em um nó de sangue e angústia” conclui que ele é “nunca”; em *Descrição*, o eu lírico é mudo, “bicho sem nome e fala”; em *Inventário*, o que houve “já foi dado”; em *Mandato*, são “o pão e a erva sem cor”; em *A tarja preta*, explora-se o não dizer, o silêncio e a censura, a “carta sem meta”. Nessa linha de pensamento, no poema *Heráldica*, por exemplo, Araújo emprega símbolos como uma “chave”, cujas possibilidades

de tradução apontam para problemas e temas relacionados à origem, à identidade pessoal e cultural que envolve o sujeito e seus arredores.

Em campo negro e sombra,  
a rosa branca, votiva.  
Ave e lua, a única,  
viva.

A forma é vaga, seu mero  
espectro de coração.  
Escudo mudo e sisudo,  
vão.

[...]  
Só o amor é tradição  
nesta nobreza em pranto.  
Espesso rio que cresce  
tanto.

Essas as armas: silêncio,  
ramas de sangue, ciência  
do beijo, e a arada  
adolescência.

Um turvo brasão de medo,  
nave que não traz vitórias.  
Antes angústias e marés  
inglórias.

Campo de negro e de triste,  
em que a cor já se esquiva.  
No meio a rosa, a única,  
passiva. (ARAÚJO, 2004, p. 105).

O título do poema diz respeito ao estudo das origens e significados dos brasões. Na tradição heráldica, o uso de determinados símbolos e cores serve para identificar e representar indivíduos, famílias, instituições ou comunidades. Na representação gráfica do brasão no poema, a expressão “campo negro”, apresentada em suas estrofes inicial e final, pode ser lida não somente uma metáfora que diz respeito à cor do brasão como objeto, mas como uma referência a Campo Belo, local de nascimento de Araújo. Essa leitura advém da possibilidade de diálogo entre o poema em questão e *Genealogia*, publicado em *Geriátrico* (2002), no qual a poeta, ao versar sobre suas origens, fazendo jus ao título, enuncia: “De campo belo não sou / mais que a semente lançada / em outros campos gerais”. (ARAÚJO, 2004, p. 204). Nesse poema, o termo “campo belo”, mesmo grafado em minúsculas, sugere uma referência à cidade natal da poeta.

Por esse viés, o lamento do eu lírico em *Heráldica* poderia ser, ao mesmo tempo, a voz da poeta, que assume a forma de uma rosa branca, triste, votiva, passiva e solitária. Na

análise de seu “turvo brasão de medo”, o eu lírico constata que o amor é a única tradição de sua “nobreza em pranto”. Seu brasão não traz vitórias, mas angústias e desgraças. Dispersos pelo corpo do poema, os símbolos traçados sobre o campo de seu brasão esbarram na impossibilidade do dizer, não configuram uma totalidade, tampouco apontam certezas. As formas são vagas, o escudo é mudo e vazio, as armas presentes são o silêncio, “ramas de sangue”, de modo que a realidade visionária do brasão não se completa, os símbolos permanecem soltos, sem encontrar uma unidade, as palavras configuram-se contraditórias e tensas, não há a visão do todo nesse brasão cifrado.

Em relação às duas publicações anteriores de Araújo, quais sejam *Caderno de poesia* e *O signo e outros poemas*, o material poético de *Cantochão* aparece mais mesclado, plurificando-se. Seus poemas aparecem redesenhados, numa modalidade mais visual e cinemática. A poeta passou a utilizar, como os concretistas, o espaço em branco da folha de papel, realizando preenchimentos com formas e tipos gráficos dos poemas impressos. Assim, nessa composição, não há apenas o vazio imagético, mas o vazio formal, que impera de forma mais incisiva e se revela pela via oblíqua. Há poemas marcados pelo “acento viril do não”, que, em sua maioria, trazem a dicção de uma estrutura poética que remonta a um processo barroco de construção, por meio da repetição dos sintagmas ao longo das estrofes em combinações várias, remetendo ao início do processo, sem achar saída.

A descontinuidade do texto poético seria uma forma de evidenciar o vazio gerado pelo niilismo moderno e pós-moderno. Além de apresentar uma ideia de negatividade por meio de prefixos de negação, conforme já assinalamos, a poesia de Araújo ainda admite, entre as unidades do texto, espaços em branco, vazios que se destinam (ou não) a um preenchimento. É como se houvesse um vazio entre o conjunto de blocos, e a significação final devesse ser preenchida por meio da suplementação. Ademais, a poeta passa a dissolver em suas composições o verso mais longo, como o decassílabo presente em suas duas primeiras publicações, de maneira a construir versos mais curtos, concisos e breves, a exemplo do poema *Sub-júdice*, de *Pé de página*.

os ossos sob a terra

compõem um ideograma (ARAÚJO, 2004, p. 175).

A dicção emoldurada no espaço exíguo do poema traz uma voz que se lança rumo ao silêncio. Além de exemplificarem o vazio formal do poema, nos moldes do que discutimos



Em um fluxo de pensamento contínuo sem a preocupação com a pontuação das frases ou dos elementos coesivos, a voz poética navega como num vácuo e incita a leitura em movimento. “Input” é um termo da língua inglesa que significa “entrada”. No poema, o movimento exercido por um ou mais dedos para adentrar algo e explorar um espaço virginal, sugerido pela imagem do rompimento do selo, pode ser lido como a exploração do branco da página, pela escrita realizada manualmente. Uma segunda leitura seria possível se considerarmos o movimento dos dedos ou das mãos em busca da satisfação sexual (própria ou alheia), como sugerem estes versos do pœm XVI de *Clips*:

a mão divaga sobre fogo maduro

e logo rebenta o sumo sêmen. (ARAÚJO, 2000a, n. p.).

A circulação se acelera, sobressaindo o gênero diário, como o da anotação, os atalhos das referências literárias e filosóficas, a fim de poder acolher a necessidade de um deslocamento cada vez mais dinâmico e inquietante. Basta lembrar os poemas de *Pé de página* (1995), conhecidos pelo caráter de concreção e dicção mordazes. Especialmente em *Clips*, o agrupamento dos versos em dísticos e as formas poéticas voláteis, marcadas pelo teor substantivo das enunciações parecem endossar o silêncio, além de incitarem uma leitura pausada, como sugerem estes versos do poema XX:

eu você eles elas nós entes

da solidão essencial em comum (ARAÚJO, 2000a, n. p.).

Tem-se, até aqui, uma poesia eivada de silêncios e ausências, mas também de múltiplas vozes, possuidora de caráter fragmentário, tensão contínua, obstinação irrequieta, de sentidos em decadência, que atinge seu ápice em *Geriátrico* (2002). Todos esses recursos caminham, de alguma forma, para uma sequência de sons cada vez mais reduzida, ou para a “dessonorização”, conceito apresentado por Antonio Candido (2006) em *O estudo analítico do poema*: “Por dessonorização entendo aqui uma diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes, não a sonoridade de cada palavra; a busca de um som de prosa, inclusive com a supressão da rima, a quebra da regularidade rítmica, etc.” (p. 66).

Em *Geriátrico*, diversos poemas exploram imagens do vazio e suas dimensões, como em *Teatro de mímica*, no qual “o silêncio jorra em ais e inunda úmido a dupla solidão”; em *Marca*, o eu lírico sente nojo de suas feridas que exalam cheiro de “desgosto” e “desgaste”; o

poema *Sem* radicaliza a ausência na imagem da “boca muda”, em que o eu lírico não tem o que dizer, nem o que pensar, não houve eco em sua “parca vida mal vivida”. Em *Sem rumo*, “a semente é oca”; em *À espreita*, a angústia “cansa a alma”, espreita o eu lírico do fundo de um grande buraco; em *Engasgo*, o eu lírico cospe “perdigotos de solidão”; em *Cardiograma* diante de inaudíveis “sons de melodia surdos, sem pauta de descabida esperança”, o cardiologista, na ausculta do coração do outro, não sabe identificar os esconderijos no peito, disfarçados “sons de cólera”, “máscaras do medo”, “esperanças descabidas”.

Como se observa, Araújo lança o alerta para uma poesia que se ressentido do ar rarefeito de uma época ou do presente de sua enunciação. A imagem do vazio é geralmente relacionada a muitos outros elementos, a exemplo da escassez, ausência, da solidão, do sofrimento, em torno dos quais gravitam palavras que remetem ao negativo e expressões afins, por meio de ligações subjetivas definidas ontologicamente. Assim, seus textos poéticos se constroem com imagens que evidenciam o “oco do oco”, como deslocamento e a fragmentação do sujeito que, por vezes, assume um distanciamento do texto para cantar sua crise existencial, procurando evidenciar o vazio no qual perdeu a sua face.

### 3.2 Vozes, linguagens e sujeitos em multiplicidades

Entre silêncios, rumores e vozes Araújo constrói sua experiência poética. Conforme já explicitamos nesta pesquisa, o sujeito que se inscreve em sua poesia é compósito e plural, configurando-se como uma entidade problemática. Apesar de haver um sujeito de enunciação que expressa e trama sua realidade, mesclando em si componentes empíricos e ficcionais, há também um eu que se constrói na própria experiência poética, em diálogo com outras vozes, entre fragmentos e rastros de outros textos, em constante transformação.

Ao discutir a questão da ficção e da autobiografia na poesia de Araújo, a pesquisadora Maria Esther Maciel (2004) destaca que a poeta “transfigura”, por meio da escrita, sua experiência pessoal quando jovem e, quando atinge a maturidade, “[...] reinventa ironicamente seu passado”, por intermédio da memória, fazendo de seu trabalho um “[...] campo aberto às potencialidades criativas da linguagem e aos influxos do que extrai de sua própria história pessoal [...]” (p. 220).

Embora as vivências da poeta apareçam transfiguradas no conjunto de sua poesia, é em *Pé de página* (1995) que a experiência vital aparece de maneira mais evidente. Para o poema intitulado *23 fev 1952*, publicado em *Pé de página* (1995), por exemplo, Araújo traz a data de seu casamento com Affonso Ávila, “[...] que conhecera em 1950, quando ele criou a

revista ‘Vocação’ [...]’ (ARAÚJO, 2002, p. 31). Além disso, por meio de uma linguagem bastante figurativa, sugere envolvimento e prazer sexual do casal, bem como a perda da castidade, simbolizada pela flor: “Puros e nus / os corpos como as almas / na cidadela de Ávila / Êxtases de Santa Teresa / (silêncio barroco em Itaverava) / Flor de seda / aberta em fevereiro”. (ARAÚJO, 2004, p. 143).

O eu lírico do poema *Lápides*, igualmente de *Pé de página* (1995), faz referência à família da poeta, cujos nomes dos pais, dos irmãos e irmãs, e o seu próprio, são mencionados de dois a dois: “Lafayette & Josephina / Leonardo & Zilah / Plácido & Leda / Maria Lysia & Cícero/ Djalma e Laís / bem comportados: / nenhum fantasma assombrando / a posteridade”. (ARAÚJO, 2004, p. 164).

Observe-se que a voz lírica desses poemas não se reporta diretamente à entidade exógena da poeta, mas esta, de algum modo, encontra-se implicada no texto, em remissão à entidade autobiográfica, em que a autora parte das especificidades da vida familiar e deixa reconhecíveis possíveis experiências vivenciais. Entretanto, ao tecer poemas cujas pistas biográficas aparecem vazadas, Araújo simula, inventa, joga, insere um “traçozinho de grotesco”<sup>46</sup>, de modo a desconstruir a possibilidade de um resgate pleno da experiência vivenciada.

A questão da “ilusão biográfica” é um dos pontos importantes retomados pela professora Ângela de Castro Gomes (2004), em *Escrita de si, escrita da história, a título de prólogo*. Ao tratar da “escrita de si”, a autora enfatiza que a suposição, por parte de um leitor ingênuo, de que existe “um eu coerente e contínuo”, por conta do “efeito de verdade” que a escrita pode produzir, pode ser “trágico”, pois o resultado seria a crença cega na “verdade dos fatos”, que inexistente em qualquer texto. (GOMES, 2004, p. 15).

Conceber o poema como linguagem criadora é reconhecer a existência de um processo de subjetivação, do qual fazem parte as rasuras, ênfases, omissões, enfim, “manipulações da existência”, conforme enfatiza Philippe Artières (1998), em *Arquivar a própria vida*.

[...] não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência. (p. 11).

<sup>46</sup> Expressão usada pela própria autora, ao comentar o processo criativo de seu livro *Pé de página*. Cf. Araújo, 1995, p. 3.

Ao compreender o processo de “arquivamento do eu” caracterizado pela injunção social, prática de arquivamento e intenção autobiográfica, Artières (1998) destaca que o sujeito realiza triagens de sua existência, “[...] guiadas por intenções sucessivas e às vezes contraditórias” (p. 2), pois retém e conserva somente alguns elementos ínfimos de seus arquivos, sob a forma de vestígios.

A mistura de elementos biográficos e ficcionais consiste em uma forma de hibridização, de contaminação, segundo Silviano Santiago (2011), em *Meditação sobre o ofício de criar*. Para o escritor, trata-se de um procedimento imprescindível, pois permite admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor, além de lhe oferecer outras facetas de percepção do objeto literário. Dessa forma,

[...] Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2011, p. 17).

Lidos pelo viés da hibridização, os poemas de Araújo podem ser compreendidos como fruto da capacidade da poeta de, na qualidade de artífice, mesclar habilidade formal e intencionalidade estética com o material colhido de sua própria vivência e com os demais elementos extraliterários.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin (2004) entende a comunicação como um processo interativo, em que o sujeito, ao falar ou escrever, deixa em seu texto sinais e rastros significativos da sociedade em que vive, de seu núcleo familiar e de suas experiências.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2004, p. 123).

No movimento de interação social, além dos aspectos linguísticos, as condições de produção do discurso são definitivas para a composição da poesia de Araújo. Em conformidade com os dizeres de Bakhtin, é no fenômeno social da interação verbal que a poeta constrói seu discurso, em que palavras alheias ganham significação em seu próprio texto, que, por sua vez, gera réplicas e mobiliza o discurso do outro, em um processo dinâmico e contínuo.

Ao deixar-se influenciar pelo já-dito, em sua lírica bifurcam-se vozes, sujeitos e devires, convocando uma multiplicidade de eus que emergem de um eu potencial e se desdobra em incontáveis versões, que acaba por se transformarem em uma pluralidade de tonalidades e modulações que se constituem formas de fluidificação do sujeito lírico nas obras da autora, a partir do diálogo com a tradição literária.

Por meio da expressão “Tudo é de todos, a palavra é coletiva e anônima”, Ricardo Piglia (1996), em *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*, ressalta que o escritor, a partir do escopo de suas leituras, canônicas ou não, acaba por construir seu próprio texto, em que coexistem memória e criação, conservação e destruição, já que “[...] podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, obrigá-las a dizer o que queremos dizer, sob a condição de saber que outros, nesse mesmo momento, talvez as estejam usando do mesmo modo.” (PIGLIA, 1996, p. 51).

Esses dizeres aplicam-se perfeitamente à *Consideração do poema*, de Carlos Drummond de Andrade (2000), na medida em que se percebe, no discurso do eu poético, o uso de referências a outros poetas, do qual o sujeito se apropria para incorporar e construir seu próprio texto.

[...] Uma pedra no meio do caminho  
ou apenas um rastro, não importa.  
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,  
de toda a precisão se incorporam  
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius  
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.  
Que Neruda me dê sua gravata  
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.  
São todos meus irmãos, não são jornais  
nem deslizar de lancha entre camélias:  
é toda a minha vida que joguei. (ANDRADE, 2000, p. 115-116).

Nesses versos, o sujeito parece se diluir na experiência da escrita ao “furtar” ou tomar posse dos poetas por ele lidos, numa forma de incorporá-los. Cada um dos escritores com quem dialoga contribuirá com suas qualidades para a tessitura do poema: Vinicius de Moraes, com sua “mais límpida elegia”; Murilo Mendes, de cuja fonte o eu lírico “bebe”; Pablo Neruda, com sua “gravata chamejante”; Apollinaire, no qual o eu lírico “se perde”; e Vladimir Maiakovski, poeta futurista, a quem o eu lírico diz “adeus”.

No referido texto de Drummond, notam-se traços da *Arte de furtar*, ao modo de Affonso Ávila, cujo poema, publicado no livro *Discurso da difamação do poeta* (1978),

evidencia exatamente a natureza das combinações intertextuais como inerentes ao seu fazer poético, caracterizado pela multivocalidade.

O poeta declarou que toda criação é tributária de outras criações no permanente processo de linguagem da poesia

O poeta afirmou que todo criador é tributário de outros no processo de linguagem da poesia

O poeta se confessou um criador tributário de outros na linguagem de sua poesia

O poeta não esconde que sua poesia é tributária da linguagem de outros criadores

O poeta não esconde que sua poesia é influenciada pela linguagem de outros criadores

O poeta não faz segredo de que se utiliza da linguagem de outros poetas

O poeta fala abertamente que se apropria da linguagem de outros poetas

O poeta é um deslavado apropriador de linguagens

O POETA É UM PLAGIÁRIO. (ÁVILA, 2008, p. 342).

Esse metapoema constitui-se de nove inferências extraídas de uma mesma assertiva que evolui gradativamente rumo à sua expressão definitiva condensada no último verso “O POETA É UM PLAGIÁRIO”, escrito em caixa alta, como uma espécie de tese sobre a atitude do poeta, qual seja, a de incorporar, assimilar, apropriar ou transformar linguagens e discursos de outros criadores. Nesse sentido, a “arte de furtar” de que se vale o poeta para construir seu texto, além de um recurso intertextual, assemelha-se a um ato antropofágico.

Conforme Salles (1998), o ato criador é uma ação transformadora, em que as combinações textuais dão origem a textos que são tecidos de citações, o que abre espaço para se pensar questões relativas à intertextualidade. Formas apreendidas podem ser ressignificadas e até mesmo deformadas, desvelando procedimentos que se relacionam com os diferentes modos de apreensão do mundo. Dessa maneira, encontra-se a “[...] unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza das combinações e no modo como estas são concretizadas”. (SALLES, 1998, p. 113).

Assim, *Consideração do poema* e *Arte de furtar* são emblemáticos para se pensar o ato criador como uma cadeia de relações, que geralmente acontece em uma rede de operações lógicas e sensíveis, sendo impossível, portanto, estabelecer um começo e um final

delimitados. Os sujeitos da poesia, quem quer que eles sejam ou como se manifestem, adquirem um relevo definidor para a experiência poética, tanto que os poemas são capazes de jogar com o próprio movimento de inserção e desaparecimento desses sujeitos. O uso intertextual dos discursos – poéticos ou não – que possuem correspondência a uma vocação exploradora, lúdica e crítica seria a melhor ferramenta para “[...] quebrar a argila dos velhos discursos”, como uma “construção de técnicas de destruição” aliada a uma “estratégia de mistura” que se estende para fora do livro. (JENNY, 1979, p. 48-49).

No que diz respeito à poesia de Laís Corrêa de Araújo, é possível dizer que ela se expande de distintas formas e mecanismos, em virtude de suas múltiplas ramificações, sejam elas internas, isto é, existentes na própria malha de significações conectadas no texto em si, sejam elas externas, interligando significados do texto em si com outros textos, procedimentos estes que confirmam a ideia do texto como palimpsesto, na perspectiva de Gérard Genette (2010) em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, publicado em 1982.

O referido autor traz-nos a metáfora do palimpsesto para defender a ideia do texto literário impresso como portador de vários textos, nele “escondidos”, processo denominado como “transtextualidade da escrita”, em que de forma manifesta ou secreta, uma escrita se relaciona com outras.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p. 5).

Assim, a hipertextualidade é um aspecto universal da literalidade, pois “[...] é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (GENETTE, 2010, p. 18). O autor utilizou o conceito de hipertexto para enfatizar que a leitura de qualquer obra deve ser relacional, posto que o trabalho de escrita também o é, compondo um “estruturalismo aberto”. Conforme Genette, há cinco tipos de relações transtextuais, quais sejam, a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade (GENETTE, 2010, p. 8). Não se deve considerar, porém, que essas formas de transtextualidade estejam

encerradas em categorias estanques, sem comunicação, uma vez que elas podem atuar de forma conjunta e complementar na construção textual.

Conforme Genette (2010), a hipertextualidade é definida, então, diferentemente da intertextualidade, como uma operação transformativa, vista como resultado da transformação de um texto (denominado hipotexto) em outro (hipertexto), como um texto de “segunda mão” que deve a outro a sua forma e o seu resultado. Nesse sentido, o autor distingue duas formas de operações transformativas: a primeira seria a transformação puramente, e a segunda, denominada “imitação”, é a transformação indireta. Para exemplificar esse processo de discursividades em deslocamento, o autor rastreou os possíveis sentidos da obra *Odisseia*, de Homero, tomada como hipotexto, em relação a *Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de James Joyce, que foram analisadas como hipertextos. As relações entre tais textos foram assim analisadas: a transformação que conduz do hipotexto ao texto de *Ulisses* pode ser descrita, grosso modo, como uma transformação simples, ou direta – que consiste em transportar a ação da *Odisseia* para Dublin do século XX. De outro modo, a transformação que conduz do hipotexto a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências e da proximidade histórica, pois Virgílio não transpõe a ação da *Odisseia*, tem-se um enredo completamente diferente, que envolve as aventuras de Enéias, e não mais de Ulisses. Entretanto, para compor seu enredo, o autor se inspirou no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) (GENETTE, 2010, p. 13). Enquanto *Ulisses* imita as ações de seu hipotexto, a *Eneida* imita dele o gênero, o aspecto formal e temático. Em outras palavras, a hipertextualidade nos exemplos citados consiste, no primeiro caso, em expressar a mesma coisa de modo diferente e, no segundo, dizer outra coisa da mesma maneira.

Olhar para os arredores do texto como modo de realizar inferências e interpretações torna-se preponderante, no caso de Araújo, pois os elementos paratextuais assumem relevante significação em sua lírica. Como um dos tipos de transtextualidade, Genette é quem traz à luz da crítica literária o termo “paratexto”, ou seja, a observação do que está ao redor do texto como forma de compreensão daquilo que está “dentro” dele. Conforme o autor, os elementos que constituem o paratexto são:

Título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatória, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um entorno (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão

facilmente quanto ele gostaria e pretende<sup>47</sup>. (GENETTE, 1982, p. 10, tradução nossa).

Esses elementos paratextuais são vistos por Genette como “uma mina de perguntas sem respostas”, pois o texto em si mantém uma relação com esses “textos externos”, cabendo ao leitor perceber a intencionalidade do autor ao utilizá-los. No caso de Araújo, tanto as capas de suas coletâneas como os desenhos que dialogam com seus poemas, como vistos em *Caderno de poesia* (1951), *O signo e outros poemas* (1955) e *Clips* (2000), consoante já discutimos anteriormente nesta pesquisa, desempenham papel imprescindível para a compreensão de sua poética como um todo.

Também em relação aos títulos de suas composições, a poeta foi muito ciosa em suas escolhas. Em *Caderno de poesia*, a escritora traz o exercício de suas primeiras poesias; *O signo e outros poemas* remete ao seu astrológico signo de peixes; *Cantochão* alude ao canto gregoriano e o jogo com várias vozes; *Decurso de prazo* é expressão jurídica que denota a consciência da passagem do tempo; *Pé de página* traz poemas que seriam uma série de notas de rodapé; *Clips* é uma alusão ao objeto que agrega e funde diferentes artes em diálogo intersemiótico; e, finalmente, *Geriátrico*, que retoma o período final ou tardio da vida e envolve a consciência da decadência do corpo, a falência da saúde e outros fatores capazes de levar ao termo da existência neste mundo. Em suma, compreendemos que esses títulos, cada qual à sua maneira, estabelecem importantes relações paratextuais com o projeto poético de cada composição, estando em continuidade direta com elas e trazendo marcas que agregam valor ao processo de feitura dos poemas.

Importante registrar ainda a relação paratextual da poesia de Araújo com suas epígrafes. Logo na abertura de seu primeiro livro, *Caderno de poesia* (1951), a poeta traz um trecho da *Imitação de Cristo*<sup>48</sup>, livro do frei alemão Tomás de Kempis (1380-1471). Trata-se de uma obra publicada no século XV, cujos textos são fruto de profunda espiritualidade, considerados um dos maiores tratados de moral cristã, auxiliares à oração e às práticas devocionais pessoais. Ao infundir ideias de autocontrole, penitência e moralização do corpo físico, essa coletânea traz, como indicam os títulos de seus quatro livros, “Avisos úteis para a

<sup>47</sup> Tradução nossa para: “[...] titre, sous-titre, intertitres; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signes accessoires, autographes ou alographes, qui procurent au texte un entourage (variable et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porte à l’érudition externe ne peut os toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend.”

<sup>48</sup> O referido livro consta da biblioteca pessoal de Laís Corrêa Araújo, conforme pesquisamos em dados fornecidos pelo Acervo de Escritores Mineiros. Cf. KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. Tradução de J. I. Roquette. São Paulo: Ave Maria, 1947. 608 p.

vida espiritual”, “Exortações à vida interior”, “Da consolação interior”, “Do sacramento do altar”, respectivamente.

Araújo compõe sua epígrafe citando um pequeno trecho do livro segundo, capítulo 50, intitulado *Como o homem angustiado se deve entregar nas mãos de Deus*, do qual se serve para pedir: “Concedei-me, Senhor, que eu saiba o que devo saber, ame o que devo amar”. Ao fazê-lo, clama espontaneamente pelo discernimento envolvendo suas escolhas frente ao mundo material e o espiritual, manifestando o desejo de conhecer sempre a vontade divina, fazendo-a humilde para saber e amar em justa medida, em desprezo de todas as vaidades mundanas.

Escolher tal epígrafe para compor seu livro significa assumir que existe um modelo divino transcendente ideal que deve ser imitado e repetido. Conforme o filósofo e historiador das religiões Mircea Eliade (1972), em *Mito e realidade*, como a vida e morte de Jesus Cristo representam um drama exemplar que constitui o centro da vida religiosa de qualquer cristão e possibilita a salvação humana, querer viver como o Cristo viveu demonstra um comportamento religioso que pretende imitar ritualmente o modelo supremo que envolve a vida e os ensinamentos de Jesus (ELIADE, 1972, p. 118).

Por meio de um processo também paratextual, em *O signo e outros poemas*, Araújo dialoga em epígrafes com várias escritoras, tais como, Gabriela Mistral (1889-1957), pseudônimo escolhido pela poeta e feminista chilena Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga, que foi agraciada com o prêmio Nobel de Literatura de 1945; com Sórora Violante do Céu (1601-1693), epíteto de Violante Montesino, que foi uma freira dominicana e também poeta do barroco português; com Alfonsina Storni (1892-1938), escritora suíça que viveu na Argentina e cultivou diferentes gêneros em sua carreira literária; e ainda com Rosalía de Castro (1837-1885), cuja poesia representou uma revolução do estilo poético espanhol, antecipando o Modernismo.

Nesse sentido, as epígrafes escolhidas por Araújo constituem uma espécie de polifonia textual, em que a poeta esmiúça as principais vozes que engendraram sua expressão lírica. Em *Retrato de homem*, título atribuído à primeira parte de *Cantochão* (1967), figuram como epígrafe os seguintes dizeres: “Feito primeiro pastor e em seguida Profeta, dirijo-me tanto contra as vacas gordas, como contra os próceres” (ARAÚJO, 1967, p. 8). Trata-se de uma inscrição realizada na estátua do Profeta Amós, uma das doze que ornaram o Adro da Igreja Matriz de Senhor dos Matosinhos, na cidade de Congonhas do Campo (MG), feitas pelo artista barroco Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), mais conhecido como Aleijadinho.

A referida epígrafe expressa que Deus se serve dos humildes (pastores que se transformam em profetas), para dirigir os grandes (vacas gordas e próceres), dizeres estes que podem ser lidos também em relação ao projeto de modernidade no qual *Cantochão* se insere. Eneida Maria de Souza (2004), no artigo *Construções de um Brasil moderno*, ressalta o interesse dos modernistas por Aleijadinho, esse ousado artista que se apropriou dos modelos estrangeiros para convertê-los em uma resposta mais nacional e criativa. O conhecimento da tradição como fator que revitaliza o conceito de moderno reforça o papel dos modernistas como guardiães do acervo artístico e cultural brasileiro constituído pelo barroco colonial, de modo a contribuir para seu resgate como movimento artístico mais próximo da estética moderna.

Conforme Souza, Carlos Drummond de Andrade, em célebre artigo sobre Aleijadinho, ao tomar os Profetas de Aleijadinho como referência, interpretou as estátuas como alegorias do espírito revolucionário, melancólico e libertário dos mineiros, de modo a reafirmar sua condição como povo humilhado e ilhado, mas ao mesmo tempo aberto aos “ventos do mundo”, sempre em luta contra os tiranos (SOUZA, 2004, p.44-45).

A escolha da epígrafe em *Cantochão*, além de ressoar uma tomada de consciência do legado barroco como ponto de partida para a revalorização do que os modernistas denominaram “memória nacional”, reverbera o projeto poético do livro de Araújo, bem como assinala e orienta o sentido de sua poesia. Em *Cantochão*, a poeta canta o mundo e o homem, de maneira entre nostálgica e messiânica, assim como Aleijadinho fez com seus Profetas, dirigindo-se também aos “grandes”, como em *Fábula do burguês* e *Layout da burguesia*. Ademais, assim como a obra de Aleijadinho, *Cantochão* concentra um estilo bastante singular, em cuja tessitura há expedientes comuns à poesia barroca, em que a poeta alia crítica a experimentalismo linguístico, utilizando procedimentos cultistas, como a técnica da disseminação e recolha, ludicidade, por meio de uma linguagem híbrida, repleta de metáforas, antíteses, sonoridades, bem como o recurso da jogralidade, ao modo de Gregório de Matos, o que expressa a vivacidade rítmica de cada poema.

A segunda parte de *Cantochão*, intitulada *Inventário*, tem como epígrafe um trecho do romance *A fábula*, do escritor americano William Faulkner (1897-1962): “(pois a dor e a ansiedade assim como a pobreza, jamais esquecem os que lhe pertencem)”. A nosso ver, tal epígrafe não constitui simples justaposição, tampouco se resume a fragmentos susceptíveis de abrir ou ilustrar algum poema do livro. Conforme dados coletados no AEM, além de *A fábula* (1956), a biblioteca de Araújo é composta de outras dez obras do escritor norte-americano, quais sejam: *Na minha morte* (1930), *Luz de agosto* (1948), *Santuário* (1948), *O mundo não*

*perdoa* (1954), *Os invencidos* (1960), *Os desgarrados* (1963), *A aldeia* (1964) *Paga de soldado* (1966), *Palmeiras bravas* (1972), *O som e a fúria* (1983).

Como se observa, as epígrafes em comento demonstram a tentativa de reprodução de uma “paixão de leituras”, usando a expressão de Antoine Compagnon em *O trabalho da citação*, quando se refere ao modo dialógico como a citação opera na escritura, numa tentativa de “[...] reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura solicitadora e excitante, que produz a citação”. (COMPAGNON, 1996, p. 29).

Seja nas referências e citações variadas, ou no diálogo entretecido com diversas epígrafes de seus livros, nos traços e rastros de outros discursos que se deixam transparecer, ou nos documentos de processo, tácita ou explicitamente, numa dinâmica de incessante circulação e geração de sentidos, a poesia de Araújo remete ao processo de apropriação de vozes alheias, do passado e do presente, que ecoam em coexistência com sua voz autoral.

As vozes tomadas de outros autores, ou mesmo arrebatadas de anônimos, constituem questão imprescindível para se pensar a forma como se dá a inscrição do sujeito na constituição da lírica de Araújo. No emaranhado jogo de relações dialógicas estabelecidas entre as vozes que ecoam dessa poesia, a poeta utiliza uma grande variedade de elementos intertextuais com os quais opera diversas “transformações”, no sentido do que propõe Genette (2010). Seus textos não enxertam outras vozes simplesmente para comentá-las. Há, de fato, uma operação transformativa, de modo que a hipertextualidade não se restringe a critérios meramente estruturais, tais como, a referência a títulos ou a fragmentos de textos recuperados de outras vozes, mas acaba adentrando a esfera da significação e do conteúdo, de modo a constituir a própria matéria de sua poesia.

Ao reverberar o célebre verso steniano “a rose is a rose is a rose”, do poema *Sacred Emily*, escrito em 1913 e publicado em 1922, em *Geography and Plays*, Araújo, no poema III, do livro *Clips* (2000), por exemplo, permite entrever um diálogo com a escritora e poeta feminista norte-americana Gertrude Stein (1874-1946), de quem foi leitora e com quem alinhava pontos de contato<sup>49</sup>.

uma rosa é uma rosa é uma rosa

citação que despetala a prosa (ARAÚJO, 2000a, n. p.).

<sup>49</sup> A constatação de que Araújo fora leitora de Gertrude Stein baseia-se no fato de constar na biblioteca pessoal da poeta mineira três obras de Stein, quais sejam *Três vidas* (1965), *Autobiografia de todo mundo* (1983) e *Ser norteamericanos* (1984), conforme dados pesquisados no Acervo de Escritores Mineiros.

Embora não cite a fonte e deixe subentendida a presença de vestígios do texto original, tem-se, nesse poema, uma relação de hipertextualidade que se constitui por um marcador metatextual, na perspectiva de Genette (2010), para quem a metatextualidade é um dos tipos de transcendência textual que consiste no comentário que une um texto a outro, sem citá-lo, necessariamente, ou sem nomeá-lo, em alguns casos. (GENETTE, 2010, p. 13).

Nesse caso, o poema presume a recuperação do intertexto por veicular a frase de Gertrude Stein que se tornou amplamente conhecida e partilhada em dado contexto literário e cultural. Ao longo dos anos, a frase “a rose is a rose is a rose” foi alvo de diversas versões e variações realizadas por muitos artistas, tais como, Ernest Hemingway, na novela *Por quem os sinos dobram* (2003), lançada em 1940, Aldous Huxley, no livro *As portas da percepção* (1954), Julio Cortázar, em seu romance *Rayuela* (2007), lançado em 1963, entre outros<sup>50</sup>. No cenário nacional, além de Araújo, poetas como Vinícius de Moraes, em *Rancho das Flores* (1961), Augusto de Campos, em seus poemas *rosa para gertrude* e *Gertrude é uma Gertrude* (1986), bem como Affonso Ávila em *por gertrude stein*, poema de seu livro *Masturbações* (1980).

Comumente interpretada como “as coisas são o que são”, em que a palavra se refere à própria palavra, fato é que a força da minimalista frase “uma rosa é uma rosa é uma rosa” reside na repetição do substantivo como artifício linguístico para reforçar o nome da rosa e tudo o que ela pode evocar, numa tentativa de desrealizar a figuratividade apriorística da palavra.

Cumpramos ressaltar que Gertrude Stein ocupou uma posição de destaque por sintetizar o contexto da modernidade literária de sua época, na última década do século XIX e na primeira década do século XX, em que o verbo representou uma das marcas da impotência humana<sup>51</sup>. A referida escritora faz parte de uma geração que produziu uma literatura que se qualifica como investigação sobre a natureza da linguagem, seja explorando novos métodos de se

<sup>50</sup> Informações baseadas em um texto de autoria desconhecida publicado na comunidade *Poemas e crônicas*, no Facebook. Cumpramos esclarecer que a veracidade das informações foi checada por nós em cada uma das referências. Texto disponível em: <https://www.facebook.com/rebel.poemas/posts/1706005529636657/>.

<sup>51</sup> O poeta Augusto de Campos (1996), um dos tradutores de Gertrude Stein para o português, escreveu, no artigo publicado na *Folha de S.Paulo*, que o concretista Décio Pignatari, no manifesto *nova poesia: concreta*, de 1956, mencionou com destaque a frase-lema “rose is a rose is a rose is a rose”, destacando que, após a Revolução Industrial, a palavra, descolada de seu referente, alienou-se, desintegrou-se dela mesma, tornando-se objeto qualitativamente diferente, “quis ser a palavra ‘flor’ sem a flor”. (CAMPOS, 1996, *online*). Campos declara ainda que homenageou o centenário de nascimento de Gertrude Stein com o poema *Gertrude é uma Gertrude*, além de traduzir alguns de seus textos e agregar-lhes o poema que seria uma “intradução” – o texto *rosa para gertrude*. Em sua anticrítica *Gertrude é uma Gertrude*, publicado no volume *O Anticrítico* (São Paulo: Companhia das Letras, 1986), escreveu: “[...] ela é uma chata genial / a única que pegou o outro lado da questão/ inglês básico mais repetições / [...] ela descobriu algo / não é dada / não é surrealista / é gertrude Stein / gertrude é uma gertrude é uma gertrude é uma [...]” (CAMPOS, 1986, p. 177).

apreender a topografia do real por meio do literário, montando inusitados jogos de palavras e sonoridades, por exemplo, por meio da repetição, seja pela exploração dos conceitos de identidade e individualidade.

Além de incorporar a notável frase de Stein em seu discurso, Araújo realiza o comentário de que tal citação “despetala a prosa”, em concordância com a ideia de desreferenciação steiniana, de modo a reafirmar a falência da linearidade do discurso convencional. Esse procedimento de transformação não somente permite que se reconheça a influência do hipotexto no poema, mas demonstra uma poeta integrada às transformações que ocorriam nos discursos artísticos de seu tempo.

No referido poema, assim como acontece em *Elogio da loucura*, de *Decurso de prazo* (1988), por exemplo, não há evidências explícitas de que haveria alguma conexão com outro texto. Somente portando algum conhecimento prévio ou por meio de um olhar mais atento, o leitor seria capaz de identificar o emaranhamento de um discurso no outro. No caso de *Elogio da loucura*, uma análise mais profunda permite entrever que se trata do mesmo título do ensaio do humanista teólogo Erasmo de Rotterdam (1469-1536), que viveu durante a Idade Média e realizou, em sua composição, críticas à religião e a muitos comportamentos e maus costumes da sociedade. Eis o poema de Araújo:

Todo dente de siso  
é incluso – inclusive  
incomoda, lateja, tortura.  
Tem de ser arrancado  
o mais depressa possível  
o mais cedo possível.

Porque o perigo é a pessoa  
se acostumar com o siso. (ARAÚJO, 2004, p. 140).

*Elogio da loucura* se realiza por meio de uma alusão paratextual ao ensaio homônimo de Rotterdam. Conforme os pressupostos de Genette (2010), esse processo consiste em uma referência não explícita a outro texto, de modo que se espera a perspicácia do leitor para compreender o fato. Ademais, além da alusão ao título do ensaio do teólogo humanista em seu próprio título, o poema de Araújo estabelece relações que ultrapassam o nível paratextual e adentram a esfera da significação e do conteúdo. Nas entrelinhas de seu discurso, Rotterdam critica o racionalismo e evidencia que a loucura é o delírio em que o sujeito encontra seu conforto.

É possível estabelecer um diálogo entre o poema *Elogio da loucura* e o ensaio *Erasmo, agora*, escrito em 1967 para *Roda gigante*, no qual Araújo comenta o livro de Ivan

Lins, *Erasmus, a Renascença e o Humanismo*, lançado no mesmo ano, enfatizando que a referida publicação desperta a curiosidade para a figura desse “[...] intelectual cáustico em sua linguagem, mas construtor de uma nova concepção de vida; irônico e impiedoso em apontar os erros e as atitudes falsas do mundo da idade-média [...]”. Conforme Araújo (1967), talvez tenha sido o humanismo erasmiano o responsável por “[...] abrir as comportas para a libertação de um existencialismo afastado da realidade histórica”. E acrescenta que é Erasmo, ainda que “[...] esquecido como filósofo ou abandonado como leitura”, pode nos ensinar a não conformação com os valores do dia, as regras fixas de conduta (p. 3).

No poema, Araújo também faz indiretamente uma crítica a um tipo de comportamento, ao utilizar figurativamente o incômodo gerado pelo dente siso, a fim de alertar para o risco que é aceitar como confortável aquilo que causa sofrimento.

Também em *Cartesiana*, poema publicado em *Geriátrico* (2002), observa-se, desde o título, um diálogo com o pensamento do filósofo e matemático francês René Descartes (1596-1650), o “Pai do Racionalismo”, conhecido como o fundador da filosofia do sujeito e das representações. O poema, em seu corpo, reverbera a célebre frase cartesiana “*Cogito, ergo sum*”, que, traduzida do latim para o português, equivaleria a “Penso (duvido), logo existo”.

Cogito  
 sofro esse excogitar  
 que é aço ergo  
 ferida e pus ergo  
 luz repentina aguda  
 condição de aqui estar  
 ainda  
 e cogito e expulso  
 o impulso vulcão  
 ergo  
 incandescente ente  
 que não quer ser  
 ausente do cogito  
 ex flor ex raiz  
 ergo  
 o silêncio imanente  
 permanente,  
 o inapetente cogito,  
 vazio retângulo  
 ergo. (ARAÚJO, 2004, p. 200).

É por meio do *cogito*, pressuposto epistêmico do pensamento cartesiano, que o sujeito constata sua existência por si mesmo, e não pelo olhar do outro. No poema, o eu lírico não somente evidencia o reconhecimento de sua existência na qualidade de sujeito cognoscente, mas avalia sua “condição de aqui estar”, servindo-se dos dizeres cartesianos como ocasião

para investigar o que seria esse ser do qual tomou conhecimento. O jogo com o termo latino “ergo”, que pode significar tanto a conjunção “logo” no exercício argumentativo, também pode denotar o verbo “erguer” em português, no sentido de “elevar”, “construir”, em referência ao movimento edificante que representa o próprio pensar. “Excogitar”, é, para o eu lírico, um exercício penoso, posto que é “aço”, “ferida e pus”. O pensar, nessa perspectiva, deslocou-se do ser ou do fazer e tornou-se sinônimo do sentir. Se excorgitar é um sofrimento, conforme o eu lírico, então sua existência também o é, porque pensar é ser.

Outra voz imprescindível que Araújo recupera da tradição é a do poeta-crítico francês Mallarmé (1842-1898). Nos versos finais do poema *Sem rumo*, publicado em *Geriátrico* (2002), ao citar o poeta, por meio da expressão “dixit Mallarmé” a poeta nos fornece uma chave.

Vagando dentro de si mesmo  
cada um, nós e eu  
estamos perdidos  
e não há uma placa  
orientando esquerda direita  
adiante acima nos  
corredores da memória  
[...]

A questão é não ter contato  
não ter mais contatos  
sob pressão e extrema carência  
nos perdemos de nós  
e a semente é oca.

Acaso, acaso –  
a pergunta repousa  
no escuro. Eu sem mim mesmo  
dixit Mallarmé. (ARAÚJO, 2004, p. 202).

O termo “dixit”, utilizado pela poeta no verso final, é uma referência à expressão latina “magister dixit” que significa “disse o mestre”. Apesar de enunciar a voz de onde originou seu discurso, Araújo não demarca o intertexto, mas, a despeito da ausência de marcas explícitas, pode-se presumir sua recuperação. O termo “eu sem mim mesmo”, que imediatamente antecede a referida expressão latina, foi usado por Mallarmé em um de seus vários poemas dedicados ao filho que viveu somente até os oito anos de idade. Nesse texto, o eu lírico se diz “um eu sem si mesmo”, tocado pela morte que deixou marcas perenes de tristeza em sua vida e obra, como sugere o poema:

morte – sussurra de leve  
– não sou ninguém –

nem sei quem sou  
 (pois os mortos não  
 sabem que estão  
 mortos –, nem mesmo que morrem  
 – para crianças  
 pelo menos  
 – ou  
 heróis – mortes  
 repentinas)  
 pois de outro modo  
 minha beleza é  
 feita de últimos  
 momentos –  
 lucidez, beleza  
 rosto – do que teria sido  
 eu, sem mim mesmo. (MALLARMÉ, 1961 *apud* DIK, 2009, *online*).

Texto e contexto permitem inferir que o poeta utilizou-se da linguagem como uma forma de manter o filho vivo. Ele “escreve para poder morrer” e “morre para poder escrever”, situando-se no “tempo da ausência de tempo”, “sempre presente” e “sem presença”. “A linguagem”, afinal, é “a vida que carrega a morte e nela se mantém”. (DIK, 2009, *online*)<sup>52</sup>.

Interessante observar que o termo mallarmaico “eu sem mim mesmo” parece também reverberar no poema *Trilemas da mineiridade*, publicado em *Código de Minas*, de Affonso Ávila, em que o poeta brinca em manifestação não de ausência, mas de presença: “eu em mim / eu em minas / eu em minas de mim / eu em outros / eu em óxido / eu em óxido de outros [...]”. (ÁVILA, 1997, p. 13).

Retomando o poema *Sem rumo*, ao se apropriar dos versos do poeta francês, Araújo recupera e sintetiza a fratura do sujeito carente e perdido que vaga sem direção, como se lê no verso “nos perdemos de nós”. Trata-se de um sujeito problemático, em peregrinação rumo a si mesmo, que aceita o desafio de transitar em um percurso errante e incerto, repleto de pontos cegos e cada vez mais silencioso, guardado nos limites da memória. Ele transita em busca de direcionamento frente à possibilidade do esquecimento e consequente apagamento, posto que os “corredores da memória” não apontam rumo certo, na expressão de que tudo parece se estiolar no vazio e no estéril. Esse sujeito torna-se facilmente um indivíduo que flana, sem objetivo, ao modo do *flâneur* de Baudelaire, em busca da humana pista.

A propósito, outra importante voz lírica que ecoa na poesia de Araújo é a do também poeta-crítico francês Charles Baudelaire. No poema *Ária baudelereana*, publicado em *Decurso de prazo* (1988), a referência mais direta é o uso do termo “baudelereana”, que já vem antecipada no título, embora não se tenha delimitado, no poema, qual é exatamente o

<sup>52</sup> DIK, André. *Mallarmé e a página em branco*. Disponível em: <http://unisinos.br/blogs/ihu/invencao/mallarme-e-a-pagina-em-branco/> Acesso em: 03 jul. 2019.

intertexto. Ademais, observe-se que a poeta utiliza em seu texto termos musicais, como “ária”, já presente no título, no sentido de “melodia”, anunciando sua composição musical.

Quero datar a minha cólera  
 Quero danar na minha cólera  
 Quero o dardo da minha cólera  
 Quero de arte a minha cólera  
 Quero doar-te a minha cólera

ao cabo

(Da Capo). (ARAÚJO, 2004, p. 136).

Como a poeta dissolve a voz de Baudelaire em seu discurso, apenas uma leitura investigativa permite entrever que o primeiro verso do poema é uma apropriação dos dizeres finais do poeta no fragmento XV publicado postumamente, em 1869, na série *Fusées* (*Projéteis*). O poeta tem como alvo a fantasmagoria gerada pelo progresso, atravessado pela angústia da desordem diante do desenvolvimento tecnológico, do impacto da vivência nas metrópoles e da derrota da Revolução Francesa. A narrativa tem início com a constatação da seguinte catástrofe: “O mundo vai acabar. A única razão pela qual ele poderia durar é a de que ele existe. Uma razão afinal bem fraca, comparando com todos aqueles que anunciam o contrário, e em particular a seguinte: O que é que ainda lhe resta a fazer no universo?”. Depois de lançar seus pensamentos explosivos sobre a página, o poeta arremata: “Contudo, deixarei estas páginas – porque quero datar a minha cólera”<sup>53</sup>. (BAUDELAIRE, 1995, p. 515, tradução nossa).

Ao empregar a técnica “palavra-puxa-palavra”, ou rede semântica, como se o poema fosse um mapa mental, Araújo parte do verso-chave baudelaireano “quero datar a minha cólera” para construir os versos restantes, marcados por repetições das estruturas mais significativas do primeiro, quais sejam o verbo “querer” e a expressão “minha cólera”, sendo que o verbo “datar” sofre alterações que guardam com ele semelhança fônica e/ou gráfica (“dancar”, “o dardo”, “de arte”, “doar-te”). Além do emprego do termo musical “ária”, no título, a poeta finaliza seu texto com a expressão musical italiana “Da Capo”, que significa “no início”, em um jogo com a expressão conclusiva “ao cabo” que a antecede, como uma diretiva de repetição, indicando o retorno ao começo do poema em um movimento não linear.

Assim como acontece com o rizoma, a poesia de Laís Corrêa de Araújo enfatiza o movimento, como uma linha de fuga em relação à linearidade progressiva do livro. Diante do

<sup>53</sup> Tradução nossa para: “Cependant, je laisserai ces pages, – parce que je veux dater ma colère.”

fato de que o leitor poderia simplesmente considerar o fragmento textual em que há uma relação com outro texto e prosseguir na leitura, a expansão presente na poética em estudo parece sugerir um novo modo de ler, convocando a novos sentidos, além de convidar o leitor a desviar-se da leitura linear e a voltar ao texto de origem, possibilidade esta que admite uma gama complexa de jogadas de interpretação e investigação.

Em *Idade*, publicado em *Pé de página* (1995), Araújo incorpora, de forma bastante sutil, o mito de Ulisses, cujo percurso rumo à heroicidade foi eternizado nas páginas da *Odisseia* de Homero, que, no caso em tela, funciona como hipotexto. Em seu poema sintético e essencialmente amargo, a poeta registra, em tom nostálgico, a cadência da vida e o enfrentamento do tempo fugaz.

Ex-frêmito da cor  
Inflação branca  
Recessão negra

Céu de chuva:  
ninguém volta a Ítaca. (ARAÚJO, 2004, p. 160).

O verso “céu de chuva” remete à cor cinza, que costuma ser caracterizada como enfadonha e sem movimento, por não possuir nenhuma carga emotiva. Em oposição ao colorido da juventude, o cinza pode ser lido como uma associação à velhice, em alusão aos sentimentos de tristeza e monotonia que geralmente acompanham essa etapa da vida. Tal é a metáfora para representar o avanço inexorável da idade, que imprime marcas no corpo, rosto e alma. A escassez do preto, como conota o verso “recessão negra”, aliada à abundância do branco, trazida pela expressão “inflação branca”, por exemplo, também pode ser uma alusão ao cabelo grisalho, emblema da velhice.

No último verso do poema, ao citar a ilha de Ítaca, Araújo se inspira na épica jornada do rei Ulisses (Odiseu, em grego), o qual, conforme o mito, ficou distante de sua ilha por vinte anos, de onde saiu para lutar na guerra de Troia, deixando lar, esposa e filho recém-nascido. Passados longos dez anos de horror, sofrimentos e mortes diante das muralhas intransponíveis de Tróia, Ulisses empreende o caminho de volta a Ítaca. Porém, a viagem de retorno restou tão longa quanto sua espera durante os anos de guerra: ele precisou enfrentar outros dez anos de desafios mar afora antes de aportar em sua ilha. Seu retorno representa sua odisseia, que irá moldá-lo como homem corajoso, persistente habilitado para resistir ao sofrimento.

Observe-se que Araújo retoma, sobretudo, a aventura grega do retorno, da eleição de um “em casa”, valendo-se do último verso para encerrar com uma amarga constatação a errância frente à irreversibilidade do tempo: “ninguém volta a Ítaca”. De alguma forma, realiza-se, nesse poema, um discurso de crise, de modo a nomear o desajuste sem fugir de suas contradições. Se há algum heroísmo moderno, esse não é meramente nostálgico ou messiânico. Concordamos com o crítico Anelito de Oliveira (1995), ao afirmar que esse poema desmascara o mito de Ulisses quando a escritora, com a desilusão típica da velhice, “[...] diz que, ao contrário de Odisseu, poeta não é herói por isto naufraga e morre”. (OLIVEIRA, 1995, p. 14).

Entendemos haver, nesse caso, uma relação de hipertextualidade, em que se apresenta uma intertextualidade implícita pela subversão. Ao fazer uma referência velada ao mito de Ulisses, e, ao mesmo tempo, posicionar-se em sentido contrário à orientação do intertexto, a poeta espera que o leitor seja capaz de perceber o que está nas entrelinhas de seu sintético verso final. Por isso, é essencial que se conheça a saga de Ulisses para uma eficaz construção de sentido por meio da ativação do texto-fonte em sua memória discursiva.

Na *Odisseia* de Homero Araújo também parece se inspirar para construir o poema *Nepente*, publicado em *Geriátrico* (2002). Neste, há a referência a uma poção mágica consumida pelos heróis mitológicos, a nepente, que seria uma espécie de *link* por meio do qual se pode estabelecer conexões entre o poema e o texto homérico.

Cansados olhos meus  
 ao pranto afeitos  
 procuram incunábulos  
 e em preceitos fábulas  
 o sumo da nepente  
 onde os deuses bebiam  
 alegria e gaia ciência  
 sorvidas em haustos longos  
 em perfeita vazão  
 a mística infância  
 a carne sazoadada  
 a palavra ignota  
 de cada madrugada  
 onde por nada de nada  
 o riso era fulgor  
 e o gerúndio servente.  
 Lave meus olhos e mente  
 um gole da nepente. (ARAÚJO, 2004, p. 214).

O eu lírico deseja imitar os deuses e viver seus enredos. Ávido pelo fim de suas mágoas, anseia tomar ao menos um gole da poção mágica em que os deuses “bebiam alegria e

gaia ciência” em que “por nada de nada o riso era fulgor”. Assim, beber a poção mágica faria do sujeito poético um contemporâneo dos deuses mitológicos.

Na *Odisseia* de Homero (Canto IV – verso 219 ss), Helena de Troia fez Telêmaco beber a droga misturada com vinho, responsável pelo apagamento de sua dor e desgraça. Essa poção acaba com qualquer tristeza e mau humor,

[...] tira cólera e a dor, assim como a lembrança dos males. Quem quer que dela provasse, uma vez na cratera lançada, não poderia chorar, pelo menos no prazo de um dia, mesmo que o pai e a mãe caíam privados da vida ali visse, ainda que em sua presença, com o bronze-cruel, lhe matassem o filho amado ou o irmão e que a tudo ele próprio assistisse. Tão eficazes remédios a filha de Zeus possuía [...]. (HOMERO, 2001, p. 47).

Por essa descrição, tem-se a noção do quão potente é essa droga do esquecimento destruidora de mágoas. É exatamente esse o efeito que o eu lírico do poema de Araújo busca alcançar: um só gole da nepente seria capaz de lavar sua mente e seus olhos cansados, para que esqueça sua tristeza e faça cessar seu pranto.

Ao utilizar-se da riqueza arquetípica dos antigos mitos, Araújo traz para seu espaço poético as forças cósmicas e os deuses. Vale destacar que os deuses e heróis mitológicos constituem modelos exemplares a serem seguidos, cujas peripécias e atitudes, como destemor, astúcia, persistência, temperança ou moderação, passavam a ser os representantes dos valores cultuados pelos gregos na Antiguidade. Esse desejo ou necessidade de “imitação do divino” encontra respaldo nas ideias de Eliade (1972), para quem a repetição de um comportamento exemplar possibilita ao homem instalar-se junto dos deuses, tanto real, como significativamente. (ELIADE, 1972, p. 97).

Muitas vezes, o enxerto de crenças advindas do universo maravilhoso pagão na poesia de Araújo é explícito, como no poema I, publicado em *Clips* (2000), em que há uma referência direta à figura de Hércules, grande herói da mitologia grega, mencionado como um exemplo a ser seguido, pela sua coragem e virilidade.

Toda coragem e músculos de Hércules  
para saber perder o jogo (ARAÚJO, 2004, p. 181).

O poema explora a crença de que, se a existência humana é marcada pela condição de contradição, “perder o jogo” faz parte da vida. Conforme o eu lírico, é necessário coragem e músculos hercúleos para aceitar a própria condição com sabedoria e aprender a lidar com os fracassos. No mito de Hércules, foram necessários longos anos de trabalho sob as ordens de

Euristeu, manipulado pela vingança de Hera, para que pudesse realizar os doze trabalhos que lhe foram atribuídos, controlar sua força, adquirir equilíbrio rumo à sua redenção.

Na medida em que todo texto é uma reescritura, um palimpsesto que, ao apagar o texto anterior, deixa vestígios, marcas, traços, cumpre considerar que nem sempre a presença de vozes mitológicas é explícita na poesia de Araújo. Em alguns momentos, tais vozes são mais sutis e metafóricas, e aparecem dissolvidas nos poemas, como em *Nepente* ou *Idade*, conforme já mencionamos. Fato é que, independentemente da forma como se aborda a mitologia, os mitos representam, na referida lírica, além de uma fonte de inspiração literária, uma consciência palpável do sagrado.

Além desses traços de aproximação rizomática com textos alheios, existe, na lírica de Araújo, um intenso investimento na multiplicidade, principalmente no que tange à pluralidade de gêneros artísticos e códigos de comunicação. Analisando tais nuances, o trânsito da poeta entre várias esferas do saber faz de sua poesia um espaço para práticas textuais híbridas, em que se joga criticamente com gêneros diversos, tais como, cartas (poema *Carta*, de *Caderno de poesia*), orações (poema *A esperança*, de *Caderno de poesia*), slogans (poemas de *Clips*), manchetes jornalísticas (poema *Os réus*, de *Decurso de prazo*), bulas (poema *Bula*, de *Geriátrico*), versículos bíblicos (*Versículo 100*, de *Decurso de prazo*), músicas, canções e odes (poemas de *O signo e outros poemas*), epitáfios (poema *Lápides*, de *Pé de página*), cláusulas jurídicas (poema *Sub-júdice*, de *Pé de página*), entre outros, em que se amplia a investigação sobre o uso da palavra em suas várias facetas.

Também com a dança e outras performances a poesia de Araújo dialoga, explícita ou implicitamente, como no poema *Pas de deux*, publicado em *Pé de página* (1995), cujo título é um termo utilizado no balé clássico francês, significando “passo de dois”.

[...]  
quem sobe nos andaimes  
deste corpo  
se arrisca vertigens  
tonturas:

se agarre  
(e mergulhe) (ARAÚJO, 2004, p. 158).

Nessa dança de movimentos arriscados de elevações, um dueto de dançarinos executa passos de balé, de modo a focarem tanto nos seus próprios movimentos, quanto nas posições de seus parceiros. No poema, o eu lírico alerta para os riscos que seu corpo pode provocar, ao

mesmo tempo em que convoca o outro ao mergulho, sugerindo um convite que parece ir além dos movimentos da dança.

No poema *Mal de Parkinson*, que compõe *Decurso de prazo* (1988), há uma associação entre a dança de São Guido e o Mal de Parkinson, cujos tremores causados pelos distúrbios nervosos se assemelham aos desarmônicos movimentos convulsivos executados pelo dançarino. “De temores vivo / de tremores vivo / de ter amores vivo / [...] Vivo / dança de São Guido”. (ARAÚJO, 2004, p. 137).

No que diz respeito à interação da poesia com a música, Araújo utiliza em seus textos diálogos expressos formalmente em seus títulos, em explícita relação paratextual. Música e poesia dialogam em *Canção banal*, *Canção sem eco* e *Outra canção banal*, publicados em *Caderno de poesia* (1951), ou *Canção para duas vozes*, *Canção da pura beleza*, *Canção menor*, *Balada do pranto*, *Cantiga do espelho esquecido*, *Canção do tempo* e *Canção da participante*, composições estas de *O signo e outros poemas* (1955). *Cantochão* (1967) traz em seu título um diálogo com a música litúrgica plana e repetitiva, utilizada em rituais sagrados medievais. Os poemas dessa composição, ao reverberarem várias vozes, como em ladainhas, são muito mais suscetíveis de serem ouvidos do que lidos, a exemplo de *Fábula do burguês*, que apresenta, ao final de cada estrofe, a expressão “Sim: coroa”, como se fosse um jogral em que se alternam vozes que ecoam falas e cantos, ou de *Néscia fé*, em que a poeta brinca, conforme já ressaltamos nesta pesquisa, com a semelhança fônica do termo “fenece a fé”, repetido ao longo de todo o poema, com seu trocadilho “fé, néscia fé”. (ARAÚJO, 2004, p. 86).

Além disso, nos poemas marcados pelo ritmo, passíveis de serem cantados, em homenagem aos poemas medievais, o jogo dialógico entre música e poesia aparece na lírica de Araújo a partir do uso de termos musicais ou elementos que indicam sonoridade em sua composição, a exemplo dos versos de XXVII de *Clips* (2000): “[...] os dedos forçam teclas em acordes / e digitam digitais sustentidos” (ARAÚJO, 2004, p. 189), ou do poema *Pós-modinha*, de *Pé de página* (1995): “Todo poeta vai pro céu / é a lei do Senhor / senão seria só o sssssssss / da s harpa s do s anjo s [...]” (ARAÚJO, 2004, p. 172).

O poema *Gloriosa*, de *Geriátrico* (2002), segue a mesma linha laudatória realizada tanto no hino religioso “Glória a Deus nas alturas”, como no livro bíblico dos Salmos, conhecido como expressão de louvor em forma de cânticos ao Deus Altíssimo, de modo a estabelecer com tais textos um interessante jogo hipertextual.

Meu momento de glória  
 não passou  
 cem anos depois  
 eu sou  
 no jornal e na família  
 célebre por um almoço 15 minutos  
 de carne sem osso  
 uma virgem bailarina anjo  
 gloria in excelsis  
 numa rasante  
 sobre o óbvio ululante  
 eu sou  
 per saecula saeculorum. (ARAÚJO, 2004, p. 216).

Nota-se que há um diálogo com os dizeres bíblicos do Salmo 72, versículo 19: “Bendito seja para sempre o seu nome glorioso, e encha-se da sua glória toda a terra. Amém e amém”. Como os Salmos acabaram por constituir um hinário litúrgico para uso em rituais nas igrejas e templos cristãos, percebemos uma possível conexão com o antigo hino utilizado na liturgia cristã “Glória a Deus nas alturas”. Tradicionalmente, nesse cântico de louvor a Deus Pai, em que Jesus Cristo também é aclamado como Cordeiro de Deus Imolado e presente na glória, anseia-se por piedade e acolhimento das súplicas.

Enquanto nesses hipotextos o centro/alvo é o Deus Pai, no poema, louvado e glorificado é o próprio sujeito poético, que passa a ser o porta-voz de sua grandiosidade como forma de desvelamento da divindade e do si mesmo do eu lírico. As expressões litúrgicas latinas das quais faz uso no poema não mais se referem a Deus, como nos textos-base, mas sim ao próprio sujeito poético. Daí a substituição da expressão “*Gloria in excelsis Deo*”, que intitula o citado cântico “Glória a Deus nas alturas”, para “gloria in excelsis”, “glória nas alturas”, em alusão ao próprio momento glorioso. Também a esse momento refere-se a expressão “per saecula saeculorum”, “pelos séculos dos séculos”, ou, menos literalmente, “para todo o sempre”, que originariamente faz referência ao ato de bendizer o nome de Deus, conforme o salmo bíblico.

Em *Paráfrase de Santa Teresa*, publicado em *Pé de página* (1995), Araújo, desde o título, já enuncia o caráter hipertextual de seu poema, ao explicitar sua paráfrase ao texto de Santa Teresa d’Ávila, santa espanhola católica que viveu no século XVII. Tendo se destacado como uma das mais importantes figuras femininas do período contrarreformista, Santa Teresa é emblemática de um misticismo que foi adaptado e interpretado a partir de suas experiências, embora apoiado nas leituras espirituais de seu tempo (BORGES, 2004, p.2). Durante a sua vida como religiosa, Santa Teresa produziu uma vasta obra literária, dentre as

quais destacamos o livro das *Moradas ou castelo interior* (1577)<sup>54</sup>, no qual Araújo parece ter se baseado para compor seu poema, que se segue transcrito.

A primeira morada é acaso  
onde se nasce  
A terceira morada é acaso  
onde se morre

A segunda morada é entrementes  
adobe de escamas, peles bifurcadas  
cruciformes nervos  
em língua de saliva

Na segunda morada  
(aqui e agora)  
ninguém é:

– somos. (ARAÚJO, 2004, p. 157).

Esses versos parafraseiam as moradas que Santa Teresa evidenciou como estágios para conduzir o leitor a entrar na experiência do itinerário teresiano na dinâmica do encontro com o Sagrado até a sétima Morada. No poema, entretanto, Araújo não percorre o caminho das sete moradas conforme a narrativa da santa, mas apenas três. Enquanto a referência à primeira e à terceira moradas acontece de forma bastante breve, é na segunda morada que a poeta alicerça seu discurso, igualmente conciso. Entre o nascer (primeira morada) e o morrer (terceira morada), tem-se o “aqui e o agora”, em que o ser humano se percebe num desconforto físico e espiritual, como sugerem as imagens “peles bifurcadas”, “cruciformes nervos” e “adobe de escamas”, além de experimentar uma mescla de sentimentos que provocam profunda tensão interior, fazendo coro à narrativa das *Moradas*.

Diante dessas demonstrações de vozes, discursos e gêneros que habitam as vozes do sujeito poético da poesia de Araújo, é imprescindível destacar que a ressonância do discurso bíblico emerge como ponto bastante relevante nessa lírica, cujo imaginário alinhava pontos de contato com metáforas, alegorias, paráfrases, paródias, alusões e demais referências e experimentações envolvendo a esfera do sagrado, seus desdobramentos e agenciamentos. Dessa maneira, julgamos que esse tema merece tratamento detalhado, conforme o faremos na seção que se segue.

---

<sup>54</sup> Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,\\_Teresa\\_d'Avila,\\_Moradas\\_Ou\\_Castelo\\_Interior,\\_PT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d'Avila,_Moradas_Ou_Castelo_Interior,_PT.pdf). Acesso: 10 jun. 2019.

### 3.3 O devir sagrado: sacralidades e hierofanias em agenciamentos

Ao adentrar o terreno da experiência com o sagrado na poesia de Laís Corrêa de Araújo, observa-se que a poeta, por meio de um sincretismo criativo, elabora e transforma os grandes contrastes espirituais, dogmáticos e éticos da existência humana, de maneira a recriar, sob diferentes perspectivas, o simbolismo das manifestações sagradas. Considerando esse sincretismo, a sacralidade será abordada, na poesia em estudo, não somente pelas referências a mitologias diversas ou ao elemento divino e suas conexões no âmbito do cristianismo, mas, principalmente, pela discussão de um sagrado como abertura para a continuidade.

Em *Tratado de história das religiões*, Mircea Eliade (2008) enfatiza que, independentemente do contexto em que se encontra, o “homem religioso” acredita que a vida possui uma origem sagrada, além da crença na existência de uma realidade absoluta – o sagrado – que transcende e ao mesmo tempo se manifesta no mundo visível, tornando-o real (ELIADE, 2008, p. 97). Assim, o sagrado pode manifestar-se sob qualquer forma e a qualquer momento, ou seja, “[...] qualquer coisa pode incorporar a sacralidade” e tornar-se uma hierofania<sup>55</sup>.

[...] um mito cosmogônico melanésio ou um sacrifício bramânico não têm menos direito de serem levados em consideração do que os textos místicos de uma Santa Tereza [...], do que o traje cerimonial e a dança de um xamã siberiano, as pedras sagradas que se encontram por quase toda a parte, as cerimônias agrárias, os mitos e os ritos das grandes deusas, a instauração de um rei nas sociedades arcaicas ou as superstições em relação às pedras preciosas. (ELIADE, 2008, p. 8).

O sagrado não se limita às figuras divinas, seja de qualquer panteão ou religião, ou, em outras palavras, não implica a crença em Deus, em deuses ou em espíritos. O sagrado consiste na consciência de se existir no mundo como experiência de uma realidade (ELIADE, 2008, p. 114). Assim, para o autor, a difícil tarefa de definir o sagrado implica, sobretudo, dispor de uma quantidade conveniente de “sacralidades”, tais como, ritos, mitos, formas divinas, objetos venerados, símbolos, cosmologias, homens consagrados, animais, plantas ou lugares, as quais constituem um material documental imenso, rico e heteróclito, já que cada um desses fatos sagrados, tidos como “documentos”, constitui uma hierofania. Além disso, cada um desses documentos realiza uma dupla revelação: não somente exprime, à sua maneira, uma

---

<sup>55</sup> O autor propõe o termo “hierofania” para indicar o ato da manifestação do sagrado, cujo conteúdo etimológico é “[...] algo sagrado se nos mostra”. (ELIADE, 1992, p. 17).

modalidade do sagrado, mas revela uma situação do homem em relação ao sagrado, como momento histórico (ELIADE, 2008, p. 114).

Creemos que uma investigação do sagrado como presença na poesia de Araújo não poderia se constituir alheia a essa perspectiva hierofânica. É preciso levar em conta que as múltiplas aberturas dessa poesia permitem a fluidez do elemento sagrado. Fazendo coro com a teoria rizomática de Deleuze e Guattari, em especial o conceito de “linhas de fuga”, abordaremos as sacralidades e suas hierofanias na lírica de Araújo, colocando em perspectiva o contato dessa poesia com seus próprios limites.

As linhas de fuga correspondem a uma forma de escape e de ruptura, a uma desterritorialização em direções múltiplas, as quais, inevitavelmente, ocasionam um movimento de vaivém potencializador da linguagem, em contínuo estado de devir. Toda fuga é polifônica, e quanto mais numerosas forem as entradas propostas pelo texto e quanto maior o repertório trazido, mais linhas de fuga se formarão, numa composição cartográfica que marca a expansão textual, de modo a convocar outros sentidos, vozes, linguagens, discursos e gêneros, que não deixam de constituir agenciamentos coletivos de enunciação.

Na cosmologia deleuze-guattariana, fugir é um ato de coragem, uma ação criadora e criativa, uma vez que a linha de fuga nunca se fecha em um contorno, ao contrário, ela impede que o tema se feche nele mesmo. Por isso não se trata de fugir do mundo ou da vida, mas antes fazê-los fugir, “[...] como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de endurecer para vedar as linhas de fuga”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 78).

Esse desenho rizomático está presente nas representações do sagrado que se constroem na poesia em estudo. Considerando que territorializações são espaços de controle, Araújo acaba traçando linhas de fuga em sua poesia, por meio das quais o sujeito poético deseja peregrinar, a fim de romper com seu cotidiano profano e integrar-se ao devir sagrado. Assim, tudo o que o eu lírico experimenta, opera, sente, encontra, ama ou odeia se transforma em objeto hierofânico que incorpora sacralidades.

Na poesia de Araújo, interessa-nos, portanto, tratar essas sacralidades na qualidade de agenciamentos em conexões com outros agenciamentos, com vistas a investigar não o que elas pretendem expressar, mas compreender como funcionam, quais os elos que garantem as conexões que lhes permitem passar ou não passar intensidades, ou em quais multiplicidades elas se introduzem e metamorfoseiam as suas próprias. Para isso, abordaremos as sacralidades e suas hierofanias traçando duas distintas linhas de fuga, por meio das quais identificaremos

algumas vozes que (des)sacralizam o divino da tradição cristã na poesia em estudo, bem como as vozes que se alinham ao misticismo para sustentar a comunhão Cosmo-Homem-Natureza.

### 3.3.1 *Linha de fuga 1: Vozes que (des) sacralizam o divino da tradição cristã*

No que diz respeito à vertente do sagrado em diálogo com a tradição cristã, é válido sublinhar que Laís Corrêa de Araújo faz uso de amplo vocabulário da liturgia católica na composição de seus poemas e de seus títulos, tais como, *Confessionário*, *Auto de fé*, *Oferta*, *Ato de contrição*, *A hora sexta*, *Versículo 100*, *Acerto final*, *A São Francisco*, *Paráfrase de Santa Tereza*, entre outros.

O poema *Confessionário*, publicado em *Pé de página* (1995), retoma um rito sagrado, que é o ato da confissão, como sugere o próprio título, ao mesmo tempo em que instiga reflexões que ultrapassam os moldes religiosos instituídos.

Como a codorna  
tinamiforme  
cor amarelada  
rastreada de escuro  
pronta a servir  
E a ser servida  
poedeira cinérgica

gritos e sussurros

:contar-me  
ou conter-me? (ARAÚJO, 2004, p. 153).

Permeado de crenças e dúvidas confessas, o eu lírico compara-se a uma ave – codorna acuada, amarelada, “poedeira cinérgica”, subserviente. Como penitente que almeja uma vida cristã, ele deveria valer-se do sacramento da confissão, fazendo jus ao título do poema, para enumerar todos os pecados mortais de que tem consciência, em prol de seu bem espiritual e purificação. No entanto, não aceita de pronto essa verdade religiosa. O questionamento proposto nos versos finais coloca-o numa posição de embate: “contar-me ou conter-me?”. Tal indagação demonstra certa recusa. Contar-se significaria confessar-se, acusar-se, reconhecer seus pecados, detestar o que fez e assumir algo que contrarie suas próprias verdades. Já conter-se significaria silenciar-se, o que não implica necessariamente renúncia de comportamentos ou assunção de alguma culpa.

Assim como em *Confessionário*, em *Ato de contrição*, que encerra o livro *Caderno de poesia* (1951), o poema adquire conotação diversa da prática religiosa tradicional, embora

haja alguma afinidade com o sacramento religioso, já antecipado no título. Enquanto nos moldes convencionais o cristão expressa profundo arrependimento por ter infringido a lei e a vontade divinas, por meio de pensamentos ou atitudes indignos de um fiel, no poema, o sujeito não expressa remorso pelos seus “pecados”, tampouco se compadece, muito pelo contrário.

Não me arrependo de meus erros:  
nada mais que sofrimento e vida.  
Não me arrependo de meus beijos:  
deixaram um pouco de mim  
em muitas bocas.  
Não me arrependo de meus pensamentos:  
eram belos como mulheres nuas.  
Perdoai, Senhor, se alguma vez  
não fui eu mesma. (ARAÚJO, 2004, p. 43).

Em vez de buscar o perdão pelos pecados cometidos ou por ofensas contra Deus, na esperança de alcançar a salvação, o eu lírico do poema, por meio de um exame de consciência, chega a uma conclusão que destoa completamente do que se esperava de um cristão contrito: seu arrependimento advém das vezes em que renunciou a seus próprios desejos e não fez prevalecer suas liberdades individuais. Seus “erros” representaram “sofrimento e vida”; seus beijos serviram para eternizar sua presença nas muitas bocas beijadas, e a liberdade de seus pensamentos possui a mesma beleza das “mulheres nuas”. Em tom exortativo, o sujeito arremata seu ato de contrição “às avessas” com a seguinte súplica: “Perdoai, Senhor, se alguma vez não fui eu mesma”, de modo a defender a prevalência do humano sobre o divino.

De certo modo, esse poema sugere um diálogo, na fronteira da ruptura, com a epígrafe de abertura de *Caderno de poesia* (1951): “Concedei-me, Senhor, que eu saiba o que devo saber, ame o que devo amar”, extraída da *Imitação de Cristo*, conforme já discutimos nesta pesquisa. Enquanto nos dizeres da *Imitação de Cristo* há o desejo da subserviência a Deus, no poema em questão, o sujeito lírico faz prevalecer seus próprios desejos, em detrimento da vontade divina.

Não se pode deixar de mencionar que a *Imitação de Cristo* serviu de hipotexto também para a escritora Clarice Lispector, com a qual construiu um interessante jogo dialógico no conto *A imitação da rosa*, publicado na coletânea *Laços de família* (1960). A começar pelo título, a escritora apropria-se do termo “imitação”, o qual parece reverberar ao longo de toda a narrativa.

No conto, Clarice Lispector traz à tona o conflito vivido pela protagonista Laura, que transita entre a mulher que deve se anular para cumprir seu papel social e a mulher que deseja romper com esse mesmo contrato social para alcançar sua liberdade. Tal rompimento se dá por meio da perda da razão, em que a personagem se veria desobrigada da vida “marrom” de esperar pelo marido e de arrumar gavetas. Assim, Laura mostra seu desajuste no momento epifânico em que se deixa inebriar pela incômoda beleza de um buquê de rosas sobre a mesa da sala; rosas estas que lhe trouxeram seu lado luminoso, a partir da constatação de que elas “havia deixado um lugar claro dentro dela”, “sem poeira e sem sono”.

Entretanto, os sinais de loucura da personagem não se apresentam somente na referida ocasião, mas desde jovem, na época do Sacre-Coeur, colégio de freiras, quando recorda que lhe haviam dado a *Imitação de Cristo*, que ela lera sem entender, com “ardor de burra”, “mas, que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido. Cristo era a pior tentação.” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Essa fala sugere que a personagem teme se perder na luz, ser independente e, conseqüentemente, doente, culpada ou criminosa. Como o Cristo, a rosa constitui ícone de perfeição, mas ambos passam a ser, no conto, alvos duvidosos e demasiadamente perigosos. Inevitavelmente, a tentação de imitar o Cristo acaba por se concretizar na imitação da rosa, o que remete a uma espécie de transcendência, significando a necessidade universal de fugir da frustração do real por meio de um arriscado processo de libertação.

Ao se referir ao livro de Benedito Nunes, *O mundo de Clarice Lispector* (1966), Laís Corrêa de Araújo (1966) também tece importantes comentários críticos acerca da obra da referida escritora, enfatizando que quase todos os seus livros “[...] levam o leitor desprevenido à perplexidade” (p. 3), e, por isso, exigem abordagem diferenciada. Análise esta que compreenderia valores estéticos (linguagem não utilitária, “fora e além do estado de dicionário, reajustada e construída com valor multidimensional”) e, sobretudo, não estéticos, envolvendo a “apreensão das camadas mais profundas” da obra, tais como, a investigação da temática do ser nos textos da escritora.

Nesse sentido, Araújo corrobora Nunes ao comentar as “[...] afinidades existentes entre a criação da romancista e a filosofia existencial”, em que as personagens de Clarice vão da “[...] angústia metafísica ao misticismo, numa busca do autêntico, do que subjaz na sua condição de humanidade e que se reduz, afinal, ao silêncio [...]” (ARAÚJO, 1966, p. 3). Tais observações coadunam perfeitamente com a narrativa *Imitação da rosa*, em que se expõem contradições e ambigüidades que constituem o ser humano, tanto individual, como coletivamente. Não por acaso a rosa é colocada como um símbolo que representa o ideal de

mulher que a personagem Laura pretende ser. A fragilidade da protagonista é trespassada pela imagem da perfeição da flor no momento da epifania, tão habitual nos textos de Lispector.

Ao desejar imitar o divino, conforme enuncia Eliade (1992), o sujeito, “faz-se a si próprio”, e acaba por assumir um modo específico de existência no mundo: uma humanidade que possui um modelo transcendente, “trans”, para além do humano (p. 52-53). Porém, na lírica de Araújo, a interação entre o ser e o sagrado nunca é linear ou completa, daí afirmarmos que a questão religiosa é marcada por uma condição de ambivalência. Ao mesmo tempo em que o eu lírico se reconhece humano quando tenta imitar um modelo sagrado, que pode ser o Deus, os deuses, as forças cósmicas, ou seus antepassados míticos, ele também busca se desvincular de qualquer “autoridade” religiosa.

Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), destaca que “[...] a história da poesia moderna é a história das oscilações entre esses dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa” (p. 58). Note-se que ambas as tentações se fazem presentes no seguinte poema *XXIII*, publicado em *Clips* (2000), o qual é ilustrativo dessa tendência de transgressão.

por absoluto fastio do sagrado

quebramos lanças taças e távolas redondas. (ARAÚJO, 2000a, n. p.).

Esse poema carrega um forte traço crítico em relação às formas consagradas. Nesta passagem bíblica, por exemplo, Jesus fala à multidão: “Bem aventurados os que têm fome e sede de justiça porque serão saciados”. (Mt 5, 6). Em termos bíblicos, quem tem fome e sede de justiça aspira às coisas do céu, ama a santidade, deleita-se em Deus e deseja ardentemente ser transformado. Nossa condição de humanidade exige esse permanente inacabamento, um constante peregrinar. Posto que o apetite é um desejo intenso que sempre se renova, Jesus Cristo promete uma saciedade e uma satisfação que não se esgotam. O Evangelho também relaciona a palavra de Deus ao alimento espiritual, no qual se encontra a força e o sustento para as lidas humanas. Estando o alimento entre as necessidades mais básicas da sobrevivência, assim também é o sagrado que nutre e fortifica a alma, o que se confirma pela seguinte autoafirmação de Jesus: “Eu sou o pão da vida” (Jo 6, 35).

O poema de Araújo veicula um discurso que se direciona contrariamente ao que prega a Bíblia Sagrada nos excertos comentados, como se os símbolos bíblicos perdessem seu conteúdo real. A subversão do conteúdo simbólico bíblico reside na demonstração, por parte do eu lírico, de uma tendência ao total e pleno desinteresse pelo sagrado. Quebrar lanças e

távolas redondas é, então, uma espécie de ato de rebeldia, eis a “tentação revolucionária” da qual trata a já aludida expressão de Octavio Paz.

Essas duas ricas imagens – lanças e távolas redondas – fazem parte do universo literário do rei Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda, e são carregadas de significação. Conforme elucidada Luis Pellegrini (1995), em *Dicionário de símbolos esotéricos*, o rei Artur, da Inglaterra, foi solicitado pelo mago Merlin a fundar uma ordem secreta medieval, a fim de recuperar o Santo Gral. Esta ordem denominou-se “Cavaleiros da Távola Redonda”, devido, conforme reza a lenda, ao hábito praticado pelos referidos cavaleiros, com o rei, de reunirem-se em torno da mesa circular, a tábola redonda, em posição de igualdade, com o propósito comum de defender o reino (PELLEGRINI, 1995, p. 56). Esse costume consagrava a união de todos os seus membros e abolia completamente assimetrias e hierarquias.

– Devo revelar-vos agora as maravilhas da Távola Redonda – disse Merlin. – Ao redor desta mesa nenhum homem pode queixar-se de estar à cabeceira ou aos pés, em lugar melhor ou pior que outros. Todos os homens estão em posição igual. E quando um cavaleiro for morto em batalha, um novo cavaleiro tomará seu lugar e terá seu nome inscrito sobre a cadeira. Os nomes de todos os cavaleiros que se sentarem ao redor da Távola Redonda viverão eternamente. (RIORDAN, 1989, p. 24).

A imagem da “lança” simboliza um artefato, arma ou atributo que representa bravura, combate, força e justiça. Conforme Herder Lexicon (1998), em *Dicionário de símbolos*, a lança, assim como todas as armas, representa a guerra e o poder. Em sentido estrito, consiste em um atributo da coragem, uma das virtudes cardeais (p. 119-120).

No poema de Araújo, rebelar-se contra o sagrado, por “absoluto fastio”, aproxima o eu lírico daqueles que estão fartos de obedecer a regras e, que acreditam, portanto, possuírem autoridade legítima para tomarem suas próprias decisões, de modo a sugerir que liberdade humana e onipotência divina são inconciliáveis. Assim, o olhar lançado pela poeta sobre os episódios canonizados constituem uma marca de sua produção criativa, na medida em que o intercâmbio intertextual realizado não envolve somente um exercício de consonâncias semânticas e estruturais, mas de dissemelhanças.

Compreendemos que a busca pelo transcendente que se desenha na poesia de Araújo é pautada na pretensão de se estar na iminência de uma revelação ou de uma situação que não se produz e que não se completa. Nesse sentido, o poema *A traficante*, publicado em *Cantochão* (1967), é emblemático. O sujeito lírico evidencia suas expectativas de “ânsia de infinito”, de busca pelo absoluto, mas elas são geralmente frustradas e costumam ficar em suspenso, sem que o encaminhamento da ação revele para um sentido final.

[...]  
 Ó ânsia de infinito  
 sempre em vão!  
 Ó úmido e romântico coração!

Vou jogar-me no rio!  
 Fantasia.  
 A pele não suporta  
 a água fria.  
 [...]

Haverá para mim  
 solução?  
 Lavarei tudo em água  
 com sabão.

Pois texto e texto unidos  
 o que são  
 senão fúnebre e inútil  
 procissão? [...] (ARAÚJO, 2004, p. 106-107).

O eu lírico se considera um mero traficante, pois comercializa “palavras sem unção” no “câmbio do eterno”; ele diz oferecer com sua poesia apenas “prestações baratas”, “açúcar de palavra” ou “chá de vento”, mas que ao outro não serve nem de “alimento”; ao desejo de jogar-se no rio, impõe-se o contraponto dos limites da pele avessa à água fria. Assim, em cada par imagético apresentado em suas estrofes, a segunda imagem desfaz totalmente a anterior, de modo que as expectativas do sujeito lírico restam totalmente incompletas. Esse sentimento de incompletude é recorrente na lírica de Araújo, desde sua composição primogênita *Caderno de poesia* (1951) até seu derradeiro livro *Geriatrico* (2002). Na maioria dos poemas dessas publicações, a experiência do sagrado consiste no desejo individual de transcendência, e não na transcendência existente.

Daí nossa constatação de que há, na referida poesia, o que o filólogo alemão Hugo Friedrich denominou de “transcendência vazia”, ou “idealidade vazia”. Em um dos mais importantes estudos sobre a poesia pós-romântica, *Estrutura da lírica moderna*, publicado no Brasil em 1978, Friedrich utilizou tais expressões para se referir à impossibilidade do poeta (desde a modernidade de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud) de se libertar de seu exílio existencial e da consciência premente de sua finitude e incompletude.

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotado de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando – como ele próprio faz – se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto. A idealidade vazia, o “outro” indefinido, que no caso de Rimbaud é mais

indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (FRIEDRICH, 1978, p. 49).

Em Baudelaire, por exemplo, Friedrich aponta a existência de um cristianismo em ruína, caracterizada pela procura de uma mística caduca, uma espécie de sacralidade profana e sem sentido, uma dissonância que faz emergir a idealidade vazia. Ao discorrer sobre a “impetuosa” lírica de Rimbaud, o autor enfatiza que, embora sua poesia contenha forças análogas ao êxtase religioso e ao intenso desejo de espiritualidade, em concordância com o esquema místico-cristão, tais forças se “[...] perdem no Nada de um sobrenatural vazio”. Dessa maneira, falta aos poemas do poeta francês o final da ascensão ou mesmo o desejo de chegar a este, quedando a chegada apenas como possibilidade: a meta da ascensão está distante e vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 61).

Do livro seminal de Friedrich derivou-se uma série de conceitos acerca da essência da lírica moderna, que se caracterizaria, basicamente, por categorias negativas: a poesia moderna aspiraria a uma transcendência vazia. Ressalvadas as devidas proporções, o mesmo poderia ser dito em relação à poesia de Araújo. Em *A esperança*, poema em forma de prece publicado em *Caderno de poesia* (1951), pressupõe-se um sentimento de incompletude que caracteriza a ânsia de ligação e contato do eu lírico com o plano divino.

Com as mãos tremendo  
sinto distâncias claras e eternas.  
A esperança, Senhor, retomai-a,  
os dias têm sempre o mesmo tamanho,  
retomai-a.

Dizem que na luz  
acontecem histórias felizes,  
Por que choro?

Dançarei sob o grave piano  
fiquem lá fora os passos dos outros.  
Eis a vida – não há pombos-correio,  
todos os momentos foram arquivados,  
a esperança, Senhor, retomai-a. (ARAÚJO, 2004, p. 40).

Nesse poema, o desalento do eu lírico é claro. Sua angústia se traduz na incomunicabilidade com o humano, ao enfatizar que “não há pombos-correio”. Se essas aves heroicas milenares se destacam como excelentes mensageiros no imaginário popular desde a Antiguidade, a ausência desses pássaros, no poema, além de reforçar a ideia de distanciamento, por meio da expressão “sinto distâncias claras e eternas”, simboliza uma vida mergulhada no tédio. Como não há aves portadoras de boas-novas, também não há remetentes

nem destinatários. Dessa forma, “os dias têm sempre o mesmo tamanho” e “todos os momentos foram arquivados”. Por isso, o sujeito poético clama pela restituição da expectativa por dias melhores, daí a repetição enfática do apelo “A esperança, Senhor, retomai-a”, o que expressa uma ânsia por amparo diante das tribulações.

Em *A hora sexta*, publicado em *Cantochão* (1967), a poeta dialoga com a passagem bíblica do julgamento de Jesus. No entanto, o elemento divino constitui-se apenas uma referência, posto que o alvo é deslocado e quem passa a ser a divindade não é mais o Cristo, e sim o próprio sujeito poético, que exerce o desejo de imitar o modelo cristão e pregar-se na cruz de suas dores e orgulhos.

No moinho do medo  
em que o trabalho é pó,  
Eu sou a gasta e triste  
mó.

No fuso sem futuro  
que me tece tão só,  
o pano já se esgarça,  
lô.

Na pedra em que se lava  
a paciência de Job,  
o óleo escorre sem  
dó.

Concluo que sou nunca,  
sufocada em um nó  
de sangue e de angústia,  
só.

Vou pregar-me na cruz  
de dor e orgulho meus:  
a cruz já tem um corpo,  
Deus. (ARAÚJO, 2004, p. 118).

A alusão ao fato do julgamento de Jesus Cristo é realizada desde o título do poema, *A hora sexta*. Esse momento é relatado pelo apóstolo João nas Escrituras Sagradas: “Ouvindo, pois, Pilatos este dito, levou Jesus para fora, e assentou-se no tribunal, no lugar chamado Litóstrotos, e em hebraico Gabatá. E era a preparação da páscoa, e quase à hora sexta; e disse aos judeus: Eis aqui o vosso Rei”. (Jo 19, 13-14).

No poema, o contexto que antecede a crucificação e morte de Jesus é uma figuração para que o eu lírico insira seu lamento nessa atmosfera de sofrimento, como nos sugere os termos “medo”, “angústia”, “sangue” e “dor”. Ademais, o anseio de pregar-se na cruz pode ser lido como uma busca pela regeneração, uma vez que ser crucificado como mortal

também significa o renascimento como imortal. Porém, apesar do desejo, o sujeito poético se depara com a falta de um ponto de chegada. Trata-se de um sentimento religioso que não se preenche, falta-lhe direção, falta sublimação, então ele bate com a inviabilidade da transcendência, pois “a cruz já tem um corpo”. Os monossílabos que compõem isoladamente o verso final das quatro primeiras estrofes reforçam o vazio, o vazio, a solidão, e reverberam a dor do estar só.

Como se observa, a obra poética de Laís Corrêa de Araújo é um mosaico de diálogos intertextuais que dão lume às imagens e aos valores veiculados pelas parábolas sagradas. Oscar Wilde (1991) enfatiza que a Sagrada Escritura “[...] tem todos os elementos coloridos da vida: mistério, estranheza, sugestão e êxtase, amor. Apela à capacidade de espanto, e cria aquela disposição de espírito pela qual, e apenas pela qual, pode ser compreendido” (p. 122). Sendo a Bíblia um dos mais importantes códigos artísticos da cultura Ocidental, ela constitui, ao longo do tempo, um arquétipo de referências para diversos artistas que, direta ou indiretamente, estiveram envolvidos com uma educação judaico-cristã. O poema *No governo*, publicado em *Pé de página* (1995), incorpora uma citação dos Evangelhos, presente no livro de Lucas (Lc 10, 2) e também referenciada em Mateus (Mt 9, 37).

“A seara é grande  
mas os lavradores são poucos”

Os gafanhotos são muitos. (ARAÚJO, 2004, p. 169).

Esse texto pode ser lido como uma espécie de montagem, em que Araújo, demonstrando habilidade no manejo das palavras, constrói seu poema estruturalmente semelhante a um *haikai* ou *ready-made*. De expressão direta e econômica, a poeta condensa e realiza, em apenas três linhas, um impactante jogo dialógico com o texto bíblico, deslocando-o de maneira literal e subvertendo seu significado.

O excerto retirado da Bíblia Sagrada, “A seara é grande / mas os lavradores são poucos”, quando relacionado ao título do poema *No governo* e à conclusão “os gafanhotos são muitos”, resulta em uma reconfiguração crítica envolvendo o governo e os governantes, ambos atemporais. A metáfora dos ceifeiros foi utilizada por Jesus a seus discípulos, quando pregava os ensinamentos divinos. Naquele contexto, enfatizar que a colheita é grande, mas os lavradores são poucos significava afirmar que a obra de Deus é abundante, porém, escassos são os envolvidos com a pregação do evangelho. Por isso, Jesus recomendou que seus seguidores rogassem ao Senhor da plantação que mandasse obreiros para fazerem a

colheita. Em outras passagens, o texto bíblico também nos aponta os gafanhotos como pragas, cuja imagem é associada à destruição de plantações. Símbolos de calamidade e tormento, tais insetos representam desordem, voracidade e desequilíbrio. (Cf. Jl 1, 4; Dt 28, 38).

No poema, é inevitável a associação dos gafanhotos à figura dos políticos que representam e governam nosso país. Independentemente da conjuntura, posto que as histórias de corrupção e desmandos geralmente se repetem na cena política, os muitos “governantes-gafanhotos”, movidos por interesses e privilégios individuais, administram, com ganância e ambição por mais poder, a grande seara da coisa pública. Como consequência, tem-se um cenário de devastação, carcomido pelas disparidades sociais que afetam todos os setores da sociedade.

Outro texto de Araújo que também dialoga com a Bíblia é o poema XV, publicado em *Clips* (2000).

melhor é pousar rolar na lama

que galopar sem rédea o cavalo amarelo. (ARAÚJO, 2004, p. 185).

A imagem da “lama”, no primeiro verso, reverbera o barro da criação, o charco que simboliza a gênese da vida. Em contrapartida, o último verso pela via da transgressão, remete-nos ao livro sagrado do Apocalipse. A figura do cavalo amarelo pode ser lida como uma alusão indireta ao quarto dos quatro cavaleiros apocalípticos (Cf. Ap 6, 1-8), os quais representam eventos diferentes que ocorrerão na ocasião do fim dos tempos. A passagem bíblica enuncia que o quarto cavaleiro, montado em um cavalo amarelo, é a personificação da Morte.

Quando o Cordeiro abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto ser vivente dizendo: Vem! E eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e inferno o seguia; e foi-lhe dado poder de matar a quarta parte da terra, com espada, com fome, e com peste, e com feras da terra. (Ap 6, 7-8).

A Bíblia declara que todo cristão renascido em Cristo não deve temer a morte, pois está comprometido com a própria ressurreição e a vida (Jo 11, 25). Entretanto, como a aliança que Araújo realiza em seus poemas com o intertexto bíblico nem sempre é linear ou literal, o eu lírico do poema XV se recusa a aceitar a Morte, ao demonstrar temor pelo galopar do cavalo amarelo, e também pelo seu cavaleiro. Por isso, ele diz preferir pousar ou rolar na lama, comportamentos estes naturais e típicos dos equinos que, no poema, simbolizam atitudes que apontam para a liberdade de viver.

Também colide com a ideia de morte, nos moldes franciscanos, o eu lírico do poema *A São Francisco*, publicado em *Geriátrico* (2002).

Seja lá o que for  
como onde quando  
não vou glosar o mote  
que chama de irmã  
a morte. (ARAÚJO, 2004, p. 215).

Nesse poema, o eu lírico dialoga com São Francisco de Assis, deixando nítida sua postura de discordância para com a visão de morte franciscana. Na canção religiosa cristã intitulada *Cântico das criaturas*, o santo católico se refere à morte por meio do delicado nome de “Irmã”: “Louvado sejas, meu Senhor, pela Irmã nossa, a morte corporal, da qual nenhum homem vivente pode escapar”. Ao afirmar que não irá glosar o mote que chama de irmã a morte, a voz poética demonstra uma recusa consciente em transfigurar o trauma da morte em expressão de liberdade suprema, como o fez o São Francisco ao acolher fraternalmente a morte física, de modo a integrá-la como parte natural do ciclo da vida.

A posição transgressora do sujeito poético, nos dois últimos poemas comentados, contesta totalmente o que pregam as Escrituras Sagradas quando se trata do enfrentamento da morte, propondo uma perspectiva crítica e até mesmo irônica, como se o poema fosse uma objeção contra a influência da herança bíblica no processo criativo. Além dos poemas mencionados, diversos outros demonstram a maneira como Laís Corrêa de Araújo ressignifica o sagrado e pratica a subversão do que se apregoa no âmbito da liturgia católica apostólica romana, e, por conseguinte, o significado do discurso que dele emana. Em alguns momentos, a busca pelo sagrado se apresenta difícil e desafiadora, marcada por uma experiência vazia, tensa ou até mesmo arriscada.

Outro intertexto em que Escrituras Sagradas funcionam como hipotexto na poesia de Araújo aparece em *Fábula do burguês*, publicado em *Cantochão* (1967). Esse poema, imbuído de conteúdo irônico, aliado a um tom de crítica, tanto religiosa, como social, carrega em si a crença na profecia bíblica do fim dos tempos, em referência ao Dia do Juízo Final. Além disso, guarda em seu título um claro sentido de engajamento político acerca da jocosa concepção do espaço criado pelo homem burguês.

(No occipital nu  
a corrupta coroa  
de ouro. A que não  
se esboroa.)

Não: a cor da carne,  
a cor dos cafezais,  
a das pastagens e  
animais.  
(Sim: coroa)

Não: os edifícios  
com escadas-rolantes,  
urbanos latifúndios  
constantes.  
(Sim: coroa)

Não: o azul na piscina  
– boiava lento o ventre –  
o sol seu produtor de  
quente  
(Sim: coroa)

Não: o relincho de nobre,  
régia urina dourada,  
a servidão do sangue  
dosada.  
(Sim: coroa)

Não: o *stress* em Bruxelas,  
as ex-virgens parindo,  
o mar em suas telas  
tão lindo.  
(Sim: coroa)

Não: desmontado o conforto  
do traseiro no Impala  
e a dentadura e o ardil  
da fala.  
(Sim: coroa)

(O coro dos herdeiros  
sua campa talhou  
em mármore. E ele só  
ficou.)

Só, mas com a coroa  
por que cobrou o leite,  
a condução, o arroz, o pão,  
o azeite.

Nu, com sua coroa  
e o armado manequim  
– de suas montras saldo  
e fim.)

Ao Juízo Final leva  
em ouro a sua coroa  
como viril troféu e  
loa:

Deus a recebe e com ela,  
sua ponta aguçada,  
distrain-se e limpa as unhas

– E tudo acaba  
em nada. (ARAÚJO, 2004, p. 87-88).

Observe-se que a “moral” desse poema-fábula está alinhada com os ensinamentos bíblicos na medida em que o verso “tudo acaba em nada” se relaciona à forma como o burguês significou sua existência terrena. Acometido pela ganância e poder, ele perde suas posses, latifúndios, conforto, regalias e, finalmente, acaba morrendo. Sua vida fora plena de luxúria, egoísmo e deslealdade, e, por isso, acabou sozinho, nu, morto, mas ainda ostentava na cabeça sua corrupta coroa de ouro.

Idolatrando seu “viril troféu” dourado, o burguês vai prestar contas no dia do Julgamento Final, conforme nos mostra a penúltima estrofe do poema. No entanto, Deus o recebe com alguma indiferença, posto que, distraidamente, limpa suas unhas com a ponta aguçada da coroa. Essa simples atitude divina simboliza a importância de se praticar o desprendimento das coisas terrenas e de se viver com humildade, uma vez que bens materiais são apenas passageiros e de nada servirão depois da morte física, como expressa o texto bíblico em Lucas: “E disse ao povo: Acautelai-vos e guardai-vos de toda espécie de cobiça; porque a vida do homem não consiste na abundância das coisas que possui.” (Lc 12, 15). Ademais, a Bíblia é clara a respeito de que haverá um julgamento final em que Deus exercerá seu juízo sobre todos, estabelecendo de forma plena toda a justiça e a verdade. Os atos de cada um deverão ser avaliados: “Porque importa que todos nós compareçamos perante o tribunal de Cristo, para que cada um receba segundo o bem ou o mal que tiver feito por meio do corpo” (2 Cor 5, 10). Assim, no dia do ajuste de contas, o Senhor fará a separação dos escolhidos e dos réprobos. Aqueles que rejeitaram Jesus Cristo enfrentarão o julgamento e a condenação de Deus baseado no que está registrado de seus atos malignos nos livros divinos, conforme enfatiza o apóstolo João neste excerto bíblico:

E vi um grande trono branco e o que estava assentado sobre ele, de cuja presença fugiram a terra e o céu; e não foi achado lugar para eles. E vi os mortos, grandes e pequenos, em pé diante do trono; e abriram-se uns livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida; e os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. O mar entregou os mortos que nele havia; e a morte e o além entregaram os mortos que neles havia; e foram julgados, cada um segundo as suas obras. E a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo. Esta é a segunda morte, o lago de fogo. E todo aquele que não foi achado inscrito no livro da vida, foi lançado no lago de fogo. (Ap 20, 11-15).

Embora tenhamos afirmado anteriormente que a “moral” do poema de Araújo esteja em consonância com os ensinamentos bíblicos, os versos finais, “tudo acaba em nada”, também admitem leitura adversa. Se as Escrituras Sagradas afirmam que todos os ímpios terão de prestar conta dos seus atos perante o Supremo Juiz, no poema, a profecia bíblica não se concretiza, pois o burguês não recebera sua sentença segundo suas obras em vida; ao contrário, ele sai ileso do Juízo Final e “tudo acaba em nada”.

Merece destaque ainda o modo como a poeta desconstrói a onipotência de Deus, portando um “quê” de heresia, o que destoia do ideário de qualquer cristão convencional. No poema, o divino passa a agregar em si características que indicam um estado de humanidade: trata-se de um sagrado dessacralizado, uma profanação do sagrado – um “Deus distraído” que limpa suas unhas com as pontas da coroa dourada do burguês, e não aparece assentado em trono branco. Deus sequer abriu o Livro da Vida ou o Livro da Morte, tampouco houve lançamento dos mortos no lago de fogo, conforme o excerto apocalíptico, o que coloca em dúvida o poder de sua graça e salvação e, conseqüentemente, a própria fé do eu lírico.

Em *Natal*, poema publicado em *Caderno de poesia* (1951), por exemplo, ao mesmo tempo em que reforça a tradição cristã que comemora o nascimento de Jesus Cristo, Araújo também alimenta um discurso poético de transgressão, de modo a desconstruir o dogma religioso que prega o dia de Natal como uma data a ser celebrada.

Sentei-me no sofá da sala e o silêncio  
veio conversar comigo e contar-me  
coisas lindas.  
E eu fui nadar com a lua numa lagoa  
calada e passear num trenzinho que fazia  
ron-ron, como um cachorrinho mimado.  
Andei nos olhos de todos os homens amados  
e senti a pureza da mocinha que o namorado não beijou.

Depois o silêncio se retirou de mansinho  
e eu vi que o sofá era dolorosamente  
amarelo e vivo e que a folhinha gritava,  
histericamente, com letras vermelhas  
que o dia tinha que ser igual aos outros. (ARAÚJO, 2004, p. 29).

Em um primeiro momento, o silêncio reinante na sala conduz o sujeito poético ao devaneio, demandando a retomada dos tempos vividos ou imaginados na infância e adolescência, em que havia uma comunhão com o mundo à sua volta. Esse devaneio deixa entrever um forte desejo de retorno àquelas vivências das “coisas lindas”, fazendo jus às palavras de Gaston Bachelard (1988), que, ao estudar os devaneios voltados para a infância, enfatiza que

[...] habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. Pode o mundo ser tão belo agora? Nossa adesão à beleza primeira foi tão forte que, se o devaneio nos transporta às nossas mais caras lembranças, o mundo atual parece totalmente descolorido. (p. 97).

Assim, o que desejaria o eu lírico, ainda que inconscientemente, senão nascer e voltar à completude, exatamente no dia da comemoração natalina como festividade que celebra a encarnação de Jesus Cristo, o momento em que o Verbo se fez carne e se tornou cada um de nós? Entretanto, há uma quebra de expectativa no poema quando a gritaria histórica da folhinha, associada à explosão cromática da festiva cor vermelha, é responsável por anunciar ao eu lírico a chegada do dia de Natal, devolvendo-o à sua existência ordinária. Nesse momento, é o adulto que enxerga o mundo ao seu redor com o ceticismo que lhe é inerente.

Observe-se que a topologia do referente cromático presente na última estrofe do poema de Araújo não é aleatória, e passa a ter um significado mais profundo quando se observa que ele reforça o sentido e a expressividade das imagens evocadas. Como as cores do espectro solar são consideradas, esotericamente, vibrações cósmicas, no poema, o vermelho grita histericamente da folhinha por ser uma cor estimulante. Liturgicamente, o vermelho encarnado representa o amor e martírio (PELLEGRINI, 1995, p. 15), que pode ser associado ao nascimento e paixão de Cristo, respectivamente. Já o amarelo vivo do sofá representaria a luz e os raios brilhantes do sol, que simbolizam o intelecto, o esclarecimento, e se associam ao olhar do adulto, que passa a sentir dolorosamente a cor do móvel, sugerindo que a realidade atual não possui a beleza das “imagens primeiras”. Por esse viés, percebe-se que a valorização do aspecto expressivo das cores amarelo e vermelho, aliado ao plástico, sonoro e semântico, torna mais densa a representação dos elementos e cenas a que se refere, além de mesclar-se ao processo de restituição do eu lírico à realidade mesma, o que o leva à constatação de que o dia de Natal não passa de um dia como qualquer outro.

Considerada como um todo, a poesia de Araújo propõe uma dialética com o discurso religioso tradicional, seja recriando-o, analisando-o, idealizando-o, desafiando-o e, principalmente, corroendo-o, como se intentasse libertar o sagrado e suas manifestações dos grilhões do discurso institucionalizado. Dessa maneira, muitos poemas passam a despir-se dos tabus em torno das narrativas mítico-religiosas para adentrar a ambivalência do elemento simbólico, o que torna o sagrado manifesto para além dos cerceamentos das ideias religiosas, conforme já explicitamos nesta pesquisa.

### 3.3.2 Linha de fuga 2: Vozes que lançam outros deuses: comunhão Cosmo-Homem-Natureza

Na poesia de Araújo há, quase sempre, uma vertente metafísica que se aproxima da filosofia, da reflexão, do desejo incessante de sublimação humana, da poesia existencialista, enfim. Ao trazer em seu bojo uma profusão de temas e visões de mundo advindas de uma incontida ânsia pelo infinito, a poeta relaciona diversos elementos desse universo supranatural, tais como, os mistérios cósmicos, a natureza de Deus, o sentido da vida e da existência, entre outros, de modo que seus poemas acabam por penetrar, de maneira significativa, os planos mítico, cultural, histórico e social.

A presença recorrente de um conjunto de símbolos hierofânicos de origem esotérica confirma o olhar eclético de Laís Corrêa de Araújo sobre a espiritualidade. No poema *XVII*, publicado em *Clips* (2000), por exemplo, a poeta traz à cena a imagem do feminino em diálogo com o divino, pelo viés cabalístico.

Deus conta cada lágrima de mulher

É cabala e ele cabala (ARAÚJO, 2004, p. 186).

Conforme Moacyr Scliar (2008), a Cabala – do hebraico *kabalah*, recepção, no sentido de doutrinas advindas da tradição – compreende um conjunto de crenças que giram em torno da união do Universo finito ao Criador infinito, por meio das emanções que procedem da divindade como raios vindos de uma fonte de luz. Quanto ao misticismo que é inerente à Cabala, o autor afirma que é “[...] no misticismo que as pessoas buscam uma defesa contra as agruras da vida, muitas vezes incompreensíveis. O misticismo dá um sentido à existência. E essa busca de um sentido é inerente à condição humana, independente de época e de lugar”. (SCLIAR, 2008, p. 2).

A Cabala nos afirma que o homem se enriquece, tanto moral, como espiritualmente, por meio do mérito da mulher. Em uma de suas famosas passagens, enfatiza que “[...] Deus conta as lágrimas das mulheres”. Tais dizeres parecem ser uma interpretação de um trecho proferido pelo Rabino Chelbo que consta no Talmud judaico – espécie de compilação que reúne os dizeres dos sábios rabinos ao longo dos tempos.

Ao comentar a passagem talmúdica, “Tome cuidado para não fazer chorar uma mulher, porque Deus conta as lágrimas das mulheres” (Bava Metzia 59a), Shmuel Lemle (2012), acrescenta que

No relato bíblico da Criação, a mulher saiu da costela do homem. Não veio dos pés para não ser pisada. Não veio da cabeça para não ser superior. Veio do lado, para ser igual. Veio de debaixo do braço, para ser protegida, e do lado do coração, para ser amada. O homem e a mulher, juntos, quando se amam e se sentem unidos como se fossem um, podem revelar todo o seu potencial, o que não é possível sozinho. [...] A questão não é quem é melhor ou pior, superior ou inferior, e sim se completar mutuamente. É como a semente e a terra. A semente precisa da terra para brotar e se manifestar, e a terra precisa da semente para cumprir seu propósito de gerar vida. Uma não pode atingir seu objetivo sem a outra. As duas partes se completam e se somam. (LEMLE, 2012, *online*).

Tais constatações reafirmam o que a Bíblia Sagrada traz em Gênesis (Gn 1, 27; 2), que Deus criou o homem e a mulher à sua imagem, ambos são iguais perante o Todo Poderoso. Também o escritor israelense Amos Óz (2007), ao trazer imagens da Cabala Judaica para o espaço de sua produção literária, enfatiza que “Deus conta as lágrimas das mulheres”, porque elas são extremamente sensíveis e choram a dor do mundo, de modo que em cada lágrima de mulher há um sofrimento recolhido da dor dos outros. (ÓZ, 2007, p. 4). De todo modo, ao fazer alusão ao aforismo cabalístico e talmúdico, Araújo demonstra que as referências míticas e cosmogônicas da cultura judaica servem de material simbólico para sua criação poética, especificamente para o poema *XVII*.

Ainda na esteira do misticismo, cumpre destacar que muitos poemas de Araújo trazem, em seu bojo, forte eco orientalista, cujas ligações e influências se reescrevem de variadas formas. O poema *Luz*, publicado em *Caderno de poesia* (1951), pode ser lido à luz da sabedoria zen-budista. Cumpre esclarecer que a experiência central buscada pelos praticantes do zen-budismo é o *satori*, que significa, grosso modo, “iluminação” ou “esclarecimento”. Sendo uma experiência vital, bem como uma forma de revelação, o *satori*, segundo Erich Fromm (1960), “[...] representa a verdadeira realização do estado de bem-estar”. Trata-se de um estado em que a pessoa encontra-se “[...] afinada com a realidade dentro e fora de si mesma” (p. 134). Por esse viés, o poema *Luz* representa a busca do sujeito poético pela decifração do mistério, que abriga a ânsia por algum significado em forma de percepção.

Só há mistério quando se deseja dissecar;  
as coisas devem ser absorvidas,  
estar em cada profundidade,  
nada mais que debruçar-se,  
basta debruçar-se como pálpebras.

Assim, seus olhos não encontram escuro.  
Onde o mistério,  
no vibrante da carne,  
na alma oferecida como mãos?

Ah, não há peso nem convite nos rios,

passam como céus;  
 você sabe, em cada misteriosa árvore,  
 há apenas ninhos se agasalhando. (ARAÚJO, 2004, p. 39).

Observe-se que o que caracteriza a interação do sujeito lírico com o sagrado é apenas o desejo de compreender o mistério. Trata-se de uma busca que não se concretiza, pois o poema sugere que a experiência, nessa perspectiva, se torna supérflua, vazia, talvez um mero subterfúgio para algum registro, seja para a existência, para a constituição de uma individualidade, seja para a relação entre o ser e o mundo. De certa forma, *Luz* guarda alguma afinidade com este penúltimo terceto do soneto *Eu não peço*, publicado em *O signo e outros poemas* (1955).

[...] O mistério é urgente, venha puro  
 tocar o meu cabelo renascido  
 e estes olhos aflitos pelo simples. [...]. (ARAÚJO, 2004, p.51).

Em busca da “iluminação”, o eu lírico pretende se libertar de toda teorização acerca da tentativa de compreender o mistério, e por isso procura a simplificação de suas vivências, despojadas de quaisquer sobrecargas intelectuais, com os “olhos aflitos pelo simples”. Assim como penetrar diretamente no objeto e vê-lo “por dentro” é um dos enfoques do Zen-Budismo (Cf. FROMM, 1960, p. 151), dissecar o mistério representa, no poema, a passagem da ignorância, que é quando os olhos se encontram “no escuro”, para a iluminação, daí o título *Luz*, cuja simbologia está ligada à sabedoria, à intelectualidade, à força criadora, à energia cósmica e à irradiação solar. “Psicologicamente, a luz é símbolo associado à aquisição de um maior grau de consciência de si mesmo e do mundo.” (PELLEGRINI, 1995, p.32).

Entretanto, mesmo diante do esforço da busca urgente pela iluminação ou pela compreensão do mistério, o sujeito dos poemas em questão permanece na escuridão. Por esse viés, a travessia almejada não se concretiza, configurando uma “transcendência vazia”, cujo entendimento dado por Friedrich (1978) parece ser o de um sentido de mistério, operado pelos poetas modernos, que carece de sentido ou de significado último. Assim como no poema *Happy end*, publicado em *Pé de página* (1995), em que o eu lírico fica de “boca aberta frente ao enigma”, o mistério e sua revelação não são dotados de conteúdo e, portanto, o sujeito permanece no terreno do misterioso e do indefinido, ou na “revelação da não-revelação”, como define Octavio Paz (1990, p. 500) na interpretação da poesia de *Primero sueño* de sor Juana Inês de la cruz, poeta do barroco mexicano.

Ainda caminhando em direção ao diálogo com a mística oriental, o poema *Encosta da verdade*, publicado em *Geriátrico* (2002), guarda estreita afinidade com a *Montanha da verdade*, a qual alude uma história zen-budista.

Não paro de subir a suave  
encosta da verdade  
o olhar míope me conduz  
na ausência de pistas  
placas sons trilhas de índio

É suave a encosta da verdade  
e eu vou sem cuidado  
e com o passo trôpego sem rede abaixo  
abismo poço e a aerofobia  
expectativa de vento frio

Liberta do pavilhão das mulheres  
cobertura das vozes agudas  
pedindo sonho em corpo untado  
subo a encosta da verdade  
até alcançar o cume absoluto  
quem sabe  
a fonte limpa que jorra  
sem o expurgo da vida  
e dos tempos. (ARAÚJO, 2004, p. 211).

Declaradamente feminino, o eu lírico desse poema também empreende uma busca pela verdade e, com seu olhar míope e passo trôpego, percorre o caminho do cativo à libertação no esforço de atingir seu “cume absoluto” e beber da “fonte limpa”. Conforme afirmamos anteriormente, a *Encosta da verdade* assemelha-se bastante à *Montanha da verdade* budista. Murilo Cisalpino (1994) narra essa história com os seguintes dizeres:

[...] Um homem, que buscava o caminho da espiritualidade, chegou ao sopé de uma montanha da Verdade e quis saber qual era o caminho que conduziria a iluminação. De cada homem santo a quem perguntava, obtinha uma resposta diferente. Depois de muito pensar, decidiu-se por um caminho e afirmou-se que aquele era o único caminho que o levaria ao topo da montanha. Quando chegou ao topo o homem olhou para baixo e viu que os caminhos que levaram ao topo eram tantos quantos eram as almas que procuravam a montanha. (p. 74-75).

Essa narrativa ressalta que cada pessoa é livre para seguir o caminho da espiritualidade que melhor se encaixa com seus preceitos filosóficos de vida. Quase todas as grandes tradições religiosas têm o seu monte sagrado, ou vários deles. Em geral, considera-se a imagem de escalar algo “muito alto” uma representação do esforço travado pela conquista de si mesmo, pelo autoconhecimento e autodomínio. Simbolicamente, essa percepção do

vertical, na qualidade de percepção estética, tem a ver com uma conexão entre Céu e Terra. Conforme Eliade (2001),

O “muito alto” é uma dimensão inacessível ao homem como tal; pertence de direito às forças e aos Seres sobre-humanos. Aquele que se eleva subindo a escadaria de um santuário, ou a escada ritual que conduz ao Céu, deixa então de ser homem: de uma maneira ou outra, passa a fazer parte da condição divina. (p. 101).

Segundo as doutrinas gnósticas e herméticas, o conhecimento da Verdade última dá acesso aos mundos superiores. Assim, a “Montanha”, e por analogia a “Encosta”, constituem símbolo universal da elevação espiritual e da meditação. Da mesma maneira que subir a *Montanha da verdade* búdica, a caminho da iluminação, requer uma postura ativa, no poema, subir a *Encosta da verdade*, para o sujeito lírico, representa o processo de busca pelo autoconhecimento, no sentido de viagem espiritual, de iniciação rumo à Verdade, como uma aventura errante guiada pela intuição de seus olhos míopes e passos trôpegos.

Da poética de Araújo também emanam várias reflexões arraigadas à busca da experiência com a sacralidade criadora da Natureza. A comunhão Cosmo-Homem-Natureza assume distintas configurações, por meio de uma tomada de consciência de princípios imanentes à ordem do universo. Dessa forma, a lírica em estudo traz à tona uma gama de hierofanias ligadas ao culto a Terra-Mãe, à fecundidade e ao feminino, bem como à simbologia dos astros, especialmente às virtudes “mágicas” da Lua, dos signos do zodíaco, com ênfase ao signo de Peixes, aliados à sacralidade das Águas e de outros elementos. De algum modo, tais elementos se presentificam em poemas fortemente marcados por uma interessante mundividência esotérica, que surge, na maioria das vezes, como um sentimento religioso que não se preenche, como se vazio fosse.

Passemos, então, a discutir a recorrência da Lua como motivo e inspiração na poesia de Araújo. Independente de como se dá sua abordagem, seja em cenas insinuadas, testemunhadas, ou até comandadas pela força da energia lunar, fato é que esse astro surge como uma sacralidade, na medida em que se constitui “sinal” da presença de uma realidade transcendente e absoluta. Como companheira e confidente, a imagem lunar aparece em um soneto de *Caderno de poesia* (1951), em que o eu lírico exclama: “[...] adeus, ó lua dos pomares novos / não iremos juntas procurando luz.” (ARAÚJO, 2004, p. 20). Sem luz própria, vazio, portanto, o eu lírico se identifica com a lua, em alusão ao fato de esta aparecer como um reflexo do sol.

Conforme lembra Elysandra Figueredo Cypriano (2018), a Lua, por ser grande, visível e estar próxima da Terra, exerce grande influência sobre a humanidade. Desde a remota antiguidade – há pelo menos 2.300 anos, sua distância e tamanho já eram bem conhecidos –, as fases da Lua, as marés, a iluminação noturna e os eclipses serviram de base para a organização de calendários, mapeamento de espaços na Terra e no céu, bem como para a testagem de diversas teorias (CYPRIANO, 2018, p. 5). Nesse sentido, a percepção da lei de variação periódica da Lua capacitou o “espírito primitivo” humano a aproximar amplos conjuntos de fatos que não possuem relação aparente entre si, e integrá-los num único “sistema”, segundo Mircea Eliade (1992).

Graças ao simbolismo lunar, foi possível relacionar e estabelecer correspondências entre fatos tão heterogêneos como o nascimento, o devir, a morte, a ressurreição; as Águas, as plantas, a mulher, a fecundidade, a imortalidade; as trevas cósmicas, a vida pré-natal e a existência além túmulo, seguida de um renascimento de tipo lunar (“luz saindo das trevas”); a tecelagem, o símbolo do “fio da Vida”, o destino, a temporalidade, a morte etc. Em geral, a maior parte das ideias de ciclo, dualismo, polaridade, oposição, conflito, mas também de reconciliação dos contrários, de *coincidentia oppositorum*, foram descobertas e precisadas graças ao simbolismo lunar. (p. 77).

As hierofanias lunares podem se agrupadas, segundo o autor, em um conjunto de temas que ele denomina de “metafísica lunar”, como “fertilidade” (ligada às águas, à mulher, à vegetação etc.), “regeneração periódica” (o homem novo renascido), “tempo” e “destino”, “mudança” (marcada pela oposição luz-obscuridade ou lua cheia – lua nova), “mundo superior” e “mundo inferior” (bem e mal), entre outros. Todos os dualismos possuem, se não a sua origem histórica, pelo menos sua ilustração mítica e simbólica nas fases da Lua. (ELIADE, 2008, p. 150-152).

Diante dessas constatações, é impossível não nos lembrar do poema *Lua-luar*”, publicado em *Meu livro de cordel* (2002), pela escritora goiana Cora Coralina, que sintetiza, pela força de sua palavra poética, toda essa metafísica lunar citada por Eliade, além de atribuir à Lua inúmeros outros significados.

Escuto leve batida.  
Levanto descalça, abro a janela  
devagarinho.  
Alguém bateu?  
É a lua-luar que quer entrar.

Entra lua poesia  
antes dos astronautas:  
Gagarin da terra azul,  
Apolo XI que primeiro passeou solo lunar.

Lua que comanda os mares,  
a fúria dos vagalhões  
que vem morrer na praia.  
O banzeiro das pororocas.

Lua dos namorados,  
das intrigas de amor,  
dos encontros clandestinos.  
Lua-luar que entra e sai.

Lua nova, incompleta no seu meio arco.  
Lua crescente, velha enorme, fecunda.  
Lua de todos os povos  
de todos os quadrantes.

Lua que enfurece o mar e em chumbo,  
acovarda barcos pesqueiros.  
O barqueiro se recolhe.

O pescado volta às redes.  
O jangadeiro trava amarras.  
Gaivotas fogem dos rochedos.

Lua cúmplice.  
Lésbica lua nascente,  
andrógina — lua-luar.  
Lua dos becos tristes  
das esquinas buliçosas.  
Luar dos velhos.  
Das velhas plantas sentenciadas.  
Do sopro morto  
dos bordões, rimas, violinos.

Lua que manda  
na sementeira dos campos,  
na germinação das sementes,  
na abundância das colheitas.

Lua boa.  
Lua ruim.  
Lua de chuva.  
Lua de sol.

Lua das gestações do amor.  
Do acaso, do passatempo  
Irresistível,  
responsável, irresponsável.

Lua grande. Lua genésica  
que marca a fertilidade da fêmea  
e traz o macho para a sementeira.  
O fruto aceito —  
mal aceito: repudiado, abandonado,  
A semente morta  
lançada no esgoto.  
A semente viva palpitante

deixada em porta alheia. (CORALINA, 2002, p. 12-15).

A lua realiza, nesse poema, a conexão entre uma multiplicidade imensa de realidades e de destinos, exercendo influência em tudo o que no Cosmos participa da vida, tais como, o nascimento, o devir, o crescimento, o decrescimento, a morte e a ressurreição: “lua que comanda os mares”, “lua que manda na abundância das colheitas”, “lua de chuva”, “lua dos namorados”, “lua das gestações”, “lua de todos os quadrantes”, “luar do sopro morto”, entre outras formas de potência e mística lunares.

Tais reflexões apontam para o quão democrática é a Lua, que se comporta de maneira andrógina, “lua-luar”, que não é feminina, nem masculina, mas que, ao mesmo tempo, pode se comportar naturalmente como “lésbica lua nascente”, talvez em referência à crença de que a fertilidade alcança sua plenitude na lua cheia e não durante a fase “nova”.

Retornando à poética de Araújo, que não deixa também de dialogar com esse poema de Cora Coralina, cumpre enfatizar que o sujeito poético de *A lua nova*, poema que abre *O signo e outros poemas* (1955), também demonstra conhecimento dessa “metafísica”. Ao sugerir que o astro é capaz de controlar todos os planos cósmicos regidos pela lei do devir cíclico, o sujeito poético é simples coadjuvante de sua condição e de seu destino, posto que a lua é a protagonista que decide sua sorte.

A lua nova, que decide as datas,  
sob esse signo vão depositou-me.  
Inconclusa ficou a minha sorte:  
Nem palavra nem eco, apenas peixe.

Na espuma permaneço, não consigo  
obter outro azul que o céu conhecido.  
Ah, em que vagas sonhei banhar-te um dia,  
em que águas nadou a minha espera.

Esta oferta hoje esqueço, porque o mesmo  
tentar fazê-la me mostra que sou  
sem palavra, mas eco, pois pressinto

a glória mais terrível – que é ser tua  
e da voz que me chama estrela pura –  
e assim perdoar à lua o signo triste. (ARAÚJO, 1955, p. 17-18).

Assim, o sujeito lírico assume a influência direta da lua nova sobre sua vida, que define seu nascimento e rege seu signo de peixes – que é também o signo do sujeito autoral. Por essa razão se assume eco, sem voz nem palavra, sem originalidade, posto que se vê condenado a repetir a voz alheia, apenas “peixe”, que permanece na “espuma” e sempre sob o mesmo “céu conhecido”. Por isso diz perdoar a Lua “seu signo triste”, o que aponta para certo

conformismo face à predestinação de sua triste sorte. Ao reconhecer a Lua como “senhora de todas as coisas vivas”, faz jus ao que preceitua Eliade (2008):

[...] Harmonias, simetrias, assimilações, participações coordenadas pelos ritmos lunares, constituem um “tecido” sem fim, uma “rede” de fios invisíveis, que “liga”, ao mesmo tempo, homens, chuvas, vegetações, fecundidades, saúde, animais, morte, regeneração, vida post mortem, etc. [...]. Todavia, pelo simples fato de que é senhora de todas as coisas vivas e guia certa dos mortos, a Lua “teceu” todos os destinos. Não é em vão que ela é concebida nos mitos como uma enorme aranha-imagem que encontramos em muitos povos. Tecer não significa somente predestinar (no plano antropológico), mas também criar, fazer sair da sua própria substância, como o faz a aranha, que urde, ela própria, a sua teia. (p. 148-149).

Na Astrologia, a série planetária – Sol, Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter, Saturno, Urano, Netuno e Plutão – expressa os modelos ou arquétipos do mundo moral, cada astro representando um duplo aspecto (positivo/negativo) de qualidades, que transfere aos signos que rege. Sabe-se que cada fase lunar apresenta um tipo de energia própria. Em termos astrológicos, a lua nova representa a origem, e corresponde ao início do seu ciclo, cujas influências são bastante propícias para rituais de começos e recomeços. Ao contrário do Sol, que permanece sempre o mesmo, a Lua é um astro que cresce, decresce e desaparece, submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte. Durante três noites, o céu estrelado fica sem Lua. Mas essa “morte” é seguida de um renascimento: a lua nova. (ELIADE, 2008, p. 127).

No poema de Araújo, o eu lírico demonstra plena consciência de que a Lua “teceu” seu destino, traçando o desenho de suas rotas. Como ele tem essa consciência de que o astro interfere em seu signo, ele é moldado sob os comandos de Peixes, que define seus hábitos, emoções e estados de espírito.

Já no que diz respeito à questão do elemento Água e suas hierofanias, Mircea Eliade (2008), ao tratar da multivalência simbólica da água sob o ponto de vista da fenomenologia das religiões, ressalta que ela é fonte de vida em todos os planos da existência. Como “[...] receptáculo de toda a virtualidade, fluida por excelência, suporte do devir universal”, ela é comparada ou diretamente assimilada à Lua, considerando que os ritos lunares e aquáticos são orquestrados pelo mesmo destino, além de dirigirem o aparecimento e desaparecimento periódico de todas as formas vivas, conferem ao devir universal uma estrutura cíclica. Importante frisar, conforme o autor, que “[...] o conjunto Água-Lua-Mulher tem sido percebido como o circuito antropocósmico da fecundidade”. (ELIADE, 2008, p. 154).

Em *Corrente*, publicado em *Cantochão* (1967), Araújo, em rica construção rítmica, elabora poeticamente o mistério da geração e da aparição da vida, deixando subentendido que

a força do movimento das águas (correntes oceânicas ou marítimas) corresponde à renovação ritualística do Cosmos.

Com senha desigual  
o bico avisa ao povo  
o belo e bicolor  
ovo.

A língua e sua doçura  
lavam, na serra, a rês,  
que o cio campestre  
fez.

O pássaro o barro  
ajeita contra o ar,  
para o implume ser  
pousar.

No longo mar o peixe  
busca o casco ou convés  
que abrigue as ovas das  
marés.

A gata, em boca úmida,  
suas crias transita.  
Que o seu cuidado nunca  
hesita.

A mulher em seu ventre,  
tensão de arco e flecha,  
trama uma placenta  
complexa.

Água cega nos olhos,  
no sul a água primeira,  
para que a flor se abra  
inteira. [...] (ARAÚJO, 2004, p.110).

No nível semântico, observa-se que a vida, no poema, não é sentida como uma simples aparição, mas é precedida de um ritual que envolve os seres vivos em seus múltiplos aspectos de fertilidade. Trata-se de uma visão religiosa do surgimento da vida, em que cada um desses seres, na qualidade de criadores, torna-se emblema do sagrado, utilizando sua “senha” na preparação de sua criatura.

Ao relacionarmos forma e conteúdo como potencializadores da expressividade no texto, destaca-se que esse ritual parece vir reforçado pela exploração do recurso da aliteração, no nível fônico. A repetição das consoantes /b/ e /v/ , /s/ /z/, como fonemas sonoros, nas estrofes iniciais, aliada ao sonoro vibrante /r/, principalmente na última estrofe, sugere uma ideia de um movimento que se intensifica. Assim, como um sinal prenunciador do enigma cósmico, o pássaro ajeita a casa para o filhote implume; enquanto o peixe busca abrigar suas

ovas contra a força das marés; a gata e a rês lambem suas crias; e a mulher trama em seu ventre uma “placenta complexa” com “tensão de arco e flecha”. Como a vida se manifesta por meio de um processo misterioso revelado pelo criador, os versos da última estrofe nos dão a impressão da união orgânica da terra e da água germinativa, à medida que sugerem o cair da chuva.

Conforme Bachelard (1998), toda combinação de elementos materiais, nesse caso a Água e a Terra, é, para o inconsciente humano, um casamento substancial realizado no charco, que é determinante da potência vegetal. Daí a percepção do caráter feminino quase sempre atribuído à água pela imaginação. (BACHELARD, 1998, p. 115).

A hierofania que envolve as fecundantes águas das chuvas liga-se, assim, a uma perspectiva erótico-cosmogônica, na medida em que a água, como sêmen viril que cai do céu, derrama-se sobre o corpo da Terra-Mãe, que abriga o elemento fertilizante e o redistribui em seu seio. É para receber as água germinativas que, no poema, a “flor se abre inteira”. Em *O sagrado e o profano*, Eliade (1992) enfatiza que os mitos e os ritos da Terra-Mãe denotam as ideias de fecundidade e riqueza, ideias estas religiosas, uma vez que os “[...] múltiplos aspectos da fertilidade universal revelam, em suma, o mistério da geração, da criação da Vida. Ora, a aparição da Vida é, para o homem religioso, o mistério central do Mundo” (ELIADE, 1992, p. 73). Para o referido autor, todas as experiências religiosas que se relacionam com a fecundidade e o nascimento possuem uma estrutura cósmica. A geração e o parto seriam, por esse viés, versões microcósmicas de um ato exemplar realizado pela Terra. O que a mãe humana faz nada mais seria do que imitação e repetição desse ato primordial da aparição da Vida no seio da Terra (ELIADE, 1992, p. 70).

Ao lançar mão da força criadora da palavra mítica, a fim de manifestar a dinâmica do contato de sua poesia com o sagrado, Araújo, no poema *Rural*, publicado em *Cantochão* (1967), dá voz a um sujeito poético que interpela Ceres, deusa que simboliza a força criadora da natureza, clamando pela fecundação.

A mim, Ceres, que sou  
carne ou terra, fendida  
em odor de alga sem onda,  
perdida,

a mim, na senda do ventre,  
que reina sobre esta voz,  
a mim, Ceres, regato  
sem foz,

a mim, umbral de colheita,  
a que só falta a semente,

vem trazer a boca amante  
e quente

a rede em que eu, peixe  
morra em tela de alegria  
renascendo em cardume  
de outro dia,

vem, Ceres, promissora  
canção de ovelha, balido  
do amor, polpa de um sonho  
esquecido,

a mim, deusa, fecunda  
como aurora de mel.  
Que a teu governo sempre  
serei fiel. (ARAÚJO, 1967, p. 69-70).

Esse poema tematiza a questão da mulher, da terra, da água e da fecundidade. Declaradamente feminino, o sujeito poético se denomina infecundo, “que falta uma semente”, “alga sem onda”, “regato sem foz”, “umbral de colheita”. Referindo-se a si mesmo como sendo peixe, suplica que a deusa romana da fecundidade, Ceres, protetora da agricultura e dos grãos<sup>56</sup>, traga-lhe a boca amante e quente, para que renasça em cardume. Também identificada com a Deméter grega, Ceres é responsável por assegurar a regeneração total da vida e, por consequência, a fertilidade da terra e a opulência das colheitas. Vale lembrar que, esotericamente, Ceres/Deméter representa o princípio feminino gerador que anima todo germen material no universo manifestado (PELLEGRINI, 1995, p.13).

Na fusão do corpo-sujeito com o corpo-natureza, cria-se uma atmosfera ritualística de entrega e de posse corporal, que se dá como oferenda sacral associada ao culto da Terra-Mãe. Dessa forma, o poema *Plantei nigelas*, publicado em *O signo e outros poemas* (1955), é bastante significativo.

Plantei nigelas no teu solo agreste  
como outrora plantara as minhas mágoas.  
Nas mesmas mãos colhi madura messe  
que te trago em oferta, mais nada.

Em ti e por ti somente o corpo puro  
redobro de louvor, com que pagar-te  
as flores que, crescendo, hoje entregaste  
em um amor maior como eu sonhara.

Ó terra escura, livre de outras hastes,  
deixa-me em chuva e sol acalantar-te,  
deixa-me renascer teu húmus certo.

<sup>56</sup> Cf. CARVALHO, Graça. *Mito de Ceres*. Disponível em: <http://cavaleirosdaluz18.com.br/trabalhos/Mito%20de%20Ceres.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2016.

Que mais não plante que essa flor sem nome  
que nestes seios meus eis que reservo  
para a colheita mansa de teus filhos. (ARAÚJO, 1955, p. 33-34).

O eu lírico, representando o feminino, coloca-se misticamente em contato direto com a Terra, a “Grande- Mãe”, no intuito de deixar-se guiar por ela na realização do grande mistério que é o nascimento de uma vida. A ela oferece seu corpo puro e reserva seus seios para a “colheita mansa” dos filhos. Ao interpelá-la, “Ó terra escura”, clama pelo recebimento de energias benéficas para aí encontrar a proteção maternal. O ato de dar à luz é, em escala humana, uma variante da fertilidade telúrica. “A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um Modelo cósmico: o da Terra Mater, da Mãe universal”. (ELIADE, 1992, p. 72-73).

Considerando a composição lírica de Araújo como um todo, verifica-se que a poeta, sempre norteadada pelo aprimoramento técnico, lança-se à elaboração de uma poética no entrelaçamento de múltiplos elementos sacralizados, por meio uma eclética síntese de mitologias e doutrinas. Conforme já discutimos, seus poemas permeiam a mistura de Deus/homem, bem como a fusão de credos religiosos que vão do universo da liturgia cristã católica à mística oriental budista, perpassando o mundo mítico dos deuses da Antiguidade, por meio de uma visão profundamente crítica e eclética. Além disso, seus poemas comportam um olhar esotérico à medida que exaltam a potência energética da Lua e das Águas como arquétipos do devir cósmico, do culto a Terra-Mãe e da vegetação como símbolo da renovação universal, do Sol como elemento divino cuja luz representa a clarividência, da afirmação da potência dos astros sobre todas as formas de existência, entre outros elementos hierofânicos, por meio dos quais reconhecemos os arquétipos e sua consequente representação no âmbito do sagrado.

Assim, ao empregar com originalidade os recursos literários de que dispõe no rito da imaginação criativa, a escritora apropria-se das imagens do sagrado com peculiar destreza, possibilitando variadas formas de expressão e de interpretação, de modo a imprimir em sua produção poética agenciamentos diversos baseados em novas singularidades estéticas.

#### **4 TIROS PELA CULATRA: EXPERIMENTAÇÕES DE POESIA EM CAMPO AMPLIADO**

*É comum a todos os textos serem braços estendidos que procuram com ou sem esperança ser abraçado por outro. (FLUSSER, 2010, p. 54).*

Ao debruçar-se sobre a temática da escrita, o filósofo e teórico das mídias Vilém Flusser (2010) enfatiza que, além de sistematizar o pensamento, a escrita leva a mensagem em direção ao outro. Nessa epígrafe, extremamente significativa, entende-se que, se textos são tecidos incompletos, o acabamento fica por conta da recepção, a cargo do leitor: “[...] textos são produtos semiacabados. Suas linhas não só se apressam em direção a um ponto final, como também o ultrapassam ao encontro do leitor de quem se espera que o complete. Textos são uma procura do outro [...]” (FLUSSER, 2010, p. 53).

Compartilhando dessas ideias, entende-se que a escrita é um ato não somente reflexivo ou interior, mas um gesto expressivo. Por esse viés, consideramos a poesia de Laís Corrêa de Araújo como texto que procura “ser abraçado” pelo leitor, a fim de ser fruído, a sua maneira. Como leitores da referida poesia, entendemos que a escrita poética da autora é hipertextual, uma vez que abraça outras linguagens, experiências, leituras, campos de expansão de experimentação textual.

Já sinalizamos, no capítulo anterior, como a poesia de Araújo oferece movimento e dinamismo ao texto, por meio de determinados procedimentos hipertextuais engendrados pela autora e realizados pelo leitor, em uma perspectiva rizomática. Independentemente do suporte em que é veiculado, o hipertexto, conforme Barthes (1992, p. 42), é um texto que se articula a outros e conduz a sentidos que estão fora do texto material.

Pode-se dizer que essa é a ideia principal que perpassa a poesia de Araújo, visto que tais sentidos exteriores seriam os “tiros pela culatra”, que não acertam necessariamente o alvo pretendido, mas se conectam de forma ilimitada e plural. Uma vez lançado o tiro, a despeito do alvo em mira, é impossível determinar os rumos e sentidos da enunciação, o que, para Barthes, é uma das formas de garantia do caráter plural de um texto. Nessa perspectiva, o princípio da fragmentação fomenta o da multiplicação. O texto se enxerta com outros textos produzindo direções ao mesmo tempo rompidas pelos nós, mas contínuas; dessa forma, o uno se torna múltiplo, o central torna-se marginal, e vice-versa.

Por esse viés, trazemos, neste capítulo, discussões que envolvem reflexões do texto numa abordagem rizomática, hipertextual e híbrida, para, posteriormente, apresentar uma

proposta de experimentação da poesia de Araújo em contexto digital, com o projeto *Instapoemas*: a poesia de Araújo em *bits*, conforme veremos na seção 4.3 desta tese, partindo da aproximação entre a lógica hipertextual impressa e a eletrônica. Tal proposta não se configura como uma ideia de modelo novo de poesia, mas como um meio de enriquecer, pela via eletrônica, um território já explorado textualmente pela poeta, com suas características e potencialidades estéticas de comunicação.

#### 4.1 Hibridismo, hipertexto, rizoma: “palavras unidas em coito subverso”

A poesia desenvolvida no Brasil, a partir da segunda metade do século XX, contexto em que se insere a poesia de Laís Corrêa de Araújo, é marcada por inúmeras transformações estéticas, decorrentes de mudanças sociais, políticas, científicas e culturais, tanto no cenário nacional, como no internacional. Com as novas formas de expressão artísticas advindas desse dinâmico contexto, o alargamento dos horizontes da produção literária acabou por promover, de certo modo, a expansão dos suportes para além do livro impresso, com a convergência das mídias.

A natural inclinação da poesia de Araújo para lidar com outras linguagens, mesmo tendo sido escrita e veiculada em suporte impresso, já prenunciava o uso de tecnologias eletrônicas. Muitas composições da poeta possuem, por exemplo, materialidades que simulam a não-linearidade da leitura como processo mental. Existem elementos pelos quais o texto escapa da sua ordenação convencional e é disponibilizado para estabelecer conexões com outros textos. Há certos símbolos que quebram a linearidade da escritura e permitem um movimento de fuga do texto; há ainda, referências embutidas pelas quais o texto se fragmenta e induz outros textos a, no momento da leitura, se justaporem a ele. O poema *Abecedardo*, de *Cantochão* (1967), extremamente plástico, empreende e convoca um movimento do olhar e da audição, apontando a dinâmica da entonação por meio do visível aumento e diminuição das letras que iniciam cada estrofe.

**a**badia da adesão  
no ágape da arma

**b**abel de baba  
do bacharel da balada

**C**one da cobiça  
no comando da coleta

**d**ecano do dano  
no dever da devassa

**Ê**mulo do empório  
no edital do emprego

**f**ábrica de fátuos  
na facção dos fâmulos

**g**ozo do gordo  
na garupa da gana

**h**álito do hábil  
na hasta da honra

**í**dílio do idôneo  
ao ídolo idoso

**j**ato jaculatório  
no jogo de judas

**l**abor do latido  
no lápis do lacaio

**m**alta mineira  
no mandato da marcha

**n**éctar e narcótico  
da nobreza do neutro

**Ó**bolo do ópio  
ao ônus do opresso

**p**arceria da pândega  
no pasto da pátria

**Q**uisto de quasímodo  
no quilombo do quartel

**R**ábula do rebanho  
na rapina da razão

**S**ócio do salário  
no sarau do sangue

**t**alismã do tóxico  
na técnica do tanque

**U**so de usufruto

do unguido ubíquo

**V**irtude da vindita  
no vômito da violência

**X**enomania do xerife  
no xeque do xadrez

**Z**elo do zebu  
na zoadá do zero [...] (ARAÚJO, 2004, p. 94-95).

Observe-se que cada estrofe é escrita em dísticos e constituída por palavras cuja inicial corresponde a uma letra do alfabeto, de A a Z, sequencialmente, exceto K, W e Y. O poema traz, ainda, três tipos de letras diferentes: maiúsculas, minúsculas e negritas, distribuídas ao longo das páginas, fazendo com que as palavras mantenham-se, ao mesmo tempo, unidas e separadas, convocando para uma leitura em voz alta. Além disso, o título estabelece um jogo com os vocábulos “abecedário” e “dardo”, que, fundidos, resultam em um neologismo: “Abecedardo”. Tratam-se, portanto, de versos com sonoridades ressonantes que se lançam nas páginas como dardos arremessados, em alusão ao título, na direção do porvir, do aberto das palavras, como num percurso nômade. Embora conectados de modo a obedecer à ordem alfabética como linha de organização, o poema é desmontável e pode ser lido de maneira independente ou aleatória, a despeito de suas múltiplas entradas.

O texto literário impresso, nesse sentido, passa a ser entendido como produtividade e como construção intencional de um processo de escrita e leitura, que apresenta o mesmo caráter virtual do texto eletrônico, embora apresentem concretudes diferentes. A pesquisadora Carla Viana Coscarelli (2006) enfatiza que nenhum texto e nenhuma leitura são lineares e, por isso, não se deve acreditar na linearidade apenas porque as palavras se apresentam no papel uma após a outra, no caso dos textos impressos. Para ela, os modos de leitura tradicionais, teoricamente realizados de cima para baixo, da esquerda para a direita, seguindo a numeração das páginas, já foram burlados não somente pela literatura moderna e pela imprensa, mas pelas revistas, jornais, anúncios, como *outdoors*, panfletos e diversos outros, em que a leitura pode se iniciar por qualquer parte do texto, e não necessariamente deve obedecer a uma sequência predeterminada.

Conforme Coscarelli (2006), embora haja inúmeras marcas que podem sinalizar a hierarquia das ideias apresentadas em um texto (títulos e subtítulos, cores, tamanhos e formatos das fontes, recursos de topicalização, mecanismos de continuidade e coesão, entre outras), o leitor constrói sua própria hierarquia das informações apresentadas textualmente,

segundo sua forma individual de representação “[...] baseada em seus interesses, objetivos para aquela leitura e nas marcas e saliências apresentadas textuais [...]”. (COSCARELLI, 2006, p. 8).

Tais pressupostos acabam por exigir uma postura distanciada dos discursos totalizantes que ainda concebem o texto literário impresso como objeto linear, uno e fixo. Conforme os pesquisadores Alckmar Luiz dos Santos e Gilbertto Prado (2007), esse hábito, que ainda existe no século XXI, remonta à tradição exegética medieval, passa pelas hermenêuticas do século XIX e chega às várias linhas formalistas que se constituíram ao longo do século XX, ligadas a velhas crenças de que os textos carregavam em si uma “essência imutável”, uma chave de leitura definitiva para sua interpretação, uma explicação totalizante para sua existência, e até mesmo uma estrutura geradora de um campo comum que abarcasse as distintas leituras de um texto literário. Portanto, concordamos com Santos e Prado, ao afirmarem que é imperativo retirar do texto essa aparência “coisificada”, de modo a proporcionar maior e melhor aptidão para compreender sua constituição e seus movimentos de significação.

Poderemos, com um pouco mais de certeza, vislumbrar o horizonte de possibilidades que está por trás de sua produção, compreendendo com mais profundidade os fenômenos de criação e de circulação dos textos, ganhando em relevo e tornando mais complexa e mais rica a descrição que deles se pode fazer. (SANTOS; PRADO, 2007, p. 1369).

A nosso ver, a defesa da linearidade do texto impresso, quando frequentemente a escrita já não opera desse modo, constitui um procedimento redutor e equivocado, na medida em que se atribui ao texto um caráter estável, que é sempre enganoso. Procedimentos de escrita e de leitura, como os elencados por Coscarelli, por exemplo, oferecem dinamicidade e interatividade ao texto impresso, que pode ser concebido como uma rede de associações de pensamentos e discursos, cuja existência se insere no âmbito de uma coletividade pensante, uma somatória de textos que se entrelaçam e se conectam por meio da combinação de princípios, como os de fragmentaridade, interatividade, movimento, interconectividade, heterogeneidade, descentramento, entre outros.

É nesse sentido que trazemos à baila a concepção de texto como hipertexto. A trajetória desse conceito atravessa um campo multidisciplinar: do desenvolvimento tecnológico às ciências sociais, à filosofia, à educação, à linguística, entre outras áreas do conhecimento. Embora o hipertexto não tenha surgido com a internet, tampouco após o advento desta, grande parte das definições em torno desse conceito diz respeito à sua

utilização no âmbito das páginas *web*. Em 1945, o cientista matemático e físico norte-americano Vannevar Bush, a quem muitos pesquisadores atribuem o protótipo do hipertexto, em seu artigo *As we may think*<sup>57</sup>, traz à luz a noção de hipertexto, mesmo sem menção alguma ao termo, quando do esboço do seu *Memex*<sup>58</sup> – Extensão da memória –, equipamento que poderia ser comparado aos atuais computadores pessoais. Seu objetivo era mecanizar a classificação, a seleção e o armazenamento de um grande volume de dados por meio da associação, de forma paralela ao modelo da indexação clássica. Bush já esboçara a ideia de que a mente humana não funciona de maneira linear, e sim por associação. Dessa maneira, o pensamento ou a imaginação passam a ser vistos como uma complexa rede heterogênea em movimento, em que uma palavra, frase ou imagem conecta-se a outras que se interligam e remetem a significados e sentidos diversos.

O pesquisador norte-americano George Landow (2006) destaca que a contribuição de Vannevar Bush vai além de sua teoria sobre a mente humana, com a proposta do modelo mental hipertextual. Para Landow, Bush acaba por trazer à tona novos conceitos (como os termos “rede” e “link”), bem como práticas e noções de leitura e escrita, que fazem emergir a concepção de um texto flexível, aberto, adaptável ao utilizador e possivelmente às exigências do leitor.

Nos anos 1960, ao referir-se a uma modalidade textual nova – a eletrônica –, o filósofo e sociólogo norte-americano Theodor Nelson (1992) concebeu o que ele denominou de *Projeto Xanadu*, um sistema de base de dados cuja essência era o controle da origem das informações e a relação estabelecida entre elas. Nesse contexto, Nelson criou o termo hipertexto, definindo-o como sendo “[...] um conceito unificado de ideias e de dados interconectados, dados estes que podem ser editados em computador, o que colocaria em evidência o hipertexto não somente como um sistema de organização de dados, mas também como um modo de pensar”. (NELSON, 1992, *online*).

O hipertexto de Nelson previa, no âmbito de um sistema informatizado, a criação de *links* bidirecionais<sup>59</sup> construídos de forma coletiva entre leitores e usuários. Cerca de trinta anos depois, já na década de 1990, o engenheiro de sistemas inglês Tim Berners-Lee concebeu o modelo de organização de informações denominado *World Wide Web* (*www*), em

<sup>57</sup> Texto publicado na revista *The Atlantic Monthly* e disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>. Acesso em: 06 jun. 2019.

<sup>58</sup> Disponível em: <http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0051.html>. Acesso em: 18 jul. 2019.

<sup>59</sup> No sítio do “Projeto Xanadu”, Nelson afirma que projetou um hipertexto com “[...] links que podem ser seguidos em ambas as direções” (NELSON, 1992, *online*). Tradução nossa para: “[...] links which can be followed in either direction”. Texto disponível em: <http://www.xanadu.com.au/ted/TN/PARALUNE/paradoxx.html>. Acesso em: 18 jul. 2019.

português “rede de alcance mundial”, que proporcionou a difusão da internet em larga escala. Seus moldes de configuração e aplicação não possuem total correspondência à estrutura de *links* bidirecionais idealizados por Nelson, posto que os *links* na www são predeterminados de forma unilateral e cuja interligação não permite inclusão de novos *links*. (CASTELLS, 2003, p. 18).

Um dos estudiosos que colaboraram para uma popularização positiva quanto às potencialidades do hipertexto foi Pierre Lévy (1993), tendo ressaltado que essa modalidade de texto consiste em um conjunto de nós (palavras, páginas, imagens, gráficos, sequências sonoras, entre outros) que se ligam por conexões, de modo que essa ligação não é realizada de maneira linear, mas de forma reticular, como “conexões em estrela”. Ademais, Lévy partiu da ideia de que o hipertexto é uma definição anterior às novas mídias, pois faz parte da própria lógica humana do pensamento (LÉVY, 1993, p. 33). Desse ponto de vista cognitivo, o conceito do hipertexto como metáfora do pensamento humano torna-se padrão, sendo também frequentemente associado às discussões dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o conceito de rizoma (1995), mediante um modo de pensar e, por extensão, de agir e experimentar.

O pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. O que se chama equivocadamente de “dendritos” não assegura uma conexão dos neurônios num tecido contínuo. A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que, no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo um sistema, probabilístico incerto [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 24).

Os referidos autores chamam a atenção para a relação entre o rizoma e a árvore-raiz. O “modo de realização” do pensamento não é a hierarquia desta, mas a pluralidade do rizoma. O modelo da árvore-raiz é “decalque” e se fixa num ponto, numa ordem, que opera por hierarquização e pela centralidade, ou seja, estabelece uma genealogia que remete a estruturas e relações binárias e biunívocas. No rizoma, ao contrário, há um sistema feito de dimensões e direções movediças, como cartografias, mapas de multiplicidades, aberto, desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas, ao contrário do decalque, que volta sempre “ao mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

Assim, a metáfora do rizoma e a conceituação do hipertexto constituem uma proposta de construção do pensamento em que o sistema cognitivo humano não funciona de modo hierarquizado e sequencial, tampouco partem de um centro de poder ou de referência aos quais os outros conceitos devem se remeter. O pensamento, como o rizoma, funciona de

forma não linear e hipertextual, por meio de encontros e agenciamentos, de uma verdadeira cartografia das multiplicidades, de uma pluralidade em que não há raízes, mas um conjunto complexo de estruturas em contínuo devir.

Diante do exposto, interessa-nos, nesta pesquisa, discutir a construção de sentido hipertextual a partir de ideias ventiladas no campo dos estudos de linguagens e da linguística textual, em que hipertexto é termo usado para designar um sistema de escrita que se identifica com os pressupostos modernos e contemporâneos de obra aberta, plural (ECO, 1991), de caráter enciclopédico (CALVINO, 1997) e palimpséstica (GENETTE, 2010).

Visto como um sistema enunciativo, o hipertexto, conforme Landow (2006), possui como características essenciais a intertextualidade, a descentralização e a intratextualidade. Enquanto a intertextualidade diz respeito às referências contidas em um texto que levam o leitor a outros textos e significados, a multivocalidade abarca a capacidade de um hipertexto agregar várias vozes em seus processos de significação. Já a descentralização, “*decentering*” aludida por Landow (2006), é essencial ao hipertexto, posto que o movimento que envolve o leitor entre uma rede de textos requer mudanças constantes do centro de sua investigação e experiência. “[...] O hipertexto, em outras palavras, fornece um sistema infinitamente recentralizador cujo foco provisório depende do leitor [...]”<sup>60</sup>. (LANDOW, 2006, p. 56, tradução nossa). Essas três características fundamentam-se na noção de pluritextualidade, já que, conceitualmente, o hipertexto corresponde a um texto que permite estabelecer instantaneamente uma ligação a outro texto fora do documento original.

Conforme a pesquisadora Adair de Aguiar Neitzel (2002), embora, em um primeiro momento, o hipertexto eletrônico tenha causado alguma tensão com a emergência de seus novos aparatos (tais como, a tela em substituição à folha plana impressa do livro, o teclado e o *mouse* em substituição ao lápis, os caracteres estáticos do impresso por caracteres móveis que se volatizam, o livro no espaço eletrônico como um composto de *bits*), não houve uma ruptura no que diz respeito aos procedimentos textuais realizados pelo autor na composição de seu texto (NEITZEL, 2002, p. 78). Dessa maneira, concordamos com a autora quando afirma que as características atribuídas ao hipertexto eletrônico também servem ao hipertexto em meio impresso. A produção hipertextual é um processo de escrita e leitura que independe do aparato técnico que serve de suporte ao texto e, portanto, não estaria ligada a um sistema específico do suporte informático, uma vez que o hipertexto pode habitar tanto o ciberespaço, quanto qualquer outro suporte, como a folha de papel, o barro, o corpo, entre outros. Trata-se,

---

<sup>60</sup> Tradução nossa para: “Hypertext, in other words, provides an infinitely recenterable system whose provisional point of focus depends on the reader [...]”.

fazendo coro com as palavras de Neitzel, de uma escrita como processo que se constitui a partir das possibilidades de combinação de filamentos, formalizando uma estética hipertextual que depende de procedimentos textuais de leitura e escrita utilizados para ampliar o potencial do texto.

No texto *Conclusão primeira: novidade e repetição*, voltado à temática da criação poética no espaço digital que integra o livro *Leituras de nós: ciberespaço e literatura*, o pesquisador e professor Alckmar Luiz dos Santos (2003) destaca que, quando se trata de discussões envolvendo hipertexto eletrônico, é comum se deparar com argumentos que o consideram uma absoluta novidade. Entretanto, defende que tal “novidade” também pode ser lida como “[...] renovação ou desdobramento daquilo que a produção literária impressa e até a tradição oral já traziam consigo” (SANTOS, 2003, p. 97), lançando ao chão a ideia de que o hipertexto se constituiria de uma categorização genuína e original, em absoluto.

Conforme o autor, a criação literária no meio eletrônico e digital, ao mesmo tempo em que apresenta interfaces “tecnicizadas” e inovadoras, traz à luz características vinculadas a várias tradições, e nisso se inclui a oralidade, apresentando diferenças e pontos de contato e conexões, o que lembra a escrita rizomática deleuze-guattariana. A título de exemplificação, o autor destaca a produção intelectual propiciada pela rede telemática feita em coletividade, a qual, a despeito das “novidades” – como a de dispor de dados de maneira espacializada, faz-nos lembrar da troca cultural por meio da fala, conversação e diálogo.

Em síntese, defende Santos que tanto o hipertexto, como obras impressas ou manuscritas apresentam “confluências” de outras, ainda que sob a aparência da “autonomia”. Assim, se há novidade no hipertexto, ela pode ser vista na materialidade dos elementos que o constituem e nos seus processos de significação. O autor concebe, portanto, o hipertexto como um “novo arranjo”, um “novo ritmo”, tanto de produção, como de “decantação” e “sedimentação”<sup>61</sup>. Não se trata da invenção de uma genuína capacidade expressiva, já que quem inventa a linguagem não é o meio informático, mas a humanidade: “[...] não é uma nova humanidade que é gerada pelo hipertexto, mas uma mesma humanidade que se desdobra continuamente, apoiando-se em instrumentos tecnológicos sempre diferentes e, às vezes, materialmente mais complexos”. (SANTOS, 2003, p. 105).

Estudiosos do hipertexto, como Landow (2006), enfatizam o papel ativo e participativo do leitor na arquitetura hipertextual, já que as interconexões textuais ficam sob

---

<sup>61</sup> Em linhas gerais, a “sedimentação”, conforme Santos, seria o processo concomitante de ler obras literárias e temporalidade por meio delas – leitura e releitura da obra ao mesmo tempo –, significando, portanto, a forma como “[...] diferentes estratos de um mesmo objeto são justapostos ao próprio processo”, já que ler um texto possibilita várias releituras tanto do processo de produção como de suas significações. (SANTOS, 2003, p. 97).

sua responsabilidade. O professor Wander Melo Miranda (1995), por exemplo, destaca a noção de hipertexto com base nas condições para sua realização. Para ele, “[...] se atribuir sentido a um ‘texto’ é conectá-lo a outros, é construir um hipertexto, o sentido será sempre móvel, em virtude do caráter variável do hipertexto de cada interpretante – o que importa é a rede de relações estabelecida pela interpretação [...]” (p. 13). Dessa maneira, escrita e leitura atuam como atividades desconstrutoras em novas interfaces e modos de comunicação, atividades estas configuradas “[...] pelo deslocamento reticular e não-retilíneo, pela operação da passagem e de estabelecimento de contato entre materiais heterogêneos, constantemente mobilizados.” (MIRANDA, 1995, p. 13).

Essa dinamicidade pode se manifestar nos textos impressos de várias maneiras: a) pelo tratamento da escrita como um duplo que desdobra o espaço da escrita em espaço de leitura e escrita, respectivamente; b) pelo “deslocamento” espacial do leitor, que salta linhas, parágrafos ou páginas, ou pela quebra da linearidade do discurso; c) pelo entrecruzamento de vozes que subjazem todo texto, sendo este o resultado de uma produção coletiva e não mais individual; d) pela conexão de textos estabelecida pelo leitor no ato de leitura, seguindo a lógica de associações e agenciamentos de percursos; e) pelo imbricamento de elementos, enredos e versos, que conferem ao texto um efeito caleidoscópico; f) pela composição estrutural da obra em forma de montagem, permutação, ambiguidades, de jogo, a qual visa ao lúdico e à invenção permanente; g) pela convocação de vozes alheias para compor o texto, presentes nas citações e paratextos, por exemplo. (NEITZEL, 2006, p. 42).

No campo literário, diversas criações em meio impresso foram construídas segundo esses e outros processos permutacionais e combinatórios, que exploraram a multissequencialidade da folha plana. Exemplo disso são narrativas como *As cidades invisíveis*, livro lançado em 1972, de Italo Calvino, *O jogo da amarelinha*, no original, *Rayuela*, lançado em 1963, de Julio Cortázar, ou de poemas como *Um lance de dados*, no original francês *Um coup de dés*, de Mallarmé (2015), que, já em 1897, revolucionou a forma de fazer poesia com seu arranjo tipográfico peculiar e por não utilizar o verso tradicional. Criações estas que podem ser denominadas de hipertextuais na medida em que apresentam, em sua constituição, procedimentos e recursos que expandem o potencial do texto e do comportamento do leitor diante desse mesmo texto.

Como se observa, o hipertexto, em sua constituição, apresenta uma configuração híbrida. O termo “hibridismo”, caro às ciências naturais, biológicas e genéticas para designar fenômenos fisiológicos e botânicos até o século XIX, recebeu um tratamento particular a partir da teoria e da crítica literárias. Em meados do século XX, o filósofo russo e especialista

em teoria literária Mikhail Bakhtin (1895-1975), apresentou, em *Questões de literatura e de estética*, livro de ensaios de crítica literária, o conceito de hibridismo no âmbito de sua teoria sobre o romance. O autor se debruçou sobre a descrição do hibridismo como fenômeno linguístico-cultural pensado ideologicamente, na medida em que todo discurso é permeado de vozes, valores e juízos que se relacionam dialogicamente com outros discursos ou enunciados.

Na visão bakhtiniana, as práticas discursivas híbridas caracterizam-se pela associação de línguas, linguagens ou consciências linguísticas, e constituem-se como estratégias discursivas, em explícita recusa à ideia de unilateralidade estética. Essa visão dialógica do discurso remete à impossibilidade de construção de um texto com única aspiração, sem recorrência de outras falas, discursos e/ou gêneros.

A exposição de Bakhtin trata do conceito de hibridismo como gênero, de que o “híbrido involuntário”, ou “orgânico” e o “híbrido intencional” são espécies. Uma hibridização involuntária ou inconsciente, conforme os pressupostos bakhtinianos, é uma das modalidades mais importantes da existência histórica e das transformações das linguagens, uma vez que as linguagens sociais se fundem – obscuramente no enunciado vivo; as consciências linguísticas, correlatas de linguagens sociais distintas, aparecem como impessoais, bem como o discurso é univocalizado – como se as múltiplas vozes originárias do enunciado se tornassem uma só voz (BAKHTIN, 1990, p. 156).

Já o “híbrido intencional”, que envolve o híbrido artístico, diz respeito a duas consciências linguísticas individualizadas, duas vontades, duas vozes, dois “acentos”.

Um híbrido artístico requer um esforço enorme: ele é estilizado de ponta a ponta, pensado, pesado, distanciado. Com isto ele difere da mistura de linguagens dos prosadores medíocres, mistura superficial, irrefletida, sem sistema, que frequentemente destaca a falta de cultura. Nesses híbridos não existe a combinação dos sistemas linguísticos consistentes, mas simplesmente uma mistura dos elementos das linguagens. Não há orquestração por meio do plurilinguismo, é, na grande maioria dos casos, simplesmente a linguagem direta do autor, impura e não elaborada. (BAKHTIN, 1990, p. 162).

A hibridização intencional seria, então, o resultado da representação literária da linguagem, programada e consciente, artisticamente organizada. A literatura é o *locus* polifônico que articula e recupera refrações daquilo que é vivido e construído. Portanto, a intenção estética de quem a promove demonstra o evidente interesse em produzir um artefato artístico.

A nosso ver, afirmar que a literatura possui composição híbrida não implica necessariamente a consideração de que ela, sendo literatura, é passível de ser vista no âmbito

de uma formação discursiva específica. Expresso de outro modo, ser híbrido não é ser, simultaneamente, uma coisa e outra, mas sim possuir a capacidade de se transformar e de metamorfosear continuamente. O híbrido artístico requer, portanto, uma verdadeira fenomenologia da percepção, pois, em vez de se ater ao resultado, ao “misturado”, há de se preocupar, primordialmente, em contemplar o processo de mistura, que aponta sempre para um devir. Mais do que lidar com cruzamentos, fusões, acomodações, sincretismos, traduções e adaptações híbridas, pensar o fenômeno da hibridização como processo e não como resultado significa não somente entender a mistura e a fusão como características intrínsecas a qualquer processo de comunicação, mas, principalmente, entender como isso se processa, suas consequências e seus impactos.

No capítulo *Hipertexto: um texto rizomático*, que compõe o livro *A autoria e o hipertexto* (2003), Noélia da Mata Fernandes destaca a importância do texto rizomático como antecessor do hipertexto, que já aponta para a “dessacralização do livro”.

Deleuze e Guattari apresentavam a ideia do livro rizomático, que não pode deixar de ser apontada como precursora do hiperlivro, na medida em que a imagem de uma raiz ou de uma rede transmite o tal modelo topológico, a tal estrutura reticular, proliferante, que se expande ao mesmo tempo em todas as direções, fomentando a colectivização do autor e do leitor, já que os jogos de agenciamentos podem partir de qualquer um [...] (FERNANDES, 2003, p. 161).

A filosofia de Deleuze e Guattari é denominada pelos próprios autores como uma “teoria das multiplicidades”. Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), esses autores conceituam o rizoma como sendo aliança, elo, é um entre, “[...] não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37). Um rizoma está em contínua conexão com cadeias semióticas, organizações de poder e outras ocorrências que remetem às artes, às ciências e às lutas sociais. Nesse sentido,

[...] Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

Deleuze e Guattari (1995) destacam que o livro “[...] existe apenas pelo fora e no fora”, de modo que interessa apenas como agenciamento em conexões com outros agenciamentos, como “um corpo sem órgãos”. “[...] Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro,

perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua [...]”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11).

Nesse sentido, o texto literário pode ser compreendido como um processo cultural rizomático e, como tal, carrega consigo toda uma dinâmica que lhe é inerente. Ademais, é um sistema aberto e conectivo, existindo somente em associação ou agenciamento com outros textos. Suas microfendas funcionam como múltiplas aberturas ligadas por linhas que permitem a fluidez, seja dissolvendo nós arborescentes que possam limitar ou determinar os fluxos da criação, seja garantindo a retomada dessa fluidez que é própria do devir da arte poética.

Conforme explicitamos, os conceitos de “rizoma” e de “hipertexto” aqui expostos confluem para uma perspectiva de texto que considere a multiplicidade, a descentralização, a não linearidade e as conexões entre signos e saberes. É nesse sentido que entendemos haver na poesia de Laís Corrêa de Araújo uma potencial existência de práticas rizomáticas e hipertextuais. Tomemos como exemplo o poema *De A*, publicado em *Decurso de prazo* (1988), em que Araújo corporifica a cultura de seu tempo numa rede de signos das diferentes linguagens. Dessa rede de signos, emergem múltiplas imagens, vozes e textos que se cruzam e se entrelaçam.

DE Zeus a Deus Deu\$  
 Do Tyranosaurus Rex ao Dinamosaurus Lex  
 do bobo da corte ao robô do norte  
 do dromedário ao tráfico planetário  
 da aurora de róseos dedos ao agora de fogos acesos  
 da ourivesaria estética à energia cinética  
 do chão natal à estação orbital  
 do cortinado ao foguete pressurizado  
 do romano ao marciano  
 de Carlos Magno ao Pentágono  
 do brasão aristocrático ao jargão galáctico  
 da pedra lascada à palavra lacrada. (ARAÚJO, 2004, p. 135).

O poema sugere a expressão de um sujeito oprimido que sentiu e compreendeu o que se passava no mundo. Atentemos para sua imagética. Tais imagens sugerem simultaneidades que podem ser lidas como antíteses à desumanização e à falta de comunicação como consequências da robotização do homem moderno. Como se a tecnologia, o capital, a economia, a cultura, entre outras formas de opressão, intentassem embotar os sentidos, escravizar a consciência, uniformizar a cultura, fabricar o assentimento e restringir o uso da

palavra, como sugere o último verso, orientando, assim, as consciências para o conformismo às formas de cultura e identificação por ela impostos.

Por meio de um jogo de palavras e discurso simbólico vertiginosos, o poema se compõe de elementos que migram de diferentes contextos espaciais e temporais, os quais se encaixam e se sobrepõem uns aos outros. Colagens subjetivas, imagens imbricadas e conectadas se apresentam como ideias emaranhadas numa constante zona de tensão, onde habitam as forças em disputa e de onde surgem as formas híbridas.

Essa zona é a linguagem poética potencializada pelo signo da mistura. A combinação entre letras e o símbolo do cifrão no vocábulo “Deu\$”, supõe que o novo deus, criado a partir de deuses ancestrais que emudeceram, responde, agora, pelo nome de “Economia”. O neologismo “Dinamossaurus” é um jogo entre o vocábulo “dínamo”, equipamento que trouxe consideráveis mudanças para a modernidade, por ser um gerador de eletricidade destinado a transformar energia mecânica em elétrica, e “dinossauro”, em diálogo com o vocábulo “Tyranossaurus”, espécie de dinossauro emblemático do mundo pré-histórico. O emprego do termo “Dinamossaurus”, em referência às significativas transformações ocorridas no mundo da era pré-histórica até a era moderna da eletricidade, remete-nos à questão da “maquinodependência da subjetividade”, conforme pressupostos defendidos por Guattari (1993) acerca da constituição do sujeito moderno, atrelada ao domínio de sistemas maquínicos diversos, conforme já discutimos nesta pesquisa.

Assim, a palavra poética vai retrabalhando a memória plástica do leitor, que, simultaneamente, capta imagens, unindo umas às outras e experimentando as sensações na operação de construção de sentido, do encontro entre o “Antes” e o “Agora”, desde o ato da Criação, até resultar na total incomunicabilidade da “palavra lacrada”.

Ao término da leitura, intensifica-se a sensação de ter saído de frente de uma tela de onde fluíam imagens recortadas e coladas uma dentro da outra. Dessa maneira, Araújo assume a ludicidade do jogo poético e opera, por meio da linguagem, a releitura crítica da própria cultura contemporânea e seus vieses numa fricção entre múltiplos saberes, tais como, da economia, da política, da cultura e das tecnologias.

No texto crítico *A fé na arte*, Araújo comenta a obra *A necessidade da arte*, do autor austríaco Ernst Fischer, traduzida por Leandro Konder. Nesse ensaio, a autora enfatiza que o livro suscita o interesse para uma questão estimulante, qual seja: a função da arte no mundo. Ao mesmo tempo, não deixa de denunciar aquele contexto, o “admirável mundo novo”, problematizando a postura do homem e a necessidade da arte frente à era da automação, da cibernética e das máquinas eletrônicas, do voo de naves cósmicas pilotadas e da produção

industrial em série. Para tanto, lança ao leitor questionamentos provocativos: Qual seria a representação da arte na vida dos homens? “Evasão, mera forma de diversão, reinvenção de uma realidade ideal?”. (ARAÚJO, 1966, p. 3).

Contrariando previsões sombrias quanto ao futuro da arte, Araújo afirma que o livro seria um ato de esperança, de fé no futuro. Daí o título de seu ensaio crítico, já que parece concordar com o autor austríaco quando este afirma acreditar na vitória humana sobre a máquina: a “imperfeição criadora” se encarregará de realizar a distinção, à medida que as máquinas vão se tornando mais eficientes e mais “perfeitas”, restará claro que a imperfeição é a grandeza do homem, o qual nunca chega a ser autossuficiente, e por isso abre-se para a “infinitude”, para a arte, portanto.

Dessa maneira, entendemos haver na poesia de Laís Corrêa de Araújo o funcionamento de uma lógica rizomática de encadeamentos múltiplos e de natureza diversa. Afinal, o rizoma é contrário à linearidade e aos limites que dela advêm. Os rizomas são feitos de platôs: “[...] se comunicam uns com os outros através de microfendas, [...] uma multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). Portanto, como cadeia sónica, o rizoma é também da ordem da ruptura; pode ser cindido, rompido em qualquer ponto e, considerando a multiplicidade de conexões, ser retomado segundo qualquer uma de suas linhas.

Por meio de um olhar hipertextual, concebemos a poesia de Araújo como espaço de pontos de confluência, cuja multiplicidade de vozes e gêneros proporciona reflexões contundentes sobre a impossibilidade de se fazer um inventário exato e completo dos saberes e encerrá-lo em um livro, visto que tais elementos não se isolam ou constituem fronteiras rígidas e impenetráveis. Eles guardam intensidades que se inter-relacionam e possibilitam a abertura do texto para novas possibilidades de interpretação, já que sua estrutura fragmentária e descontínua propicia percursos distintos e inusitados. Como *textos-rizoma*, uma escrita de várias entradas, muitos poemas se ramificam e se propõem à experimentação, cujo funcionamento é um fluxo contínuo, na perspectiva da teoria de Deleuze e Guattari (1995). Por isso mesmo, é imprescindível pensar como a forma e o funcionamento de práticas literárias híbridas e rizomáticas se articulam nessa poética, que se evidencia como espaço de sincretismos e aciona o heterogêneo de diferentes maneiras: seja pela reunião de distintos gêneros textuais, modalidades artísticas, campos do saber, seja pela polifonia dos registros, misturas de signos, entre outros.

Nessa perspectiva, o poema *Layout da burguesia*, de *Cantochão* (1967), traz, em sua arquitetura, um diálogo com o título do livro, que retoma o plano da música litúrgica plana e

repetitiva. No poema, cada verso é finalizado por palavras que sintetizam o conteúdo da estrofe, como numa espécie de ladainha cantada.

O texto infatual  
no fluxo do olhar  
sugere e perdura:

Laranja –  
*OURO*  
Fruto em sua rama  
A vida (cofre e cheque)  
*MADURA*

O centro ótico do  
anúncio – sexo – seta:  
doce vida em Roma

Pétala  
*ROSA*  
A boca suga o amor  
A vida (baton cintilante)  
*AROMA*

Paginação pirâmide  
além de cercaduras  
importa o movimento:

Azuis...  
*O CÉU*  
O asfalto é sorvido  
A vida (animal Impala)  
*VENTO*

Em tipo especial  
alto-contraste negro  
o impacto da ação:

Montanha  
*AÇO*  
Espaço e tempo anexos  
A vida (*up-up – buildings*)  
*CONSTRUÇÃO*

Atrás de cada linha  
nenhum esconde-esconde  
ao assunto concreto  
o sim burguês responde:

*AGORA, AGORA, AGORA,*  
*o que é meu é meu, meu e meu*  
*por direito de outrora,*  
*laranja,*  
*pétala*  
*azuis*  
*montanha*  
*O CÉU.* (ARAÚJO, 1965, p. 11-13).

O poema guarda em seu título um claro sentido de engajamento político, mas cuja subversão está presente, sobretudo, no modo como se elabora a arquitetura dos versos. Note-se que Araújo faz uso de inúmeros recursos gráficos e tipográficos, configurando uma forma de criticar o espaço social do mundo criado pelo homem burguês. Ademais, o “layout” da última estrofe recupera os termos usados no primeiro verso das estrofes 2, 4, 6 e 8, respectivamente “laranja”, “pétala”, “azuis” e “montanha”, combinando-os com o termo “CÉU”, o qual sintetiza os elementos possuídos pelo “sim burguês”, sendo bastante significativos pelo forte apelo visual.

Os termos grafados em itálico e caixa alta, bem como a forma de disposição das estrofes e dos versos são recursos que conferem dinamismo ao texto. Observe-se que não há qualquer imposição ao leitor de um percurso fixo de leitura, posto que os elementos textuais se ligam uns aos outros por intermédio de elos semânticos.

Em *Texto, hipertexto e multimídia*, mais precisamente no capítulo *Escritas eletrônicas*, Laufer e Scavetta (1993) destacam as relações associativas entre elementos de informação por meio da edição tipográfica.

A estrutura física de cada página implica uma ordem estritamente linear, mas a sequência das áreas escritas quebra a linha do discurso em arborescências várias, através da conjugação das divisões e subdivisões. [...] Há que se considerar os valores tipográficos como títulos, alternadamente, à esquerda ou centrados, em negrito e em maiúsculas pequenas, etc. Esses valores estabelecem vagas relações topológicas de distância, de força, de imbricação, de equilíbrio e de descontinuidades [...] apercebidas no ato de folhear [...] (LAUFER; SCAVETTA, 1993, p. 22).

Assim, é possível pensar *Layout da burguesia* numa perspectiva programável, de modo que o leitor trace sua própria rota e proceda à recombinação ou reassociação de versos, palavras e outros elementos poéticos, como num jogo de (re)criação. Esses procedimentos empregados por Araújo, guardadas as devidas proporções, têm muito a ver com o conceito de “poesia referencial” proposto por Affonso Ávila, na medida em que essa poesia constitui uma imbricação de pensamento crítico, tradição e novidade artística, além de figurar em um contexto de debates em torno da poesia de participação construída pelo concretismo.

Em *Uma poética da astúcia: Affonso Ávila*, o pesquisador Rogério Barbosa da Silva (1998) destaca que os textos de Ávila resgatam o barroco como uma “linguagem de resistência”. Conforme Silva, essa poesia guarda estreita afinidade com a tradição da poesia barroca brasileira e, principalmente, com o barroco mineiro, posto que explora a redundância, o exercício lúdico com a própria linguagem, as potencialidades sintáticas das palavras, de

modo a enriquecer os níveis sonoro e semântico dos vocábulos, com vistas a “[...] desautomatizar o conteúdo ideológico que elas podem encerrar”. (SILVA, 1998, p. 89).

Nesse sentido, Silva esclarece que, por meio do conceito de “poesia referencial”, é possível aferir a importância dos procedimentos marcantes da poesia de Ávila, tais como, “[...] a ressemantização da linguagem, a reiteração verbal, a substantivação da linguagem, os quais permitem a desmetaforização da linguagem e a construção de um universo simbólico de referencialidade”. (SILVA, 1998, p. 88).

Por meio da utilização desses elementos, fica claro que Araújo também constrói uma poesia de rigor, crítica e engajada, exercitada de maneira lúdica que nada tem a ver com a fuga ao engajamento na realidade, de modo a ressaltar o sentido participante e a consciência diante do processo de criação. Em atenção particular ao elemento lúdico, como em *Layout da burguesia* e em *De A*, muitos poemas de Araújo remetem a uma associação (direta) entre palavra e imagem. A própria disposição das palavras na superfície da página vai impondo um ritmo dançante ao nosso olhar que, por seu turno, vai redesenhando a leitura e buscando outros sentidos.

Ademais, na poesia de Araújo como um todo, há vários temas e motivos impossíveis de serem tratados como prontos e acabados, ou como lineares, pois eles operam em conexões, fluxos heterogêneos e dobras. Por esse viés, sua escrita não poderia se estagnar em formas fixas, mas se lançar à fluidez da mudança por meio da mistura de vozes, silêncios, formas e gêneros, fazendo rizoma com o mundo. Enfim, sua poesia, assim como tiros que saem pela culatra, é espaço de movência, lugar de falha, jogo aberto à experimentação e à desterritorialização e, por isso mesmo, sujeita ao inesperado, constituindo-se, também, como roteiro de errância.

#### **4.2 Tradução intersemiótica: poemas, videopoemas, instapoemas**

Conforme já ressaltamos neste trabalho, ao longo do processo da produção poética de Araújo, observa-se a composição de poemas que circularam especificamente em suporte impresso, embora a poesia da autora tenha participado do “contágio” entre os meios analógico e digital, transitando entre o cursivo, o mecânico e o impresso. Nesse sentido, sua criação poética foi adquirindo novas “parcerias” e transcendeu a qualquer isolamento classificatório. Trata-se, portanto, da noção de poesia como um campo aberto e ampliado, que traz em si traços multimodais e semióticos que torna o texto dúctil para experimentações as mais diversas. Extremamente plásticos e dinâmicos, muitos poemas foram criados em uma

perspectiva programável, como se fossem desmontáveis e, a despeito de suas múltiplas entradas, não impõem um percurso fixo de leitura, possibilitando ao leitor traçar sua própria rota, recombinao ou reassociando versos, palavras e outros elementos, como em um jogo de (re)criação, construído de maneira potencialmente imagética e sensorial. Nesse sentido, os poemas *Oferta*, *Monótono*, *Revolta*, de *Caderno de poesia* (1951), bem como *Cantiga do espelho esquecido*, *Rito severo*, *Canção da pura beleza*, publicados em *O signo e outros poemas* (1955), são emblemáticos, conforme já discutimos ao longo desta pesquisa.

Cumpramos ressaltar que já tivemos a oportunidade de realizar, em 2017, um ensaio fotográfico intitulado *Rizomas da maturidade*, inspirado no poema de Laís Corrêa de Araújo, intitulado *Elegia da maturidade*<sup>62</sup>, lançado em 2006 em forma de folheto. Trata-se de um ensaio composto por imagens e palavras que dão forma a parte das reflexões teóricas, críticas e expressivas realizadas durante a disciplina *Tópicos especiais em estudos de linguagens: processos de edição – o livro e a fotografia*, ministrada pelo professor Wagner Moreira e vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

O referido ensaio foi criado em diálogo implícito ou explícito com os versos do poema-inspiração, sem o vislumbre de validar ou definir algum sentido ao conjunto das fotografias ou legendas que trazemos à tona, mas de sugerir condições interpretativas. Consistiu, portanto, num voo livre pelas possibilidades intersemióticas no campo da poesia e da fotografia, em que palavras movediças, colagens e imagens híbridas se abraçam, estabelecendo conexões e a-significâncias, de modo a compor uma pluralidade de cadeias sígnicas que apontam para a incômoda fragilidade de um sujeito lírico que, consciente de sua maturidade, rasteja por entre passado e futuro e canta a esterilidade de paisagens fanadas por inúmeras estiagens, conjugando em seus versos questões como pertencimento, rejeição, solidão, identidade, apelo ao sexo estéril, temporalidade, entre outras.

Além de imagéticos e sensoriais, os poemas *Abecedardo*, *Layout da burguesia*, *Citação dos ausentes*, ambos de *Cantochão* (1967); *Poesia, De A, Geometria*, de *Decurso de prazo* (1988); *Escrita, Nu frontal, Pós-modinha, Sub-júdice*, de *Pé de página* (1995) incorporam em si técnicas e procedimentos típicos da poesia concreta e visual, tais como, a exploração do espaço em branco da página, a mescla de fontes de tamanho, tipo e apresentação diferenciados em um mesmo poema, a decomposição das palavras, a incorporação de formas geométricas, o uso de neologismos e estrangeirismos, entre outros recursos que se tornaram artefatos polissêmicos a potencializarem a fruição do poema.

---

<sup>62</sup> ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Elegia da maturidade*. Belo Horizonte: Edições 1300, 2006. [12] p. Folheto. (Com dedicatória de Laís para Maria Lúcia).

Por apresentar hibridização de meios, códigos e linguagens, a poesia da autora implica também uma consciência do presente, sendo que os procedimentos recursivos utilizados são bastante assimilados pelo discurso artístico moderno de sua época, e denotam o desejo de integrar sua poética novos meios de representação, que atestam a potencialidade de seu discurso. Ademais, todos os trinta dísticos de *Clips*, marcados simultaneamente pela densidade e concreção de significação e visualidade, deixam claro que forma e conteúdo não correspondem a planos diferentes, mas sim a um contínuo a ser explorado pelo poeta e pelo leitor. Os cáusticos e metafóricos poemas de *Geriátrico* (2002), tais como, *Escrita*, *Auto-retrato* e *Teatro de mímica*, instigam a proposta de novos projetos de exibição, cuja vocação para o digital permite a migração para outras plataformas para além do livro impresso.

Sabe-se que uma das maneiras de experimentação da poesia em outras plataformas é possibilitada pela tradução intersemiótica, a qual permite transposição sígnica de um sistema semiótico para outro. A poesia que se constrói a partir das possibilidades significativas da escrita põe evidência o que Julio Plaza<sup>63</sup> denominou de “condições materiais de produção da arte” (PLAZA, 2003, p. 10).

Conforme Plaza<sup>64</sup>, a tradução é um processo criativo, de modo que a operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção, com abertura para a recriação da linguagem.

Haroldo de Campos (1992), no texto *Da tradução como criação e como crítica*, publicado no livro *Metalinguagem e outras metas*, analisa a questão da tradução criativa e da reinvenção da poesia por meio da tradução. O autor inicia seu texto afirmando a impossibilidade da tradução de textos criativos, visto que esta

[...] será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo

<sup>63</sup> Em seu livro *Tradução intersemiótica*, Plaza (2003) dedicou-se às especificidades da tradução intersemiótica, cuja leitura é baseada na filosofia semiótica de Charles Peirce, que lhe fornece subsídios para avançar nas pesquisas de Roman Jakobson, para quem a tradução intersemiótica difere das traduções interlingual e intralingual, justamente por aproximar duas semióticas diferentes.

<sup>64</sup> Conforme Plaza (2003), no artigo *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*, “[...] pensar a arte interativa dentro do contexto das Novas Tecnologias da Comunicação, como uma nova categoria de arte, requer um mergulho na história recente, à vista da expansão das noções de arte, de criação e também de estética”. (p. 9).

que forma [...] a *iconicidade* do signo estético. [...] Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35, grifos no original).

Dada a intraduzibilidade da “informação estética” do objeto artístico, Campos afirma que o processo de transcrição é uma via de interpretação que põe em cena uma nova obra, cuja essência, capturada pelo transcriador, estabelece analogias com outra, anterior a ela. Dessa maneira, o processo de transcrição se equipara à operação de criação original.

Ao estudar a poesia digital, o pesquisador Jorge Luiz Antonio (2008) enuncia que, a cada dia, vão surgindo novos gêneros híbridos complexos, criados pelos usuários cibernéticos, como, por exemplo, “poesia eletrônica”, “hipertexto”, “infopoesia”, “videopoesia”, “holopoesia”, “multimídia” e outros que o referido autor apresenta em seus estudos sobre as experimentações com a poesia digital. Conforme Antonio (2008),

Todos os tipos de espacialização da palavra produzidos no meio impresso vão fazer parte das experimentações, que passaram a ter a denominação de arte literária digital (Joel Weishaus), cibervisual (E. M. de Melo e Castro), clippoemas digitais (Augusto de Campos), gif poem (Élson Froes), infopoesia (E. M. de Melo e Castro), nova poesia visual, poesia informacional, poesia visual digital etc. (p. 158).

Ao considerar as tendências da literatura contemporânea face às novas orientações estéticas, culturais e sociais, no artigo *Da página à tela: reconfigurações da poesia no ambiente digital*, Silva (2011) tece reflexões que abarcam possibilidades de alcance da poesia produzida e disseminada no contexto das plataformas multimídia, investigando aspectos criativos e de disseminação de objetos híbridos no âmbito das criações artísticas hipertextuais contemporâneas.

Nesse panorama de experimentalismo literário, o pesquisador destaca o trabalho de Rui Torres e demais pesquisadores e colaboradores da UFP, membros do projeto *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa*, que reelaboraram poemas escritos na década de 1960 em meio eletrônico-digital, com linguagem de programação, imagens randômicas conforme uma “intenção criativa”. Embora a programação seja fixa, o conteúdo é variável, aberto à novidade, o que acaba por reafirmar o caráter libertador da poesia. Além disso, são mencionados os geradores de texto, como o *Sytex*, por meio do qual há um processo de combinação e recombinação em que o artista se transforma em programador, na medida em que potencializa não somente suas experiências com a linguagem, mas as do leitor. Nesse campo, há a relativização da instância autoral e sugestão de plano de coautoria na manipulação do objeto poético.

Silva (2011) ainda apresenta e descreve o *Sítio da imaginação* como uma espécie de “arquitetura textual”, concebida como “poética multissensorial” pelo uso abundante de recursos imagéticos e sonoros. Tal sítio reúne, em ambiente de hipermídia, textos do poeta mineiro Álvaro Andrade Garcia e do trabalho colaborativo de sua equipe, evidenciando o caráter dinâmico propiciado pelo trânsito entre línguas, linguagens e culturas diversas.

Nesse espaço virtual, um exemplo significativo é o livro audiovisual e interativo *Poemas de brinquedo*<sup>65</sup>, de Garcia (2016), recomendado “[...] para crianças e adultos a partir dos 4 anos”. Tal composição possui conteúdo rico em possibilidades para conhecer nosso idioma, sua criação e recriação. Usando as palavras do autor, trata-se de uma “publicação brincante”, repleta de palavras que dialogam com outras, bem como com sons, imagens e outros elementos. Em suma, trabalha os sentidos lúdicos da palavra, abarcando poemas para brincar, adivinhar, corrigir e até “batizar” vocábulos ainda sem significado definido, apresentando, para tanto, uma série de propostas poéticas que devem ser realizadas por meio da participação do leitor.

Em *Poesia digital: reflexões em curso*, Adair de Aguiar Neitzel e Janete Bridon (2013) propõem algumas análises de poemas eletrônicos, ou digitais, como denominam. Tais autoras, ao analisar a poesia *I, you, we*<sup>66</sup>, de Dan Waber e Jason Pimble, caracterizam-na como representativa de extrema interatividade e imprevisibilidade, por ser aberta totalmente à intervenção do leitor. Trata-se de um poema animado, não linear, com forte apelo verbal.

[...] No momento que o leitor inicia a leitura do poema, um jogo se estabelece entre o texto e o leitor e a prática leitora se constitui como prática inovadora. O leitor cruzará por possibilidades infinitas, sem poder voltar ao ponto de partida. A cada palavra se apresenta sempre um texto novo, com outros significados e interpretações. Nesse poema, sua “eletronicidade” depende do leitor, do seu dinamismo para dar-lhe movimento, este assumindo, por conseguinte, um papel de leitor-usuário, já que, além de lê-la, usa-a, desfruta-a e serve-se dela para transformá-la, construí-la, montá-la. (NEITZEL; BRIDON, 2013, p. 129).

Conforme as autoras, os poetas jogam com as palavras e as oferta ao leitor para que ele procure montá-las, como se fossem um quebra-cabeça. Além disso, enfatizam que o poema permite fazer arranjos variados de leitura. A poesia permaneceria inerte e estática e perderia seu *status* de eletrônica sem a participação do leitor, sem o movimento do *mouse*. Quanto à estrutura, afirmam que o poema proporciona uma sensação de labirinto textual, causando uma espécie de vertigem no leitor, dada a multiplicação infinita das palavras, o que

<sup>65</sup> Disponível em: <http://www.sitio.art.br/poemas-de-brinquedo/#conteudo>. Acesso em: 01 ago. 2016.

<sup>66</sup> Disponível em: [http://collection.eliterature.org/1/works/waber\\_pimble\\_\\_i\\_you\\_we](http://collection.eliterature.org/1/works/waber_pimble__i_you_we). Acesso em: 02 ago. 2016

confere ao texto uma propriedade multifacetada. “Neste caso, não se trata de potencializar o poema por meio de sua visualidade, mas sim de engendrar significações diversas a partir do percurso traçado pelo leitor.” (NEITZEL; BRIDON, 2013, p. 130).

Outra plataforma bastante significativa é a Organização de Literatura Eletrônica – *Electronic Literature Organization* – ELO –, que conta com a publicação de três volumes da *Coleção de Literatura Eletrônica – Electronic Literature Collection*, lançados, respectivamente, em outubro de 2006, fevereiro de 2011 e fevereiro de 2016. Tais coleções incluem composições de inúmeros autores provenientes das mais diversas partes do mundo. Entre as obras da segunda coleção, por exemplo, está o texto *Poemas no meio do caminho*<sup>67</sup>, do lusitano Rui Torres, autor de literatura eletrônica.

Trata-se de poemas interativos que trazem em seu bojo múltiplas possibilidades de leitura, a depender de como o leitor opera suas escolhas de navegação. Há as versões horizontal e vertical, que permitem a navegação entre distintas tipologias de página: a primeira possui um panorama 3D e a segunda usa HTML. Combinatórios e generativos, tais poemas contam com vozes e texturas sonoras geradas aleatoriamente, de modo que o leitor pode alterar, dinamicamente, em tempos de execução, os elementos que compõem o texto original. Além disso, é possível o armazenamento das versões criadas numa espécie de *blog* disponível na internet, no qual outros leitores podem interagir, compartilhando e debatendo as versões dos poemas gerados.

Esses exemplos são apenas um recorte para ilustrar como se compõem poesias eletrônicas interativas, concebidas como espaços suscetíveis a prolongamentos sonoros, visuais e textuais, cujo cenário programado pode ser modificado de várias maneiras, seja em tempo real ou impulsionado pelo usuário.

Nesse contexto de “negociação” da poesia com a tecnologia, conforme Antonio (2008), a forma de composição do material poético como hipertexto em diferentes plataformas apresenta um campo vasto e diferente de possibilidades de leitura e escrita. Antonio Risério (1998), no *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, argumenta contra um tal conservadorismo que confina a poesia no suporte livro.

Na verdade, os discursos que querem reduzir a poesia a um dos formatos que ela assumiu, ao longo de sua longa trajetória histórica, indicam para mim, nada mais que a crescente ansiedade de literatos conservadores diante das transmutações formais que presenciamos – e, em consequência, diante da impossibilidade de sustentar o caráter único ou mesmo a hegemonia do modelo gráfico que eles

---

<sup>67</sup> Disponível em: [http://collection.eliterature.org/2/works/torres\\_poemas\\_caminho.html](http://collection.eliterature.org/2/works/torres_poemas_caminho.html). Acesso em: 15 jul. 2016.

elegeram para o fazer poético. Mas o fato – simples – é que a arte da palavra é anterior ao espaço gráfico gutenberguiano. [...] Só alguém completamente engeguecido pelo afã irracional de defender o seu sítio (ou a sua baía) escritural, frente à proliferação de signos e formas de nossa circunstância histórico-cultural, pode pretender que a materialização do poético somente seja viável através do medium gutenberguiano, pelo padrão/formato tipográfico que se estabeleceu com a impressão de textos compostos com versos poesia e videoarte livres. Os computadores, a holografia, o laser, o vídeo, etc., estão aí, à nossa volta. (RISÉRIO, 1998, p. 200).

Como se observa, são inúmeras as possibilidades de incorporação da poesia em plataformas distintas, que vão desde o anseio do “livro” idealizado por Mallarmé, com a espacialização de *Un Coup de Dés*, perpassando as programações vanguardistas, os grupos e movimentos da poesia concreta, o poema processo, até outros experimentos que concebem a poesia em eventos, instalações, performances, painéis luminosos, holografia, projeção de raio laser, poemas digitais animados, virtuais e interativos disponíveis na internet, cada qual motivado pelas inovações técnicas de sua época. Todas essas considerações são imprescindíveis para se pensar no projeto de transcrição da poesia de Araújo que propomos nesta pesquisa.

A respeito dessa interação entre a poesia e outros suportes, principalmente o digital, Jorge Luiz Antonio (2008), em *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*, enfatiza que a aproximação simbiótica da poesia com a tecnologia, a ciência e as artes resultou em um tipo específico de semiose, em que a significação poética se dá por meio de “[...] negociações semióticas com os processos digitais” (mediação, intervenção e transmutação) que, cada vez mais, desenvolvem-se nos meios digitais a partir da segunda metade do século passado. Dessa maneira, a poesia eletrônica é um tipo de texto contemporâneo que se compõe de uma linguagem “tecno-artística-poética”,

[...] formada de palavras, formas gráficas, imagens, grafismos, sons, elementos esses animados ou não, na maior parte das vezes interativos, hipertextuais e/ou hipermidiáticos, formatados pela linguagem de programação do(s) computador(es) e que constituem um texto eletrônico, um hipertexto e/ou uma hipermídia. Ela existe no espaço simbólico do computador (internet e rede), tendo como forma de comunicação poética os meios eletrônico-digitais que se vinculam a esses componentes. De um modo geral, ela só existe nesse meio e só se expressa, em sua plenitude, por meio dele. (ANTONIO, 2008, p. 5).

Ao realizarem um ato semiótico, poesia (como representante de uma tradição da arte da palavra) e computador (como aparelho eletrônico) dão as mãos, de modo que

[...] a palavra, essência da poesia, negocia com a imagem e os grafismos da letra e da palavra manuscrita ou manipulada graficamente e interfere neles para a produção da

poesia visual; com o som, para produzir efeitos sonoros (poesia sonora); com a animação, para produzir movimentos de palavras, letras e imagens (poesia animada); com o espaço físico, para a poesia tridimensional. A poesia interfere na simulação realizada pela tecnologia computacional e chega à tecnopoesia, que passa a ter existência no espaço simbólico do computador, individualmente, ou dos computadores em rede. (ANTONIO, 2008, p. 7).

No caso específico da tradução intersemiótica de um poema impresso em videopoema, que é nossa proposta nesta tese, resta claro que o campo das relações se expande para além do verbal: as experimentações saem do limite do literário e alcançam o terreno da computação gráfica, o que pressupõe, obviamente, a cooperação entre especialistas de áreas distintas, cada qual com sua competência técnica específica.

Como mencionamos anteriormente<sup>68</sup>, já foram realizadas algumas iniciativas de traduzir a poesia de Laís Corrêa de Araújo para outros suportes, a exemplo do poema *Vocabulário*, publicado em 1988, que foi transcrito em videopoema por Mariana Tavares e Marcos Barreto, em 1997, tendo recebido premiação especial na primeira edição do Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba. Em gravação analógica, o vídeo foi produzido em fita VHS para funcionar em suporte de videocassete. Outra transcrição foi realizada em 2016 a partir do poema *Oferta*, escrito em 1951, que foi transformado em videopoema e postado no *YouTube*, por participantes do projeto literário *Senhoras obscenas*.

Conforme se observa, cada uma dessas composições poéticas, à sua maneira, amplia as possibilidades de experimentação, ensejando a extensão de suas potencialidades de criação e leitura. Além da hipertextualidade, existem outras possibilidades diversas de a poesia acontecer no meio digital: seja pelo movimento ensejado pelo vídeo, seja pela intertextualidade com imagens, sons, performances e diversas outras formas de realização poética.

Com base em nossas experimentações, ao vislumbrarmos o espaço poético de Araújo desdobrado em *locus* de escrita e de leitura, compreendemos essa poesia como um objeto manipulável, que incorpora o movimento e a permutação como elementos estruturais, com abertura e dinamismo, resultado de uma produção coletiva que convida a uma leitura relacional. O potencial de conexões e agenciamentos com outros textos confere-lhe uma estrutura reversível, não linear, modular e combinatória. Tudo isso nos fez pensar em um processo de interconectividade em que saltar páginas do livro, traçar mapas mentais que ligam diversos pontos do texto, por exemplo, equivaleria ao simples clique do *mouse* nos sinais

---

<sup>68</sup> No primeiro capítulo deste trabalho, tratamos mais detalhadamente dessas transcrições da poesia de Araújo para outros suportes.

luminosos e *links* eletrônicos. Daí surgiu nossa proposta de experimentar a poesia de Araújo como hipertexto eletrônico, em diálogo com o escopo teórico desenvolvido nesta pesquisa, na tentativa de enriquecê-la.

#### **4.3 O projeto *Instapoemas*: a poesia de Araújo em bits**

Com base nas novas formas de propagação, popularidade e consagração do objeto artístico a partir do uso da internet no mundo contemporâneo, apresentamos a proposta de experimentar a poesia de Araújo como hipertexto eletrônico, com o objetivo de realizar uma negociação do poético com o digital, considerando que as dinâmicas (espacial, imagética, sonora, entre outras) da poesia em suporte eletrônico não são, obviamente, a mesma do livro impresso. Quando a poesia ganha visibilidade em um suporte digital, as distâncias são encurtadas e os conteúdos artísticos ficam mais eficazmente disponíveis. O poema se torna materialidade textual de si mesmo e de outras textualidades, formando uma teia cinética em contínuo devir.

Como ideia inicial, utilizamo-nos do sistema de videotexto como ferramenta para a transcrição dos poemas *Poesia*, de *Decurso de prazo* (1988), e os dísticos VII e XXV, ambos publicados em *Clips* (2000), com o objetivo não somente de divulgar a obra de Araújo como um bem cultural, ou marcar sua presença nesse espaço democrático que, muitas vezes, foi-lhe negado, mas, sobretudo, de aproveitar certa “vocalização” digital de sua poesia, ou seja, potencializar aqueles fazeres poéticos que já renunciavam o uso das tecnologias.

O primeiro trabalho, denominado de *poema-dardo*, foi construído com base em *Poesia*. No videopoema, utilizamos inicialmente um fundo infinito branco, em que uma linha negra desce verticalmente e se alarga até ocupar todo o espaço da tela. Posteriormente, em fundo infinito negro, aparece a imagem de uma mão que se prepara para o lançamento de um dardo, objeto que materializa a poesia. Em seguida, a mão atira o dardo sem rumo certo, enquanto os movimentos são acompanhados por um fundo musical instrumental.

Na cena seguinte, o poema-dardo em movimento se desloca em linha reta da esquerda para a direita, atravessando toda a tela. Em seguida, surge, do fundo negro, a imagem desfocada de um alvo humano, que, lentamente fica em foco (*blur-in*). Em uma dinâmica em que a câmera mostra o objeto se aproximando de (*zoom-in*), o alvo fica cada vez mais perto, e, rapidamente, ocupa todo o espaço da tela. Ao tocar o alvo, mas sem atingir seu centro, o dardo fica preso, momento em que se ouve som de batidas metálicas em contato com a madeira.

Outros dardos, que carregam em si potencialidades sígnicas e expressivas, sugeridas pelas palavras “signos” e “emoções” neles inscritas, também são lançados, mas nenhum deles acerta o centro do alvo. Essa imagem é desfocada até que desaparece completamente (*blur-out*), de modo que o fundo da tela é preenchido pela cor branca. Em contraste com a claridade da tela, o poema vai se compondo em cor preta, a partir do movimento do traçado de letras manuscritas, enquanto o som de lápis riscando papel marca a ação da cena. A partir de então, vemos o poema completo no vídeo.

Um ponto de mira.

E o tiro  
pela culatra. (ARAÚJO, 2004, p. 142).

Após essa cena, assim como no início do vídeo, a tela em fundo infinito branco é demarcada verticalmente por uma linha negra que se expande e ocupa todo o espaço, enquanto o poema desaparece.

Cumprе enfatizar que *Poesia* é um texto particularmente instigante, porque nos convida a importantes reflexões no campo da criação poética. Seus versos serviram de mote para a construção não somente do referido videopoema, mas de todos os pressupostos defendidos nesta tese, a começar pelo título, *Pontos de mira e tiros pela culatra*, conforme já sinalizamos ao longo das discussões aqui ensejadas. Em nosso trabalho, procuramos destacar a poesia como dardo em movimento, um espaço de deslocamento, de desvios, de errância, de consequências imprevisíveis. Distante do alvo pretendido, projeta-se para o inesperado, como tiros que saem pela culatra e traçam rotas de fuga igualmente expressivas.

Seguindo essa linha de raciocínio, o segundo poema transcrito, que intitulamos *poema agônico*, foi o dístico XXV, publicado em *Clips* (2000). Por meio da utilização de estímulos visuais pré-concebidos no poema original, utilizamos como fundo negro da tela uma imagem que simula um monitor cardíaco a detectar os pulsos eletrônicos gerados pelos batimentos do coração. Enquanto ouvimos o som de um bipe emitido pelo aparelho de monitoramento, a imagem de um coração pulsando e o traçado de uma linha verde em movimento determinam, inicialmente, alguma estabilidade no ritmo e na frequência cardíaca do paciente, que é o próprio poema.

A partir daí, os versos vão se compondo na tela aos poucos, em cor verde luminosa, em contraste com o fundo negro, como se se formassem no escuro, acompanhando o

movimento do traçado e o som emitidos pelo monitor. O aparelho segue seu registro e o texto aparece completo no vídeo:

doente terminal o poema agônico

lança fogos predadores do espaço. (ARAÚJO, 2004, p. 189).

Gradualmente, o poema começa a desaparecer da tela, e o traçado registrado pelo frequencímetro se torna uma linha reta, representando a ideia da morte, ao mesmo tempo em que o som do bipe se torna um apito contínuo e intermitente, sugerindo o estado terminal do poema agônico. Em seguida, o texto se apaga por completo e apenas a linha do monitor permanece passando no vídeo, de modo que o som emitido pelo aparelho começa a ecoar em “*fade*”, recurso que indica um desvanecimento e silenciamento progressivos.

Por meio dessa última imagem, a configuração espacial e tipográfica do videopoema se torna o exemplo liminar de uma experiência limítrofe, sintomática de uma existência em crise. Crise do sujeito, da arte, do livro, da literatura, do poema, a “crise fundamental” do verso já anunciada por Mallarmé e recuperada metaforicamente no texto de Araújo. Estar em crise pode significar morrer, ser aniquilado, mas também pode sugerir, sob o ângulo da dispersão, um estado de desconstrução passível de se reterritorializar.

Com base nessa ideia, no videopoema, a linha reta, que antes sugeria a morte do poema, passa a se movimentar indicando a explosão de fogos de artifício, cujas faíscas iluminam toda a tela, enquanto se ouve o som dos fogos em sequência. O poema ressurge em ecos, rasuras, rastros, “fogos predadores” lançados no espaço, centelhas que emergem do caos e se projetam no breu total, ou, na perspectiva de Blanchot, uma “escritura do desastre”, mas que não se furta ao fracasso, porque tem porvir e sugere a continuidade da existência.

Nosso terceiro trabalho, o videopoema que intitulamos *poema-pirâmide*, é fruto das experimentações realizadas com o poema VII, de *Clips*, em que aproveitamos os pressupostos da poesia concreta e visual, bem como os sugestivos aspectos imagéticos, sonoros e semânticos do poema de Araújo, para alterar sua disposição gráfica na tela e criar uma nova linguagem em negociação com o digital.

Como fundo da tela, utilizamos uma imagem simulando papel antigo desgastado pelo tempo, sobre a qual os versos que compõem os dísticos originais foram colocados em movimento. No primeiro bloco imagético, letras de cor preta vão caindo verticalmente na tela e formando palavras de tamanhos diferentes, que acabam por compor uma estrutura triangular. No segundo bloco, o mesmo procedimento compõe outro triângulo formado pelas

letras da palavra “pirâmide”, partindo do pressuposto barthesiano de que a palavra intenta se tornar aquilo que ela representa. Ao subverter os versos e transformá-los em imagens, o poema se transformou visualmente em uma pirâmide. Posteriormente, letras vão caindo uma após a outra, formando uma estrutura que simula o desabamento da estrutura piramidal, conforme a dinâmica sugerida pelo poema de Araújo.

palavras sobre palavras montam a pirâmide  
que desaba e deixa mortos e feridos (ARAÚJO, 2004, p. 183).

No videopoema, a transição de cada um dos três blocos imagéticos é marcada pelo movimento de deslizamento dos versos para a lateral da tela, acompanhado de um som incidental que representa ação dessas cenas. Além disso, enquanto as letras caem e formam pirâmides, ouve-se o som de objetos em queda, que também se assemelham ao barulho de palavras sendo digitadas ou datilografadas.

Aqui, a ideia do poema como espaço de errância também se faz presente. O desabamento do *poema-pirâmide* sugere a desconstrução que pode ser lida como a derradeira tentativa do sujeito no ato de sua criação. Nessa poesia em forma de tragédia, ou tragédia em forma de poesia, evidencia-se a potência transfiguradora do poético, cuja queda fatal é capaz de desestabilizar, ferir e até mesmo matar.

Quanto às etapas da transcrição dos poemas em videopoemas, a primeira delas consistiu na seleção dos textos a serem trabalhados. A ideia foi escolher poemas marcados por um viés metalinguístico, isso sem nos voltar para a linguagem como um código fechado, mas com a intenção de explorar um determinado grau de consciência de que a poesia abre possibilidades e está em movimento.

A próxima etapa foi a criação de um roteiro. Em parceria com o *designer* gráfico, foram discutidas as possibilidades e maneiras de se trabalhar os poemas selecionados, bem como os resultados esperados e a viabilidade técnica do que se desejava como produto final. Em seguida, passamos para a constituição do *design*, ou seja, o planejamento e a construção de esquemas, por meio de *storyboards* (conforme Anexos), contemplando a descrição dos efeitos a serem experimentados e aplicados nos textos e cenas dos videopoemas.

Posteriormente, veio a etapa de animação, que consistiu na elaboração dos vídeos em 2D, conforme o planejado, fase que incluiu também a sonorização e os demais efeitos pretendidos, por meio do uso dos *softwares* *Adobe Photoshop*, *Adobe After Effects*, *Corel Draw X8*, e *Sound Forge*. Ao injetar luz, cor, som e movimento nos poemas, além de lançar

mão do conhecimento por simulação, experimentamos novas formas, procedimentos e usos da linguagem, por meio de seus variados recursos.

No processo de edição dos videopoemas, buscamos explorar tecnicamente os procedimentos, movimentos, aspectos sonoros, semânticos e imagéticos sugeridos pelos poemas originais, de modo a potencializar a riqueza temática já sinalizada nos poemas de Araújo, conduzindo o leitor ao estímulo e à experimentação de outras percepções para além das motivadas pelo texto poético tradicional.

Ademais, todas as fontes escolhidas para figurarem nos videopoemas possuem estreita afinidade com a ideia da mensagem que se pretendeu passar. Em *poema-dardo*, por exemplo, a fonte manuscrita sugere a escrita em contínuo movimento, em *devenir*. No *poema agônico*, utilizamos fontes que lembram a tecnologia luminosa do monitor cardíaco. No *poema-pirâmide*, as letras em aspecto espesso simulam a rigidez da pedra, e foram ajustadas em blocos para construir o espaço triangular da pirâmide. Além desses, outros recursos foram utilizados em comum na transcrição dos três poemas selecionados. Ambos terminam com o surgimento da mesma imagem que compõe a tela inicial, considerando que, na internet, é comum se fazer um *loop* ou sequência, termo usado na área de informática e programação de *softwares* para designar um movimento contínuo de repetição, que, nesse caso envolve os videopoemas.

Decorrido o processo de edição, os três videopoemas em comento passaram a figurar como *instapoemas*<sup>69</sup> no perfil @poeticoinventario, quando postados no *Instagram*<sup>70</sup>, uma das mídias digitais mais utilizadas atualmente. Trata-se de um aplicativo<sup>71</sup> vinculado à mobilidade de um dispositivo eletrônico de múltiplas funções, o *smartphone*, podendo ser acessado na *web* com algumas restrições. Além de promover comunicabilidade, entretenimento e interação, é uma plataforma principalmente visual, em que os usuários podem produzir, apreciar e compartilhar imagens e vídeos de curta duração *online*. Ademais, a experiência do usuário é enriquecida pela possibilidade de utilizar e aplicar efeitos diversos aos conteúdos produzidos. Além dos famosos filtros originais inspirados na câmera “Polaroid”, o aplicativo apresenta uma série de recursos que foram implementados continuamente ao longo dos oito anos de sua existência.

<sup>69</sup> Disponíveis no Instagram, perfil @poeticoinventario.

<sup>70</sup> O *software* aplicativo *Instagram* foi desenvolvido por Kevin Systrom e Mike Krieger, em 2010. (PIZA, 2012, p. 7).

<sup>71</sup> Os *apps*, forma reduzida para o termo “aplicativos móveis”, consistem em *softwares* desenvolvidos para serem instalados em dispositivos móveis, a fim de funcionarem nas plataformas de cada sistema operacional.

As postagens realizadas no *Instagram* geralmente são seguidas de *hashtags* (#)<sup>72</sup>, que servem como mecanismo eficaz para a busca e localização das publicações realizadas. A cada instante, um sem número de imagens e vídeos é criado e compartilhado pelos milhões de usuários cadastrados, os quais, ao estabelecerem uma rede de comunicação, interagem com publicações de seus seguidores, por meio de comentários e curtidas.

Embora o foco inicial do *Instagram*, como plataforma de projeção de visualidades diversas, seja o compartilhamento de imagens e vídeos com os contatos da rede social de cada usuário, possibilita também uma reconfiguração do mundo material no espaço virtual, a exemplo dos inúmeros perfis criados por tradicionais museus, bibliotecas, galerias e artistas diversos, que se adaptaram à nova tendência para divulgarem, de uma forma compacta, seu acervo, atividades, eventos, programas e projetos.

Sinalizando esse uso também como um espaço para manifestação, criação e divulgação de poesia, surgem os “instapoemas”, modalidade híbrida que reúne em si várias textualidades. No contexto da poesia em redes sociais, além de novas métricas para os “instapoemas”, o *Instagram* impõe novos ritmos de leitura e fruição. Se o texto não for curto e impactante o suficiente para chamar a atenção do usuário, ele passa despercebido. Dessa maneira, o ritmo do “instapoema” acompanha o dinamismo do fluxo contemporâneo. Por meio da combinação de palavras, imagens e sons na tela, o usuário, como hiperleitor, é capaz de experimentar a simultaneidade de modos enunciativos, de maneira a processar com rapidez o diversificado volume de signos que é lançado mescladamente diante dele.

Nesse sentido, a participação do leitor passa a ser cada vez mais desejada, estimulada e até exigida, a despeito dos crescentes novos formatos e suportes de veiculação e visualização de textos escritos. Em seu livro *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*, a pesquisadora Lucia Santaella (2004) discute as novas formas de percepção, habilidades e competências de leitura que emergem dos atuais suportes eletrônicos, bem como das estruturas híbridas e não lineares do texto escrito no âmbito das redes hipermidiáticas.

Ao estudar a diversidade de tipos de leitores, a autora toma como base a existência de modelos perceptivo-cognitivos e delinea alguns principais, quais sejam o leitor “contemplativo”, o “movente” e o “imersivo”. Enquanto o primeiro é um “observador ancorado”, que contempla diante de si objetos e signos imóveis, localizáveis, tais como, livros

---

<sup>72</sup> Em linhas gerais, as *Hashtags* são estruturas compostas pela palavra-chave do assunto tratado, antecedida pelo símbolo cerquilha (#). No âmbito da rede, elas funcionam como *hiperlinks* indexáveis pelos mecanismos de busca compreendidos pelo usuário.

na estante, mapas, partituras, pinturas e imagens expostas, o segundo tipo, o movente<sup>73</sup> necessitou sincronizar-se a novos ritmos, cada vez mais acelerados e velozes: é o leitor da imagem (da pintura, fotografia, desenho, gravura); de jornais, de revistas, de gráficos, mapas, sistemas de notações; o leitor da cidade, vista como uma “miríade de signos”, bem como da imagem em movimento (cinema, televisão, vídeo), entre outros.

Já o leitor imersivo do ciberespaço, o “das imagens evanescentes da computação gráfica”, é o das telas eletrônicas, navegante das “arquiteturas líquidas e alineares da hipermídia no ciberespaço”<sup>74</sup> (SANTAELLA, 2004, p. 18). Para a autora, ele é um tipo especial de leitor, sendo,

[...] de fato, de um leitor, na medida em que se entenda a palavra “leitor” como designando aquele que desenvolve determinadas disposições e competências que o habilitam para a recepção e resposta à densa floresta de signos em que o crescimento das mídias vem convertendo o mundo. É, no entanto, um tipo especial de leitor, o imersivo, quer dizer, aquele que navega através de dados informacionais híbridos — sonoros, visuais e textuais — que são próprios da hipermídia. (SANTAELLA, 2004, p. 47).

Por meio das denominadas textualidades interativas, abertas às potencialidades infinitas do espaço digital, as competências e habilidades do leitor imersivo são cada vez mais acentuadas, exercendo um papel transformador. Frente à poesia eletrônica, esse leitor pratica ou desenvolve sua prontidão sensorial, exercitando todos os sentidos de uma maneira mais engajada do que antes: todo o corpo passa participar do processo de construção de sentidos. Além disso, ao leitor imersivo é possível moldar, ao sabor de sua subjetividade, a sequência de informações ou de enunciados da forma como lhe aprouver, reunindo palavras, imagens, vídeos e áudios para a formação de uma mensagem, de modo a participar do processo de geração de conteúdo e sentido como personagem fundamental, modificando sobremaneira sua capacidade sensorial, perceptiva, cognitiva e, naturalmente, seu modo de lidar com tais transformações.

<sup>73</sup> Para Santaella, o leitor movente é “[...] treinado nas distrações fugazes e sensações evanescentes cuja percepção se tornou uma atividade instável, de intensidades desiguais. É, enfim, o leitor apressado de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas. Mistura que está no cerne do jornal, primeiro grande rival do livro. A impressão mecânica aliada ao telégrafo e à fotografia gerou essa linguagem híbrida, a do jornal, testemunha do cotidiano, fadada a durar o tempo exato daquilo que noticia”. (SANTAELLA, 2004, p. 29).

<sup>74</sup> Santaella (2004, p. 45) define *ciberespaço* como “[...] todo e qualquer espaço informacional multidimensional que, dependente da interação do usuário, permite a este o acesso, a manipulação, a transformação e o intercâmbio de seus fluxos codificados de informação. Assim sendo, o ciberespaço é o espaço que se abre quando o usuário conecta-se com a rede. Por isso mesmo, esse espaço também inclui os usuários dos aparelhos sem fio, na medida em que esses aparelhos permitem a conexão e troca de informações. Conclusão, ciberespaço é um espaço feito de circuitos informacionais navegáveis”.

Com a emergência dos “instapoemas”, tem-se também os “instapoetas”, que garantem circularidade à poesia por meio de seu compartilhamento nas redes. Autores e obras já consagrados pela crítica tradicional migram para o ciberespaço e lá se instalam, ao mesmo tempo em que usuários comuns e até então anônimos passam a ser consagrados escritores e veem suas primeiras publicações divulgadas na internet. Em suma, conforme preceitua Plaza (2003), no ciberespaço, “[...] todo mundo é autor, ninguém é autor, todos somos produtores-consumidores; ou seja, está indo solenemente por água abaixo a velha e renitente distinção entre quem faz e quem frui”. (p. 25).

A pesquisadora Amanda Martins (2016), no artigo *Instaliteratura: imagem e palavra em manifestações poéticas no Instagram*, enuncia que, embora o fenômeno seja ainda pouco abordado em base de publicações científicas, as criações poéticas autorais presentes nessa rede social são produções de grande circulação e legitimadas pelo público leitor na categoria de texto poético. (MARTINS, 2016, *online*).

Um dos poetas famosos que aderiram ao *Instagram* foi Augusto de Campos<sup>75</sup>, que já lapidava uma linguagem propícia a circular em plataformas dessa natureza, como precursor da poesia visual e concreta. Sua presença nessa rede social nada mais é do que a consequência natural de seus pressupostos criativos iniciados nos anos 1950.

A poesia concreta “abriu as fronteiras da página”, conforme destaca o pesquisador Rogério Barbosa da Silva (2004), na palestra *(Des) aprendizagens da escrita e da leitura: os processos da escrita contemporânea e as novas experiências de percepção*, realizada durante o Seminário Linguagem e Tecnologia, no CEFET-MG. Para ele, o movimento concretista possibilitou a bidimensionalidade e a ideia do tridimensional, que já se anunciava na ideia de uma “[...] poesia verbivocovisual, a qual a página ainda resistia”. (SILVA, 2004, p. 12). Desse modo,

Quem lê o Plano Piloto ou a teoria do grupo Noigandres observa logo que a busca da construção de uma arte objectal, como caracteriza Haroldo de Campos, mostra esses poetas atentos para a cibernética, ainda nascente como potencialidade, e também para muitos outros recursos de mídia disponíveis, pois queriam uma arte geral da linguagem, propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. Uma arte popular. O interesse se explica evidentemente por uma questão que para eles era óbvia: a necessidade de instaurar uma poética destinada ao olho humano, o que implicaria a possibilidade do movimento e de poemas em estruturas dinâmicas. Daí deslocarem toda problemática artística da língua para a linguagem, pois nesta última não se

---

<sup>75</sup> Nas postagens do perfil @poetamenos, criado em março do ano passado e em atividade regular desde então (até o fechamento deste texto, sua conta possuía 299 publicações e 18,3 mil seguidores), Augusto de Campos, no auge de seus 88 anos, publica excertos de sua obra verbivocovisual e também poemas inéditos.

poderia excluir todo o processo de intersemiose de que essa nova arte é/seria portadora. (SILVA, 2004, p. 8).

Fazendo coro com as palavras de Silva, o pesquisador Giuliano Tosin (2014), em *A transcrição de poesia através de diferentes mídias no Brasil*, destaca que, como era previsto no projeto do movimento concretista, diversas intervenções mostraram o quanto os poemas concretos são moldáveis às paisagens e à comunicação urbana. Para ilustrar essa constatação, situa o leitor no universo da transcrição de poesia por meio das mídias, apresentando uma síntese da produção nacional mais representativa dessa natureza. A título de exemplificação, cita os poemas *Quasar*, *Código*, *Rever*, *Risco* e *Cidade/City/Cité*, todos de Augusto de Campos, que foram diferentemente transcritos e experimentados, seja expostos em painéis luminosos ou projetados com uso de raio laser, entre outras formas.

Augusto de Campos foi o poeta que mais transcreveu e teve seus poemas transcritos para outras mídias no país, conforme Tosin (2014). Em 1975, seu poema *Cidade/City/Cité* foi o primeiro a receber uma transcrição “digital”, realizada por Erthos Albino de Souza, que inseriu o poema num cartão de papel perfurado, à época, uma espécie de “memória de computador”. Conforme o pesquisador, “[...] o resultado plástico do cartão escuro sobre um fundo claro simulava as janelas iluminadas dos prédios, na paisagem noturna de uma cidade” (TOSIN, 2014, p. 62).

Dez anos depois, destaca o pesquisador, o vídeo *Non plus ultra*, produzido por Tadeu Jungle, levou o poema *Cidade/City/Cité* para a tela pela primeira vez. Posteriormente, o mesmo poema seria transcrito de várias maneiras, envolvendo música, *performance*, artes plásticas, entre outros. Com o uso da holografia para a produção de poesia, no início dos anos 1980, o poema *Rever*, de Augusto de Campos, foi realizado em distintas versões pelos hológrafos John Webster e por Moysés Baumstein, que traduziram para esse suporte também outros poemas de Augusto. O poema teve ainda uma versão na forma de escultura acrílica feita pelo artista Zé Neto, além de ter sido transcrito em laser, néon e animação digital por outros artistas.

Ainda, segundo o referido pesquisador, em 1984, “[...] a equipe da produtora ‘Olhar Eletrônico’, com a colaboração de Wagner Garcia e Mário Ramiro, transformou o seu *Pulsar*, poema onde as letras imitam corpos celestes num céu noturno, no primeiro videopoema animado por computador produzido no país” (TOSIN, 2014, p. 62). Esse mesmo poema também foi traduzido em canção pelo compositor Caetano Veloso, em 1975, da mesma

maneira como fez com *Dias Dias Dias*, as quais fazem parte de *Caixa Preta*, conjunto de composições editado por Augusto de Campos e Julio Plaza.

Durante os anos 1980, conforme Tosin, Plaza transcreveu para videotextos vários poemas de Paulo Leminski, Bashô e outros. No final da década de 1980, no programa *Jornal de Vanguarda*, veiculado pela *TV Bandeirantes*, Leminski apresentava *performances* poéticas e videopoemas, muitos deles transcrições de poemas impressos de sua autoria, como *Metamorfose*. Já no início dos anos 1990, Augusto de Campos transcreveu seu poema *Cidade* para uma versão animada em seu Macintosh pessoal. Em 1993, Arnaldo Antunes e seus parceiros realizaram o projeto *Nome*, um trabalho de vídeo e computação gráfica que contém a transcrição de poemas que já haviam sido publicados pelo poeta.

Tosin prossegue enunciando que, em 1991, o cineasta Julio Bressane dirigiu, a partir do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, *Galáxia Albina* e *Galáxia Dark*, duas transfilmagens da renomada obra do poeta. O autor cita ainda as transcrições realizadas no projeto *Vídeo-Poesia*, realizado entre 1992 e 1994, no Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Com a participação de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e Julio Plaza, alguns poemas de autoria dos próprios transcritores foram reelaborados por meio de animação digital, com recursos considerados inovadores para a época. Posteriormente, Julio Plaza transcreveu alguns de seus próprios poemas para animação computadorizada, como o fez com poemas de Augusto de Campos, Paulo Leminski e Alice Ruiz.

Além de CDs, espetáculos performáticos, curtas-metragens e outras releituras de poesia, a internet sediu diversos casos de transcrição que conduziram poemas e autores brasileiros e estrangeiros para o contexto digital. O projeto *Poesia Concreta: o Projeto Verbivocovisual*, realizado em 2007, por exemplo, abrangeu parte da produção do movimento e a disponibilizou na forma de *site*, CD, DVD e exposição. Na ocasião, inúmeros poemas foram convertidos para mídias eletrônicas, adaptados à natureza de cada suporte, abarcando poemas musicados ou interpretados vocalmente pelos autores e convidados, animações computadorizadas produzidas e roteirizadas a partir de poemas originais, poemas recriados em áudio e vídeo, entre outros. No conjunto total, foram recriados poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald e Ronaldo Azeredo, além de traduções de outros poetas por eles realizadas. Participaram também desse projeto Arnaldo Antunes, Arrigo Barnabé, Boris Schnaiderman, Caetano Veloso, Gilberto Mendes, Lívio Tragtenberg, Lucio Agra, Omar Khouri e Wilson Sukorski, entre outros. (TOSIN, 2014, p. 64).

No âmbito do *Instagram*, os “instapoemas” de Campos são marcados pelo engajamento social e político explícito, de modo a associar estética, invenção, crítica e criatividade, demonstrando a expressão poética como instrumento combativo, de luta e resistência. Nessa perspectiva, assim como colocou para circular seus textos na “roda-viva” do *Instagram*, intentamos fazer o mesmo com a transcrição dos poemas de Araújo, a girarem na “roda-gigante” do aplicativo.

Sabe-se que cada rede social admite diferentes formatos de vídeo, com tamanhos, resoluções e outras especificações distintas. No *Instagram*, os vídeos são divididos em duas principais categorias, localizados no *feed* e nos *stories*. Os vídeos postados no *feed* dos usuários trazem três orientações, quais sejam: quadrado, paisagem e vertical. Já nos *stories*, é possível postar vídeos curtos, de no máximo 15 segundos, que são deletados depois de 24 horas no ar. Há ainda a possibilidade de criar um vídeo e transmiti-lo em tempo real pela câmera do aplicativo. Com duração máxima de uma hora, a transmissão ao vivo é excluída imediatamente após seu término, trazendo a possibilidade de o autor e seus seguidores realizarem comentários.

No caso dos instapoemas criados a partir dos poemas de Araújo, cumpre destacar que tais animações foram ajustadas para postagem no *feed* de notícias do *Instagram*, e possuem tempo de duração inferior a 30 segundos. Além de considerar as especificidades e exigências da plataforma para publicação dos vídeos, tais como, formato, tempo de duração, modo de apresentação, entre outras, a divulgação de experimentações envolvendo a poesia em questão possui vantagens de armazenamento e disponibilidade de dados, além de proporcionar o acesso a tais conteúdos em velocidade superior àquela oferecida pelo meio impresso. Há, ainda, a possibilidade de indexação de recursos multimídia no texto, o que permite fazer circular as mensagens por meio dos vários tipos de armazenamento e transporte.

Com vistas a explorar o enorme potencial de interatividade nesse ambiente virtual, é possível que as novas categorias textuais que vão surgindo dessas transcrições se baseiem não somente nos “instapoemas” de origem, mas também em transcrições baseadas umas nas outras, em contínuo devir. Por meio de comentários, *hashtags* ou *posts* no *feed* ou *stories* do aplicativo, estaria formada uma rede hipertextual, em que diversos usuários produziram elos por meio de conexões e compartilhamento de ideias articuladas em torno de conteúdos criativos, mesclando imagem, som e palavra, tornando a escrita, a leitura e a poesia cada vez mais vivas.

Trata-se, portanto, de uma proposta de leitura-navegação que gera uma descentralidade de temas, sem ancoragem definida, em ritmo flutuante que nos conduzirá a

muitas entradas e saídas, num processo combinatório. Nesse navegar, depara-se com imagens e territórios visitados na imaginação, capturados pelos sentidos e armazenados num espaço da mente, os quais, paulatinamente, vão fazendo parte do trajeto de leitura de modo a formar uma teia multidimensional de relações entre fatos, pessoas e coisas do mundo.

Finalmente, cumpre esclarecer que o intuito de explorar as múltiplas e amplas possibilidades de experimentação no campo da poesia não se extingue com a finalização desta tese. Passada a fase inicial e experimental da transcrição de três poemas de Araújo em videopoemas e instapoemas, objetivamos desenvolver outras formas de tradução intersemiótica, em parceria com discentes e docentes vinculados aos cursos técnicos em Informática e Bacharelado em Sistemas de Informação do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG) – *campus* Pirapora, onde atuo como professora no eixo *Linguagens, códigos e suas tecnologias*.

Assessorados pelos professores das áreas de Tecnologia e Linguagens, os discentes seriam incentivados a produzirem videopoemas e outras formas de transcrição da poesia de Araújo e de outros autores, dispondo de aparatos teóricos e práticos consistentes. Tal proposta é passível de se desdobrar em um projeto de ensino ou pesquisa no âmbito do IFNMG, com vistas a explorar a multimodalidade textual tão em voga na contemporaneidade. Entendemos que, no contexto educacional, é preciso aprofundar o processo de reflexão sobre as propriedades e o funcionamento das línguas e da linguagem em situações de uso compreensivo ou produtivo, de modo a realizar práticas letradas necessárias ao desenvolvimento de habilidades e competências necessárias aos anseios de uma sociedade cada vez mais tecnológica, com vistas à participação social cidadã.

## NO MAPA DAS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES, UMA SAÍDA...

*Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncuns maduros.*  
(BARROS, 2010, p. 319).

Ao longo desta tese, perseguimos o objetivo de analisar o modo como se configura a escrita poética de Laís Corrêa de Araújo, no período de 1951 a 2002, sob o impacto das demandas de cada momento de seu processo criativo. Nesse sentido, consideramos os procedimentos e efeitos criados em confluência com os diálogos e referências no campo do experimentalismo vanguardista desde a recombinação de formas, estilos, códigos e linguagens, até as peculiaridades do trabalho da escritora na qualidade de propagadora de ideias, valores e ideologias.

No transcurso desta pesquisa, mesmo tendo nos orientado pelos principais eixos da dicção poética de Araújo, posicionamo-nos como uma proposta de trabalho em aberto, pautando nossas reflexões em muitas direções, com o intuito de acompanhar o movimento sugerido pela escrita em devir da poeta. Ao estudarmos seu trabalho de criação, confirmamos uma de nossas hipóteses, baseada na ideia de que a poética em estudo se configura como prática textual híbrida, plural, múltipla e rizomática; por esse motivo, constatamos a inviabilidade de determiná-la a partir de um conceito totalizador que abarque sua complexidade, já que qualquer tentativa de definição se configura reducionista.

A palavra poética, em Araújo, tem como aspecto tônico o deslocamento errante, que explora sua potência de não pertencer a espaço estagnado algum. Trata-se de uma poesia que se desenha como um enorme rizoma multidirecional, um território movediço que exige leituras deslocadas, em movimentos de ida e volta, posto que os poemas se refazem de contexto em contexto, construindo agenciamentos de variadas ramificações culturais. Sua poesia é “tiro pela culatra”, roteiro de errância, lugar de falha, de desvios, jogo aberto ao inesperado, sugerindo que não há uma direção a seguir, mas direções, linhas de fuga, na tentativa de escapar de perspectivas totalizadoras.

Ainda assim, em nosso percurso de leitura, foi possível traçar algumas linhas de atuação da escritora para cumprir o objetivo principal desta tese, como se fosse uma estrada cartográfica que engendra fluxos dinâmicos de agenciamentos contínuos e imanentes. Embora a ideia de fluxo pressuponha deslocamento e ruptura, significa também a possibilidade de encontros e pontos de contato. Inicialmente, abordamos a trajetória criativa empreendida por Araújo, de modo a realizar um levantamento cultural e documental relativo ao período de

1951 a 2002, que abarca mais de cinquenta anos de intenso trabalho intelectual. Apresentamos os itinerários pessoal, político e poético da escritora, destacando fatos e situações que julgamos imprescindíveis para a compreensão de sua produção criativa no cenário da poesia brasileira do período.

Ao estudarmos a relação da poeta com o presente e as ressonâncias das vivências pessoais e profissionais em seu processo criativo, vislumbramos sua poesia como palco do imbricamento das várias atividades que desempenhou: ali está a voz da mulher que luta por espaço, seja como cronista, ensaísta, crítica literária, tradutora, professora, poeta, mãe, esposa, filha, cidadã, entre outras vozes que assumiu, fazendo jus ao que ela mesma escreveu em um de seus rascunhos: “Laís é palavra que desliza”.

Como procuramos ressaltar o aspecto comunicativo do ato criador sob o ponto de vista de suas relações culturais no tempo e no espaço, vimos, em Araújo, uma criação intelectual que sugere uma tendência para o outro, empreendida por meio de seu diálogo com a tradição, com o presente e com o futuro, com outros artistas, com a crítica, com o público, com outras linguagens e também com própria matéria de sua poesia, por meio da manipulação da palavra em sua natureza semântica.

Nossas análises mostraram que a gestação da carreira poética de Araújo possui a marca de seu amadurecimento crescente como intelectual, partindo do pressuposto de que a produção da escritora é um grande painel interligado de escrita, pleno de significados e reverberações as mais diversas, no qual teoria e prática se complementam. Seu ofício como crítica tem a assinatura clara da poeta consciente de sua arte e voltada para o trabalho de seus pares, que ela criticava e divulgava nas colunas de jornais.

Assim, poesia e crítica se aliam em contínuo devir em seus textos poéticos ou ensaísticos, cuja hermenêutica amplia o alcance dos sentidos e estende as possibilidades de experimentação e fruição textual. Por esse viés, foi de suma importância nosso contato com os textos críticos da escritora, sobretudo os ensaios e crônicas publicados em *Roda Gigante*, em diálogo com outros “documentos de processo” que abarcam rascunhos, anotações, fichamentos, notas, esquemas, manuscritos, rasuras, entre outros, que se mostraram instrumentos eficazes para a compreensão da complexidade do processo criativo poético da autora em estudo.

Ao explicitarmos as implicações do reconhecimento crítico da obra de Araújo, por meio da apresentação do *corpus* de críticas jornalísticas e acadêmicas sobre a produção poética da autora, procuramos fazê-lo em diálogo com nossa opinião crítica a respeito do que

se manifestava como juízo de valor acerca de cada uma das composições, de *Caderno de poesia* (1951) a *Geriátrico* (2002).

Em nossa discussão acerca da recepção crítica, exploramos duas questões extremamente controversas. Uma delas foi a categorização da poesia de Araújo como “essencialmente feminina”, no sentido pejorativo, restrita ao ambiente doméstico, sobretudo no que se refere às avaliações e comentários críticos em relação a suas duas primeiras publicações (MILLIET, 1951; DUTRA, 1951; TORRES, 1955; MOURÃO, 1955). A partir de nossas análises, buscamos desconstruir essa visão sexista que predominava no campo da recepção e crítica literária nos anos 1950 e posteriores, enfatizando que a poeta, na contramão do que afirmou a opinião crítica, desafia os padrões da poesia feminina de seu tempo e transgride a imagem da mulher carregada de estereótipos.

Pela análise dos poemas de *Caderno de poesia* (1951), buscamos comprovar a manifestação de uma voz feminina que clama pela sua liberdade pessoal, em tom despojado e provocativo, como em *Ato de contrição*, em que o eu lírico feminino diz não se arrepender de nada, exceto de não ter sido ela mesma, ou em *Monótono*, em que se senta sozinha à mesa de um bar, fuma e bebe cerveja. Em outros poemas, porém, o eu lírico manifesta seu lado combativo, mesmo por meio de uma voz teatralizada, como em *Desencontro*, em que a mulher sente-se vazia, embora tenha encontrado o amor, ou em *Carta*, em que não se escreve com “letrinha redonda e bonita”, nem declara sentir saudades, porque diz que o que realmente sente é uma “agonia dolorosa” que, ao contrário da saudade, não é possível matar. (ARAÚJO, 1951, p. 28).

Nas publicações posteriores, vimos a potencialização dessa tendência libertária e problematizadora da condição da mulher. Em *Cantochão* (1967), por exemplo, poemas como *Construção do filho*, *Descrição*, *Sólida e só*, entre outros, são palco para que a voz lírica feminina expresse obliquamente a reivindicação de sua condição. Já em *Decurso de prazo* (1988), o tom passa a ser mais afirmativo e questionador, como nos poemas *Profissão de esposa* e *Serva*, adquirindo conotações potencialmente eróticas, como em *Geometria* e *Vocabulário*, entre outros, conforme já discutimos nesta pesquisa. Em *Pé de página* (1995), a temática feminina e o viés autobiográfico ganham um traço de “grotesco”, como a própria autora denomina, em linguagem precisa e direta. Linguagem esta que encontra sua expressão máxima em *Clips* (2000), “poética do menos” na qual condensa a precisão do que pretende dizer em poemas de dois versos, ao modo do texto-grafito. Conforme já discutimos, a temática do feminino atravessa toda produção poética e, em *Geriátrico* (2002), o que se percebe é uma voz septuagenária que tenta realizar poeticamente um “acerto final” com o

vivido, de modo que a velhice passa a ser influência no método, na forma e no conteúdo do livro, esse “inventário” de percepções sobre as experiências pretéritas, como expressa o eu lírico de *Lucros e perdas*, *Geriátrico*, *Cardiograma*, *Engasgo*, entre outros.

Assim, defendemos que essa não é uma forma peculiar de escrita, calcada no universo do gênero, mas sim a produção literária realizada por mulheres silenciadas como expressão de resistência, em um contexto em que predominantemente vigorava a ideologia masculina.

Outro ponto discordante refere-se ao plano formal dos poemas de *Caderno de poesia e ao O signo e outros poemas*, em que a crítica elogiou somente os que se alinhavam à tradição, enquanto aqueles de estrutura mais livre foram tidos como “equívocos” a serem duramente combatidos (MIRANDA, 1955; DUTRA, 1951). Na contracorrente do discurso crítico predominante, compreendemos que a aludida “imperícia técnica” não significa deslize, inexperiência ou desconhecimento, mas atitude consciente de despreocupação formal em demonstração de uma postura crítica e revisionista do cânone poético, o que já nos sinaliza sua poética então futura.

No terceiro capítulo, buscamos evidenciar a seleção das estratégias poéticas e políticas da escritora, bem como diálogo com as múltiplas vozes e as técnicas comunicativas que as engendram, de modo a articular discussões sobre como essas manifestações evoluíram no trajeto de sua produção. Realizamos análises de poemas diversos que acentuaram o caráter de multiplicidade e diálogo da poesia de Araújo com as mais diversas referências culturais, sugerindo sua “paixão de leituras”, expressão usada por Compagnon (1996) para referir-se ao modo dialógico como as múltiplas vozes convocadas pelo texto operam na leitura.

Assim, pensamos a poeta como parte de uma rede de leituras, de autores, de textos, de situações, e sua poesia como uma imensa malha de vozes cujos fios se entrecruzam em contínuo devir, compondo articulações variadas, mesclando imitações, paródias, citações, plágios, traduções, reminiscências, paratextos, pastiches, alusões, críticas, paráfrases, entre outras possibilidades, além de experimentar a alquimia de gêneros. Entre confrontos e diálogos com as vozes do passado, Araújo se apossa do acervo da tradição literária, revelando sua maneira desconstrucionista de conceber a herança recebida, que envolve várias estratégias de apropriação, ao modo do que propõe Jacques Derrida (2004).

Como abriga várias representações identitárias, vimos que a poesia em estudo é constituída de múltiplas vozes, mas também de silêncios. Lê-la como “poética do oco”, sob o signo do vazio, possibilitou a compreensão de um sujeito lírico em tensão, oprimido por forças advindas dos meios de comunicação de massa, dos avanços tecnológicos, do processo de globalização, do capitalismo, o que coloca em condição de ruína as subjetividades e as

alteridades, bem como as manifestações culturais que são alheias ao mercado econômico e suas exigências, na perspectiva de Guattari (1993).

De *Caderno de poesia* (1951) a *Geriátrico* (2002), a criação poética da escritora vem demonstrando um caráter irrequieto, tanto pela busca de uma expressão verbal que dê visibilidade às imagens poéticas, como pela exploração do imaginário sugerido pela expressão da poesia. Assim, a visualidade, conforme explorada em diversas composições modernas desde Mallarmé, passou a constituir o espaço poético de Araújo. Ao longo de seu percurso criativo, verifica-se uma acentuação da face experimental dessa escrita, com destaque para a intensidade que se apresenta com a habilidade adquirida pelo exercício da experimentação gráfica.

Essa forma de expressão artística põe à prova os limites da expressão verbal ao ser confrontada com a espacialização da palavra, com o peso da linguagem numérica, geométrica, ideográfica, na composição dos versos, apontando para uma visualização do poético, inspirada tanto nos acontecimentos contemporâneos à autora (poesia experimental, concreta, referencial, avanços tecnológicos), quanto no percurso da poesia visual, ensejando uma rede de discursos das diversas searas do conhecimento. Dessa maneira, em seu trabalho com a linguagem, a poeta experimenta, revigora a sintaxe, brinca com o metro, com a rima, com o ritmo, com a quebra visual, com o espaço em branco, valendo-se da fragmentação, do cruzamento de códigos, da multiplicidade de vozes e do vazio do silêncio, além da singularização dos sentidos e dos significados, pelo uso dos recursos técnicos do discurso poético.

Como sistema multivalente que é, a poesia de Araújo é experimentação, está aberta ao jogo com as palavras, sempre explorando-as; vive num terreno de inquietação e dúvida constante; não trabalha com a linearidade; há sempre algo fora do lugar; explora elementos ambíguos e contrastantes, entrecruzando signos de diferentes códigos. Ao lançar mão desse conjunto de procedimentos, a poeta faz a poesia transitar da aparente perspectiva limitada da folha plana e adentrar por uma escrita dinâmica de dimensão rizomática deleuze-guattariana, aberta às intervenções do leitor, composta por sedimentações autorais diversas, conforme os pressupostos do texto palimpséstico delineados por Genette (2010). Recursos estes que instigam a leitura dessa poesia numa perspectiva hipertextual, ainda que escrita para ser veiculada em suporte impresso.

Tais constatações levaram-nos à confirmação de nossas outras duas hipóteses. Primeiro, porque a poética em estudo se constitui de constantes desdobramentos e deslocamentos, não só dos sujeitos poéticos, mas de tudo o que a alicerça: falas, perspectivas,

procedimentos e a própria linguagem dos poemas. Do mesmo modo que acena para um movimento de releitura do cânone, está aberta também a experimentos táteis, sonoros e visuais da palavra. Segundo, porque tal poética é afetada pela técnica, uma vez que incorpora os meios de seu tempo e está ligada às invenções ou intervenções tecnológicas das mídias disponíveis em cada período. Dada a experiência com o movimento concretista, algumas obras, no âmbito do *corpus* escolhido, tomam a materialidade tipográfica do livro como horizonte do ato de escrita, ao mesmo tempo em que põem em xeque os limites discursivos e conceituais do livro como suporte impresso, centrando-se numa exploração aberta da processualidade do ato de escrita.

Essa lógica multimodal da poesia de Araújo nos possibilitou uma leitura em várias direções, como em uma rede de *hiperlinks*, em agenciamento de textos imbricados, como um imenso inventário bibliográfico, que sugerem identificação com os *links* intratextuais dos hipertextos eletrônicos, uma vez que permitem ao leitor acionar elementos que colocam o texto em movimento multidirecional, além de romper com a espacialidade dimensional da página impressa. De uma palavra, um verso, estrofe ou poema vê-se brotar outros, abarcando uma simultaneidade de expressões que nascem semelhantes ao processo dos meios informatizados. Até mesmo de uma “semente oca” a poeta faz brotar um rizoma, considerando que os silêncios e os vazios de seus versos também são significantes.

Considerando a predisposição e vocação da poesia de Araújo para o digital, tivemos a oportunidade de apresentar, no último capítulo, um projeto de experimentação dessa poesia como hipertexto eletrônico. Inicialmente, realizamos a transcrição de três “instapoemas”, os quais intitulamos *poema-dardo*, *poema agônico* e *poema-pirâmide*, baseados em três poemas de Araújo. Criados específica e concomitantemente à elaboração desta tese, esses experimentos significaram uma possibilidade de diálogo entre a teoria sobre leitura e produção de poesia pela lógica do hipertexto (impresso e eletrônico) e o exercício de criar um produto artístico que contemple tais elementos e discussões. Trata-se de uma proposta aberta a possibilidades, cuja realização não se extingue com o fim desta tese, mas terá continuidade em forma de projetos de ensino ou pesquisa, a serem realizados em parceria com discentes e docentes ligados à área de Sistemas de Informação, Informática e Tecnologia, no âmbito do IFNMG – *campus* Pirapora –, conforme descrevemos anteriormente nesta tese.

Entendemos que esse projeto coloca o leitor em interatividade com a poesia de Araújo, o qual, com suas pretensões especulativas, predispõe-se a desvendar o que se esconde no substrato das “palavras-símbolos-imagens”, realizando percursos que o encaminham a um labirinto de possibilidades, a um caminhar errante, tentando conectar fragmentos dispersos em

diferentes espaços textuais, acrescentar sentidos, enfim, jogar com as multiplicidades do texto. Assim como o poeta é um “traficante de palavras”, conforme Araújo enuncia em um de seus poemas, o leitor também o é, na medida em que aceita o convite do autor para mergulhar no jogo da leitura, igualmente criativo.

Ao buscar aliar a prática artística à teórica, nossa proposta configura-se como um anseio de que a produção artística também ocupe lugar importante na academia, considerando as tênues fronteiras que envolvem a criação como crítica e a crítica como criação, conforme já discutimos ao longo deste trabalho. Assim, em vez de uma conclusão propriamente dita que poderia sugerir fechamento de uma rede, tecemos uma nova, na esperança de que, a partir deste trabalho, surjam outros caminhos para a exploração cartográfica da produção intelectual da poeta, como hipertextos capazes de, sobretudo, instigar novas inquições, especialmente acerca de sua criação poética.

Não se pode deixar de mencionar que Araújo, como intelectual que dedicou sua vida às letras e produziu em quantidade, diversidade e qualidade, realizou uma produção que ainda carece de estudos aprofundados, uma vez que sua poesia permanece, infelizmente, pouco explorada pela crítica e pelo público. A rede está parcialmente tecida; resta, a partir de então, emaranhar novos fios e agenciamentos que tenham como mote as provocações alinhavadas na costura desta tese.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003. p. 65-89.
- AFFONSO, Maria Elizabete Fernandes. *Vida e literatura: Laís Corrêa escreve a Cosette de Alencar*. 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Mestrado em Letras, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora (MG), 2017.
- ALEIXO, Ricardo. Pé de Página, de Laís Corrêa de Araújo. *Acervo*, [S. l.], 02 mar. 2007. Disponível em: [http://jaguadarte.zip.net/arch2007-02-25\\_2007-03-03.html](http://jaguadarte.zip.net/arch2007-02-25_2007-03-03.html). Acesso em: 12 set. 2017.
- ALMEIDA, Márcio. Palavra de mulher: uma leitura da erotização na poesia de Minas. *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 17 mar. 1990, p. 12.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ANTONIA, Maria. Vocação. *A Gazeta*, São Paulo. 24 nov. 1951.
- ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.
- APOCALIPSE. In: *Bíblia online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Caderno de poesia*. Belo Horizonte: Santelmo, 1951.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *O signo e outros poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. A mulher de nossos dias: Laís Corrêa de Araújo Ávila. [Entrevista concedida a Lúcia Veado]. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 mai. 1959, n. p.
- ARAÚJO, Laís Corrêa. Poesia e situação. *Tendência*. Belo Horizonte, 1962. p. 157- 159.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. A fé na arte. Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 nov. 1966a. *Suplemento Literário*, Roda Gigante, p. 3.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. A fé na arte. *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 1, n. 11, nov. 1966b, p. 3.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. Interpretação de Clarice Lispector. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 1966c, p. 3.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. Entrevista com Michel Butor. *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte, n. 37, maio 1967a, p. 3.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Erasmo, agora. Minas Gerais, Belo Horizonte, 17 jun. 1967b. *Suplemento Literário*, Roda Gigante, p. 3.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Alice – fantasia e invenção. *Minas Gerais*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 2, n. 55, p. 7, set. 1967c.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Cantochão*. Belo Horizonte: Imprensa Publicações, 1967d.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. A função social da obra de arte. *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 3, n. 84, p. 6-7, abr. 1968.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [Correspondência] Destinatário: Ana Hatherly. Belo Horizonte, 02 set. 1969. Acervo de Escritores Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Julio Cortázar: é preciso conhecer este homem. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 dez., 1970.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Verbo de ser*. [Belo Horizonte], [1970?]. 51 f. (cópia com anotações).

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Verbo de ser*. [Belo Horizonte], [1970?]. 51 f. (Manuscrito datilografado).

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Recensão crítica a 'Curral dos Crucificados', de Rui Mourão. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Recensões Críticas, n. 3, p. 91, set. 1971.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Poema Final. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 9, p. 63, 1972. Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=9&p=63&o=p>. Acesso em: 10 fev. 2018.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. A vida e os prêmios de Laís Corrêa de Araújo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 out., 1973, Feminino, p. 5.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *O grande blá - blá - blá*. São Paulo: Editora Abril Cultural; Mobral, 1974a.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Recensão crítica a 'Antologia da Poesia Concreta em Portugal', de José Alberto Marques. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Recensões Críticas, n. 18, p. 72-73, mar. 1974b.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Do poético e da poesia (à margem dum livro de Melo e Castro) [crítica a "O próprio Poético", de E. M. de Melo e Castro]. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 24, p. 60-62, mar. 1975a. Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=24&p=60&o=p>. Acesso: 26 mai. 2019.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Dimensão «mineira» da poesia modernista. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 25, p. 20-33, maio 1975b.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. A poesia. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 08 jun. 1980a, n. p.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Roda Gigante. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 07 set., 1980b. Feminino, p. 5.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Roda Gigante. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 jan., 1981. Feminino, p. 5.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Maria e companhia*. [ilustrações Marcelo Monteiro]. Rio de Janeiro: Editora Brasil-America, 1983.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Pose para o calendário: é dia da mulher. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 mar. 1984, p. 6.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [Ensaio] Coluna Roda Gigante. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 16 mar. 1986a, p. 2.

ARAÚJO, Laís Corrêa. Roda Gigante. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 jun. 1986b, p. 2.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [Ensaio]. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 out. 1986c, p. 2.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Que quintal!*. [ilustrações Ferruccio]. Coleção Guri nº 8, Belo Horizonte: RHJ, 1987a.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [Ensaio]. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 mai. 1987b, p. 2.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [Ensaio]. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12 jul. 1987c, p. 2.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Decurso do prazo*. Ouro Preto: Gráfica Ouro Preto, 1988a.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Poesia de Laís atrás da verdade. *Tribuna de Minas*, Belo Horizonte, 1988b, p. 1.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Entrevista concedida a Xênia Lança. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 9 set. 1988c, Seção Cultura e Arte, p. 10.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *O relógio mandão*. [ilustrações Sergio Luz]. Coleção Sementinha nº 3. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1989.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Breve introdução. *Caderno de traduções*. Ouro Preto (MG): Gráfica Ouro Preto, 1991-92, p.5.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Pé de página*. Ouro Preto: Edições Nonada, 1995.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Affonso e Laís: 45 anos de poesia: entrevista Affonso Ávila. [Entrevista concedida a Alécio Cunha]. *Jornal Hoje em Dia*, Caderno Cultura, 03 dez. 1995a, p. 3.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *A mulher profissional como agente de transformação*. [Texto escrito em 13 de maio de 1995, para Ângela Gutierrez], 1995b.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Sedução do horizonte*. Série Centenário. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996a.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Intelectuais e esmoleres. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 jun., 1996b. Opinião, p. 7.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Depoimento [1994]. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997. p. 137.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. A mulher na cultura mineira: o ícone aristocrático. *Scripta*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 111-117, mar. 1998a.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. A mulher na velha cultura mineira: um exemplo de “poesia-petit-point”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 mar. 1998b, Pensar, p.1; 5.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. [Poesias]. [S. l.], [19--]. 19 f. Páginas retiradas da encadernação do livro *Palavras, atos e omissões* e outros textos avulsos.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Clips*. Belo Horizonte: Artes Gráficas Formato, 2000a.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *A loja do Zéconzé*. Sabará: Editora Dubolsinho, 2000b.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Depoimento. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Laís Corrêa de Araújo. Coleção Encontro com Escritores Mineiros*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/Pós-Lit/UFMG, 2002. p. 27-33.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Inventário: 1951/2002*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *A loja do Zéconzé*. 2. ed. Sabará (MG): Editora Dubolsinho, 2010.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Que quintal!*. Belo Horizonte: Editora Baobá, 2013.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.

ÁVILA, Affonso. O caderno de Laís Corrêa de Araújo. *A manhã*, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 16 dez. 1951, Ano 6, n. 233, p. 2-8.

ÁVILA, Affonso. Affonso e Laís: 45 anos de poesia: entrevista Affonso Ávila. [Entrevista concedida a Alécio Cunha]. *Jornal Hoje em Dia*, Caderno Cultura, 03 dez. 1995, p. 3.

ÁVILA, Affonso. *Código de Minas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997a.

ÁVILA, Affonso. Depoimento [22 mar. 1994]. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997b. p. 136.

ÁVILA, Affonso. Discurso de difamação do poeta (1978). In: ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 332-343.

ÁVILA, Affonso. Masturbações (1980) In: Ávila, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b. p. 345-356.

ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008c.

ÁVILA, Affonso. Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal. *Pós – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 50-58, nov. 2011.

ÁVILA, Carlos. *A trajetória de Laís Corrêa de Araújo*. 12 set. 2017. Disponível em: <http://www.fli.pbh.gov.br/a-trajetoria-de-lais-correa-de-araujo/>. Acesso em: 15 out. 2017.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. Projéteis. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 515.

BELLAVINHA, Niura. Memória: entrevista Niura Bellavinha. [Entrevista concedida a Renata Maurício Sampaio]. Belo Horizonte, 7. out. 2015.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

BONVICINO, Régis. Ecos nas trilhas das palavras. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1995, p. 10. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/05/mais!/21.html>. Acesso em: 02 ago. 2016.

- BORGES, Célia Maia. Espiritualidade Mística na Península Ibérica – Séculos XVI e XVII. *Locus, Revista de História*, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, p. 35-51, jun./dez. 2004. Disponível em: [http://www.locus.ufjf.br/c.php?c=artigo&cd\\_art=93](http://www.locus.ufjf.br/c.php?c=artigo&cd_art=93). Acesso em: 13 jun. 2019.
- BOSI, Viviana. Objeto urgente (prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 5-25.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Anos Suplemento. *Suplemento Literário*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, dez. 2006. p. 10-13. Disponível em: <http://bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/46--46?path=edicoes-especiais-1>. Acesso: 10 ago. 2017.
- BRASIL, Assis. Laís Corrêa de Araújo. In: BRASIL, Assis. *Dicionário prático de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979. p. 200.
- BRITO, Amir. Sobre livros e poemas. In: SANTIAGO SOBRINHO, João Batista; ROSA, Mário Alex; BARBOSA, Rogério; MOREIRA, Wagner (org.). *Tipografia & poesia*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2016. n. p.
- BUSH, Vannevar. *As we may think*. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>. Acesso em: 06 jun. 2019.
- CALÓ, Adriana. *Senhoras obscenas: literatura sem pudor*. Disponível em: [http://obviousmag.org/coisas\\_de\\_dri/2016/senhoras-obscenas-literatura-sem-pudor.html](http://obviousmag.org/coisas_de_dri/2016/senhoras-obscenas-literatura-sem-pudor.html). Acesso: 23 ago. 2017.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Letteratura italiana Einaudi, 1972.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. *plano piloto para poesia concreta*. 1958. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br/texto.php#>. Acesso em: 01 ago. 2017.
- CAMPOS, Augusto de. poesia concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 44-45.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Decio. Plano piloto para poesia concreta In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Decio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 156-158.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. Gertrude Stein. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Caderno +Mais!, 21 jul. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/21/mais!/19.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

CAMPOS, Haroldo de. Haroldo de Campos: do barroco à poesia concreta. [Entrevista concedida a Laís Corrêa de Araújo]. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 140, maio 1969. p 1-2.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARVALHO, Graça. *Mito de Ceres*. Disponível em: <http://cavaleirosdaluz18.com.br/trabalhos/Mito%20de%20Ceres.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2016.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CESAR, Ana Cristina. 1979 – Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: FREITAS FILHO, Armando (org.). *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 135-147.

CISALPINO, Murilo. *Religiões*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

CLEMENTE, José. O signo e outros poemas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 ago. 1955.

COELHO, Haydeé Ribeiro. Diversidade crítica e literária no Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-73): ruptura de fronteiras. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, n. p., 2003/2004. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 03 jul. 2016.

COELHO, Haydeé Ribeiro. O Suplemento literário: 1969-1981. *Suplemento Literário*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, dez. 2006a. p. 6-9.

COELHO, Haydeé Ribeiro. Roda Gigante – um texto paradigmático. *Suplemento Literário*, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, dez. 2006b. p. 14-15.

COELHO, Nelly Novaes. Uma possível leitura crítica da poesia brasileira contemporânea. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 30, Número consacré au Brésil. p. 7-21, 1978. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1978\\_num\\_30\\_1\\_2131](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1978_num_30_1_2131). Acesso em: 21 nov. 2017.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORA, Isa. [ARAÚJO, Laís Corrêa de]. *Palavras, atos e omissões*. [S. l.]: [s. n.], [1981a?]. 48 f. Faltando páginas.

CORA, Isa; [ARAÚJO, Laís Corrêa de]. *Palavras, atos e omissões*. [S. l.]: [s. n.], [1981b?]. 91 f.

CORA, Isa; [ARAÚJO, Laís Corrêa de]. *Palavras, atos e omissões*. [S. l.]: [s. n.], [1981c?]. 82 f. Manuscrito datilografado com correções.

CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.

CORÍNTIOS 2. In: *Bíblia online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

COSCARELLI, Carla Viana. Os dons do hipertexto. *Littera: Linguística e literatura*, Pedro Leopoldo (MG), 2006. No prelo.

COSCARELLI, Carla Viana. Textos e hipertextos: procurando o equilíbrio. *Linguagem em (Dis)curso*, Palhoça, SC, v. 9, n. 3, p. 549-564, set./dez. 2009.

CUNHA, Alécio. Affonso e Laís: 45 anos de poesia. *Jornal Hoje em Dia*, Caderno Cultura, Belo Horizonte, 03 dez. 1995, p. 1; 3-5.

CYPRIANO, Elysandra Figueredo. *Paisagens cósmicas: da Terra ao Big Bang*. 2018. Disponível em: [http://www.iag.usp.br/astrologia/sites/default/files/fotolivroastro\\_20180809\\_isbn\\_ebook\\_hr.pdf](http://www.iag.usp.br/astrologia/sites/default/files/fotolivroastro_20180809_isbn_ebook_hr.pdf). Acesso em: 13 jun. 2019.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *Intertextualidades. Poétique – Revista de teoria e análise literária*, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *O livro das moradas ou Castelo interior*. Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,\\_Teresa\\_d'Avila,\\_Moradas\\_Ou\\_Castelo\\_Interior,\\_PT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d'Avila,_Moradas_Ou_Castelo_Interior,_PT.pdf). Acesso: 10 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã...* Diálogo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DEUTERONÔMIO. In: *Bíblia online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

DIK, André. *Mallarmé e a página em branco*. 20 mar. 2009. Disponível em: <http://unisin.br/blogs/ihu/invencao/mallarme-e-a-pagina-em-branco/>. Acesso em: 03 jul. 2019.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, [S. l.], vol. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2017.

DUARTE, José Afrânio Moreira. Decurso de prazo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 ago. 1988, p. 6.

DUTRA, Waltensir. Uma grande estreia. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 04 nov. 1951.

DUTRA, Waltensir. Crítica literária: Anotações. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 05 jun. 1952.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ELIADE Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *A prova do labirinto: diálogos com Claude-Henri Rocquet*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. 30. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaaios*. São Paulo: Art, 1989.

ELIOT, Thomas Stearns. *Obra completa: poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 2004.

ESPESCHIT, Rita. Versos que transpiram laíses. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, dez. 1955, Cultura, p. 1; 3-5.

ÊXODO. In: *Bíblia online*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

FAULKNER, William. *A Fábula*. Trad. Maria João Freire de Andrade. Lisboa: Casa das Letras, 2009.

FERNANDES, Noélia da Mata. *A autoria e o hipertexto*. Coimbra: Edições Minerva Coimbra, 2003.

- FERREIRA, Camila Diniz. Por que temer a poesia concreta? *Suplemento Literário*, 50º Poesia Concreta, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, out. 2006, p. 3-9.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FLUSSER, Vilém. A Arte: o belo e o agradável. *ArteFilosofia*, Ouro Preto (MG), v. 11, p. 9-13, 2011. Trad. Rachel Cecília de Oliveira Costa. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/593/549>. Acesso em: 30 out. 2017.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- FROMM, Erich. Psicanálise e zen-budismo. In: SUZUKI, D. T.; FROMM, Erich; MARTINO, Richard de. *Zen-Budismo e Psicanálise*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1960. p. 92-162.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 39-57.
- GARCIA, Álvaro Andrade. *Poemas de brinquedo*. Disponível em: <http://www.sitio.art.br/poemas-de-brinquedo/#conteudo>. Acesso em: 01 ago. 2016.
- GÊNESIS. In: *Bíblia online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: UFMG; Faculdade de Letras, 2010.
- GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GREENE, Liz. *A astrologia do destino*. Trad. Carmen Youssef. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1984.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 177-191.
- GUERRA, Gregório de Matos. Epílogos In: MENDES, Cleise Furtado. *Senhora Dona Bahia: poesia satírica de Gregório de Matos*. Salvador: EDUFBA, 1996. p. 54-55.
- HATHERLY, Ana. *Carta a Laís Corrêa de Araújo*. Lisboa, 13 set. 1969. Acervo de Escritores Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais.
- HATHERLY, Ana. *Carta a Laís Corrêa de Araújo*. Lisboa, 21 ago. 1969. Acervo de Escritores Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais.
- HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001.

HEMINGWAY, Ernest. *Por quem os sinos dobram* (2003). Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/6105489.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1978.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção*. 1954. Disponível em: [http://culturadigital.br/contraculturadigital/files/2012/02/Aldous\\_Huxley-As\\_portas\\_da\\_percepcao.pdf](http://culturadigital.br/contraculturadigital/files/2012/02/Aldous_Huxley-As_portas_da_percepcao.pdf). Acesso em: 20 jun. 2019.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAPIASSU, Moacir. *Carta a uma paixão definitiva*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades. Poétique – Revista de teoria e análise literária*, Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.

JOÃO. In: *Bíblia online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

JOEL. In: *Bíblia online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

JUNQUEIRA, Ivan. Eliot e a poética do fragmento. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Poesia*. 2. ed. São Paulo: Arx, 2004. p. 15-46. (Obra completa, v. I).

KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. Tradução de J. I. Roquette. São Paulo: Ave Maria, 1947.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LANDOW, George P. *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

LAUFER, Roger; SCAVETTA, Domenico. *Texto, hipertexto, hipermídia*. Trad. Conceição Azevedo. Porto: Rés-Editora, 1993. (Coleção Cultura Geral)

LEITE, Sebastião Uchoa. Octavio Paz: o mundo como texto. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1996. p. 283-297.

- LEMLE, Shmuel. Lágrimas das mulheres. *Extra*, Rio de Janeiro, 25 maio 2012. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/shmuel-lemle/laacutegrimas-das-mulheres-4965178.html>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. Laços de família. In: LISPECTOR, Clarice. *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUCAS. In: Bíblia *online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- LUCAS, Fábio. O livro da Laís. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 28 ago. 1955. p. 1-2.
- MACIEL, Maria Esther. *Laís Corrêa de Araújo*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/Pós-Lit/UFMG, 2002. v. 1. (Coleção Encontro com Escritores Mineiros).
- MACIEL, Maria Esther. O pathos da lucidez: a trajetória poético-intelectual de Laís Corrêa de Araújo. In: ARAÚJO, Laís de Araújo. *Inventário*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. Disponível em: [https://www.ufmg.br/online/arquivos/INVENTARIO\\_219\\_233.pdf](https://www.ufmg.br/online/arquivos/INVENTARIO_219_233.pdf). Acesso em: 25 jun. 2016.
- MACIEL, Maria Esther. Inventário poético de Laís Corrêa de Araújo: ironia à sociedade patriarcal. *Uai*, Belo Horizonte, 21 nov. 2017. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2017/11/24/noticias-pensar,217398/o-inventario-poetico-de-lais-correa-de-araujo.shtml>. Acesso em: 25 nov. 2017.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes. I*. Edição apresentada, estabelecida e comentada por Bertrand Marchal. Trad. Evando Nascimento. Paris: Gallimard, 2004.
- MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 149-173.
- MANSUR, Guilherme. [Correspondência]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Ouro Preto (MG), 11 maio 1988. 1 f. Acervo de Escritores Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais.
- MARCUS, Solomon. No labirinto dos signos. In: LEÃO, Lúcia (Org). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002. p. 125-128.
- MAROCA, Viviane Monteiro. Experimentalismo e liberdade no Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-1975). *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 19, n. 3, p. 77-93, set./dez. 2013.
- MAROCA, Viviane Monteiro. *Nos rastros dos novos: o fazer crítico e literário dos contistas do Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-1975)*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MARTINS, Amanda. Instaliteratura: imagem e palavra em manifestações poéticas no Instagram. IN: SIMPÓSIO NACIONAL ABCIBER, 9., São Paulo, 2016. *Anais [...]*, São Paulo: PUC-SP, 2016. Disponível em: <http://www.abciber.org.br/anaiseletronicos/anais-eletronicos/textos-2/> . Acesso em: 20 jan. 2019.

MATEUS. In: Bíblia *online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MEIRELES, Cecília. Retrato. In: MEIRELES, Cecília. *Viagem*. [S. l.]: eBooks Brasil, 2006.

MELO NETO, João Cabral. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Murilo. [*Correspondência*]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Belo Horizonte, 29 jul. 1972. Acervo de Escritores Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais.

MILLIET, Sérgio. Uma estreante. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1951.

MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, p. 9-19, out. 1995. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1110/1211>. Acesso: 18 jul. 2019.

MIRANDA, Adalmir da Cunha. Caderno de poesia. *Diário da Bahia*, Salvador, 30 dez. 1951.

MIRANDA, Macedo. A poesia vem de Minas. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 set. 1955.

MORAES, Eliane R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MORAES, Vinícius de Moraes. *Rancho das Flores*. 1961. Disponível em: <https://immub.org/album/rancho-das-flores-orquestra-e-coro-dos-jardineiros-romanticos>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MOURÃO, Rui. O signo e outros poemas. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 02 out. 1955.

MOURÃO, Rui. Tendência e concretismo. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, p. 245-250, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/7965/pdf>. Acesso em: 04 ago. 2017.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia & poesia* (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NEITZEL, Adair de Aguiar. Hipertexto: que texto é esse? *Anuário de Literatura*, Santa Catarina, v. 10, p. 73-90, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5267/464>. Acesso em: 10 mai. 2019.

NEITZEL, Adair de Aguiar. Hipertextos hiperlidos: Cidades invisíveis, O jogo da amarelinha e Tristessa. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói (RJ), n. 32, p. 41-59, 2006.

NEITZEL, Adair de Aguiar. BRIDON, Janete. Poesia digital: reflexões em curso. *Literatura y Linguística* (Impresa), v. 27, p. 111-133, 2013.

NELSON, Theodor. H. Opening hypertext: a memoir. In: TUMAN, Myron. C. (ed.). *Literacy online*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1992. p. 43-57.

NOIGANDRES 4. São Paulo: Edição dos Autores, 1958.

NOIGANDRES 5. Antologia: do verso à poesia concreta. São Paulo, Massao Ohno Editora, 1962.

NUNES, Benedito. [*Correspondência*]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Belém, 5 out. [1995?]. 1 f.

NUNES, Sebastião. A risada cristalina de Laís Corrêa de Araújo. *O Tempo*, Contagem (MG), 2006. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/opini%C3%A3o/sebasti%C3%A3o-nunes/sebasti%C3%A3o-nunes-a-risada-cristalina-de-la%C3%ADs-corr%C3%AAa-de-ara%C3%BAjo-1.205634>. Acesso em: 26 jul. 2017.

SENHORAS Obscenas. *Oferta*. [S. l.], 2016. Facebook: senhorasobscenas. Disponível em: [https://www.facebook.com/pg/senhorasobscenas/videos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/senhorasobscenas/videos/?ref=page_internal). Acesso em: 20 nov. 2017.

OLIVEIRA, Anelito de. Poesia/vida. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, Ano 2, n. 3, out. 1995, p. 14.

ÓZ, Amós. Quem é a mulher na janela? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Aliás, nov. 2007, p. 4; 11.

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 65-66.

PAGANINI, Nilze. *Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo*. 2008. 254 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inês de la Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo: Ed. Mandarim, 1990.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PELLEGRINI, Luis. *Dicionário de símbolos esotéricos*. São Paulo: Editora Três, 1995.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. O inventário poético de Laís Corrêa de Araújo. In: OLIVA, Osmar Pereira (org.). *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros (MG): Unimontes, 2007. p. 263-270.

PEREIRA, Teresinka. Signo e poesia de Laís Corrêa de Araújo. *O lutador*, Belo Horizonte, 20 a 26 set. 1987, p. 6.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. *Poétique* – Revista de teoria e análise literária, Coimbra, n. 27, p. 209-230, 1979.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia* – Revista de Literatura, Florianópolis, n. 33, p. 47-59, ago./dez. 1996.

PINTO, Manuel da Costa. O oco do oco da poesia feminina. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 19 fev. 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1902200510.htm>. Acesso em: 10 fev. 2016.

PIZA, Mariana Vassallo. *O Fenômeno Instagram: considerações sob a perspectiva tecnológica*. Monografia (Graduação em Ciências Sociais / Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: [http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3243/1/2012\\_MarianaVassalloPiza.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3243/1/2012_MarianaVassalloPiza.pdf). Acesso em: 10 jul. 2019.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLAZA, Júlio. Arte e Interatividade: autor-obra-recepção. *Revista eletrônica Brassilpaissdooofuturoboross*, p. 9-29, 1990. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2016.

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *ARS*, São Paulo, v. 1, n. 2, 2003, p. 9-29.

PONTUAL, Roberto. Poesia em Minas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1968, 4º Caderno, p. 6.

RAMOS, Maria Luiza. Aspectos do romanceiro da Inconfidência. *Tendência*, Belo Horizonte, n. 3, 1960, p. 43-67.

RAMOS, Maria Luiza. Um poeta mineiro. *Tendência*, Belo Horizonte, n. 4, jul. 1962, p. 95-106.

RIBEIRO, Ana Elisa. Edição e legitimação literária: vestígios em cartas de escritoras mineiras do século XX. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, 2016, São Paulo. *Anais [...]* São Paulo: Intercom, 2016, p. 1-10. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0192-1.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2017.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIORDAN, James. *Lendas do rei Artur*. Trad. Cenacchi. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

ROTHER-NEVES, Rui. *Discurso de Homenagem à Laís Corrêa de Araújo – Formatura 115ª turma da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2015*. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-017/discurso-de-homenagem-a-lais-correa-de-araujo-formatura-115a-turma/>. Acesso em: 02 set. 2017.

ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio da loucura*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/erasmo.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2019.

SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, José Bento Teixeira de. Pé da página. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 set. 1995, p. 7.

SALMOS. In: *Bíblia online*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

SAMPAIO, Renata Maurício. Memória e ficção: hibridização como prática literária em Inventário. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – IFNMG, 4., 2015, Pirapora (MG). *Anais [...]* Pirapora (MG): IFNMG, 2015a.

SAMPAIO, Renata Maurício; Literatura articulada e poemas integrados: o legível e o visível em Clips (2000). In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – IFNMG, 4., 2015, Pirapora (MG). *Anais [...]* Pirapora (MG): IFNMG, 2015b.

SAMPAIO, Renata Maurício et al. A arte literária e as novas plataformas midiáticas: percepções dos estudantes. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – IFNMG, 4., 2015, Pirapora (MG). *Anais [...]* Pirapora (MG): IFNMG, 2015.

SAMPAIO, Renata Maurício et al. O projeto de extensão “Entre acordes, ritmos e sons”: um relato de experiência. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – IFNMG, 4., 2015, Pirapora (MG). *Anais [...]* Pirapora (MG): IFNMG, 2015.

SAMPAIO, Renata Maurício et al. A literatura em diferentes mídias: relato de percepções e experiências. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – IFNMG, 4., 2015, Pirapora (MG). *Anais [...]* Pirapora (MG): IFNMG, 2015.

SAMPAIO, Renata Maurício et al. Literatura clássica nas redes sociais: novas fronteiras para antigos saberes. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 5., 2016, Montes Claros (MG). *Livro Eletrônico de Resumos [...]* Montes Claros (MG): IFNMG, 2016.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. Gêneros discursivos híbridos na rede na era da hipermídia. *Bakhtiniana*. vol. 9, n. 2, São Paulo, ago./dez., 2014, p. 206-216.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Cantochão: a construção poética. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 07 out. 1967, p. 1.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. Conclusão primeira: Novidade e repetição. In: SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leituras de nós: Ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003. p. 95-109.

SANTOS, Alckmar, Luiz dos; PRADO, Gilberto. *Processos, objetos e rizomas*. 2007. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

SANTIAGO, Silviano. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. *Revista de Estudos Literários*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11 -17, out. 1993.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Gragoatá*, Niterói (RJ), n. 31, p. 15-23, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata31web.pdf>. Acesso: 28 jun. 2018.

SCLIAR, Moacyr. Cabala e modernidade. *Arquivo Maaravi*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, n. p., 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1644>. Acesso em: 20 mai. 2019.

SEBASTIÃO, Walter. Voz mansa, a poeta Laís Corrêa quer perturbar. *Tribuna de Minas*, Belo Horizonte, 15 jul. 1988. p. 1.

SILVA, Rogério Barbosa da. Uma poética da astúcia: Affonso Ávila. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 2, p. 87-94, dez. 1998. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/download/2143/2083>. Acesso em: 27 jul. 2019.

SILVA, Rogério Barbosa da. *(Des) aprendizagens da escrita e da leitura: os processos da escrita contemporânea e as novas experiências de percepção*. Belo Horizonte, 2004. Palestra ministrada no SEMINÁRIO LINGUAGEM E TECNOLOGIA - CEFET-MG. (mimeo).

SILVA, Rogério Barbosa da. Diálogos e tensões da poesia experimental brasileira: poesia concreta, poema processo e cia. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 13, p. 85-93, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 23 jun. 2016.

SILVA, Rogério B. da. Da página à tela: reconfigurações da poesia no ambiente digital. In: SILVA, João Amadeu C. da; MARTINS, José C. de O.; GONÇALVES, Miguel (org.). *Pensar a liter@tura no séc. XXI*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2011. p. 223-232.  
SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 121-134, 2013. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 03 jun. 2016.

SILVA, Rogério Barbosa da. A obra de Ana Hatherly, entre ética e estética. *Revista Texto Poético*, [S. l.], v. 16, p. 71-92, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/viewFile/218/240>. Acesso em: 02 jun. 2019.

SILVA, Rogério Barbosa da; MARTINS, Amanda R. G.; SALDANHA, Caio. Poemaps: perspectives for creation and circulation of poetry in a multimedia context. *MATLIT: Materialities of Literature*, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 167-184, 2018. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/5282>. Acesso em: 04 fev. 2019.

SILVA, Viviana Pereira; OLIVEIRA, Ilca Vieira de. Decurso de prazo: escolhas poéticas de Laís Corrêa de Araújo. In: SEMINÁRIO DE LITERATURA BRASILEIRA, 5., 2011, Montes Claros (MG). *Anais [...]* Montes Claros (MG): Editora Unimontes, 2011. p. 3-11.

SISCAR, Marcos. O divino ridículo: técnica e humanismo na poesia de Michel Deguy. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010. p. 335-351.

SOARES, Cássio Martinho. Rara Poesia. *Jornal de Casa*, Belo Horizonte, 31 jul. a 06 ago. 1988, p. 3.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 11-40.

SOUZA, Eneida. Construções de um Brasil moderno: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 36-45, 2004.

SOUZA, Patrícia Fonseca de. Mansur e a Tipografia do Fundo de Ouro Preto. In: SOUZA, Patrícia Fonseca; QUEIROZ, Sônia (org.). *Editoras mineiras – o lugar da poesia*. 2. ed. rev. e atual. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2012. p. 105-110.

STEIN, Gertrude. Sacred Emily. *Geography and Plays*. Disponível em: <https://archive.org/details/geographyplays00steirich/page/8> Acesso em: 10 fev. 2019.

STEVENS, Cristina. Maternidade e Literatura: desconstruindo mitos. In: STEVENS, Cristina. *Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005. p. 35-72.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: UFGM, 2004.

TAVARES, Mariana. “Vocabulário” recebe prêmio em Curitiba. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 08 mai. 1997, Cultura, p. 3.

TAVARES, Mariana; BARRETO, Marcos. Vídeo “Vocabulário”, baseado em poema de mesmo título, do livro *Decurso de Prazo*. Oralização de Laís. Prêmio do Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba, Paraná, 1997.

TOLENTINO, Eliane Conceição. *Literatura Portuguesa no Suplemento Literário do Minas Gerais: relações Brasil/Portugal*. 2006. 200 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

TORRES, João Camilo de Oliveira. O signo e outros poemas. *O Diário*, Belo Horizonte, 25 nov. 1955.

TOSIN, Giuliano. A transcrição de poesia através de diferentes mídias no Brasil. *Millenium*, Viseu, v. 19, n. 46-a, Número Especial temático sobre Literatura, p. 49-66, 2014.

WERNECK, Humberto. Meu suplemento inesquecível. *Suplemento Literário*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, dez. 2006, p. 3-5. Disponível em: <http://bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/46--46?path=edicoes-especiais-1>. Acesso em: 06 out. 2017.

WERNECK, Humberto. Meio Século de Literatura Mineira 1920-1970 nos Periódicos. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Coleção Mineiriana. Secretaria de Estado de Cultura. Belo Horizonte, 2009, p. 33-37. Disponível em: <http://bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/2009-1/3--3/file>. Acesso em: 03 set. 2017.

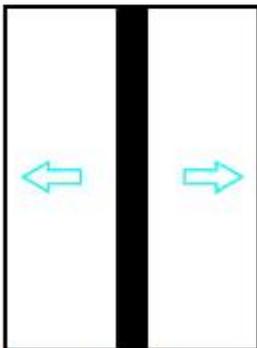
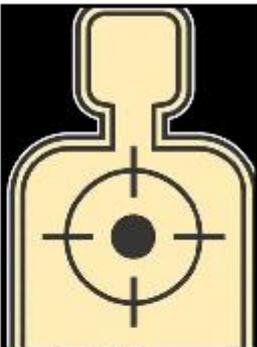
WILDE, Oscar. *De profundis*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

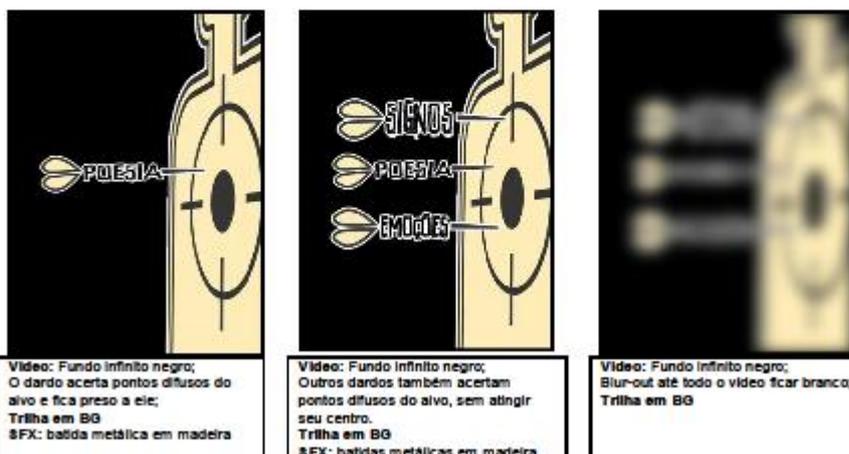
WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectivas, 2005.

## ANEXO A – Storyboard poema-dardo

STORYBOARD	
Titulo: <i>poema-dardo</i>	Data: 28/07/2019
Duração: 35"	Softwares: <i>Corel Draw X9, Adobe After Effects, Adobe Photoshop, Adobe Premiere</i>
Obs.: Trilhas e efeitos sonoros inseridos com o <i>SoundForge</i>	

		
Video: Fundo infinito branco; Uma linha preta desce e se alarga até ocupar todo o video; Trilha em BG	Video: Fundo infinito negro; Entra mão segurando um dardo e se prepara para lançá-lo; Trilha em BG	Video: Fundo infinito negro; A mão, atira o dardo; Trilha em BG
		
Video: Fundo infinito negro; O dardo se desloca da esquerda para a direita, atravessando todo o video; Trilha em BG	Video: Fundo infinito negro; Surge em <i>Blur-In</i> um alvo; Trilha em BG	Video: Fundo infinito negro; Em movimento de <i>Zoom-In</i> o alvo se aproxima rapidamente; Trilha em BG



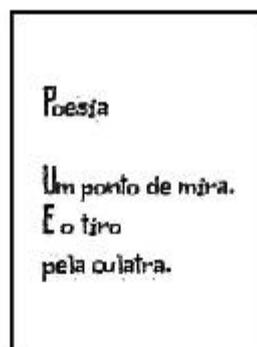
Video: Fundo infinito negro;  
O dardo acerta pontos difusos do alvo e fica preso a ele;  
Trilha em BG  
SFX: batidas metálicas em madeira

Video: Fundo infinito negro;  
Outros dardos também acertam pontos difusos do alvo, sem atingir seu centro.  
Trilha em BG  
SFX: batidas metálicas em madeira

Video: Fundo infinito negro;  
Blur-out até todo o video ficar branco;  
Trilha em BG



Video: Fundo infinito branco;  
Com letras manuscritas, começam a surgir os versos do poema;  
SFX: Som de lápis riscando papel



Video: Fundo infinito branco;  
Vemos o poema completo no video;  
Trilha em BG



Video: Como no início, uma linha se expande ocupando todo o video;  
Trilha em BG: Fade Out

### Vocabulário

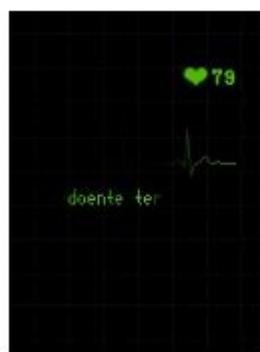
**Blur-Out:** Desfoque da imagem até que ela desapareça completamente;  
**Blur-In:** Surgimento da imagem desfocada, que lentamente fica em foco;  
**Zoom-In:** Movimento de câmera em que o objeto se aproxima, preenchendo o vídeo;  
**Fade-Out:** Desaparecimento lento da imagem, fusão para outra cena;  
**BG:** *Background*, fundo musical, ou trilha sonora;  
**SFX:** *Sound Effect*, Sons incidentais que marcam a ação das cenas;

## ANEXO B – Storyboard poema-agônico

STORYBOARD	
Título: <i>poema-agônico</i>	Data: 28/07/2019
Duração: 30"	Softwares: <i>Corel Draw X9, Adobe After Effects, Adobe Photoshop, Adobe Premiere</i>
Obs.: Trilhas e efeitos sonoros inseridos com o <i>SoundForge</i>	



**Vídeo:** Imagem simulando um monitor cardíaco; Uma linha passa da esquerda para direita;  
**SFX:** Bipe de monitor cardíaco;



**Vídeo:** O texto do poema aparece aos poucos acompanhando o monitor;  
**SFX:** Bipe de monitor cardíaco;



**Vídeo:** Vemos o poema completo no vídeo e o monitor segue a leitura;  
**SFX:** Bipe de monitor cardíaco;



**Vídeo:** Gradualmente, o poema começa a desaparecer do vídeo. A linha do monitor se torna reta;  
**SFX:** O bipe se torna um apito linear;



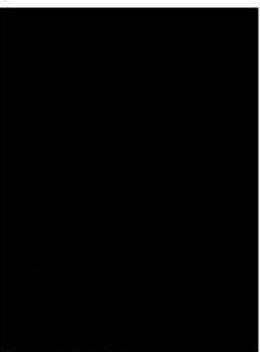
**Vídeo:** O texto se apagou por completo e apenas a linha do monitor permanece passando no vídeo;  
**SFX:** o apito começa a sair em Fade.



**Vídeo:** apenas a linha do monitor permanece passando no vídeo;  
 Surgem fogos de artifício;  
**SFX:** o apito começa a sair em Fade.



**Vídeo:** Fundo infinito negro; Vemos fogos de artifício no monitor cardíaco  
**SFX:** Sons dos fogos



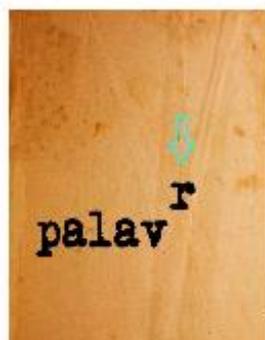
**Vídeo:** Fundo infinito negro;  
 Fade Out  
**SFX:** Som dos fogos sai em Fade

## ANEXO C – Storyboard poema-pirâmide

STORYBOARD	
Título: <i>poema-pirâmide</i>	Data: 28/07/2019
Duração: 38"	Softwares: <i>Corel Draw X9, Adobe After Effects, Adobe Photoshop, Adobe Premiere</i>
Obs.: Trilhas e efeitos sonoros inseridos com o <i>SoundForge</i>	



Video: Imagem simulando papel antigo e desgastado pelo tempo;



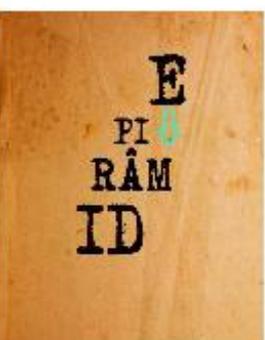
Video: Letra por letra, as palavras do poema caem no vídeo;  
SFX: Som de pequenos objetos caindo;



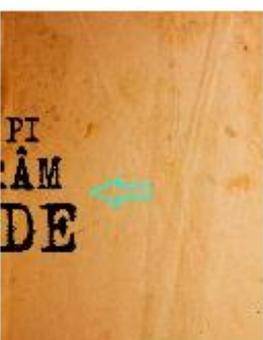
Video: A estrofe se completa em forma de pirâmide;  
SFX: Som de pequenos objetos caindo;



Video: Depois de completa a estrofe em forma de pirâmide, cada palavra sai do vídeo;



Video: Letra por letra, é formada outra estrofe;  
SFX: Som de pequenos objetos caindo;



Video: Depois de formada, a pirâmide de letras desliza para fora do vídeo;



Video: Letra por letra, é formada outra estrofe;  
SFX: Som de pequenos objetos caindo;



Video: Vemos a última estrofe completamente formada no vídeo;



Video: Letra por letra, a estrofe desaba, deixando o vídeo limpo.