AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA

DOI: 10.18764/2525-3441V9N25.2024.12

Fantasmagorias canônicas na obra De passagem mas não a passeio: literatura marginal periférica desconstruindo a poiésis

Canonical phantasmagorias in the work De passa mas não a passeio: marginal peripheral literature deconstructing poeisis

Francisco Alves Gomes
https://orcid.org/0000-0002-5622-5028
Cacio José Ferreira
https://orcid.org/0000-0003-0009-226X
Norival Bottos Júnior
https://orcid.org/0000-0002-2339-7536

Resumo: A literatura periférica espraia-se visceralmente no sistema literário brasileiro, ao incorporar inúmeros matizes estilísticos, contribui de maneira efetiva para a criação de redes de pensamento que possam redimensionar aspectos importantes no que diz respeito ao cânone, ao poeta e a poesia, ou seja, repensar a própria condição da literatura no mundo contemporâneo. Neste sentido, nosso ensaio visa analisar algumas dessas condições de trânsito teórico no livro De passagem mas não a passeio, da poeta Dinha, nome representativo na literatura periférica de autoria feminina. A obra, ao evocar poetas de extração canônica, nos coloca uma série de questionamentos sobre a maquinaria do texto poético, bem como uma discussão sobre o que é ser poeta, tendo em vista que a ideia de metapoesia é sistematizada ao longo do livro, criando assim um todo orgânico a enlaçar elementos canônicos com a experiência de vida, elemento fulcral no desenho identitário dessa literatura que reinscreve os padrões legitimados pelo cânone.

Palavras-chave: : literatura periférica; Dinha; poesia; cânone.

Abstract: Peripheral literature spreads viscerally in the Brazilian literary system, by incorporating countless stylistic nuances, it effectively contributes to the creation of networks of thought that can resize important aspects with regard to the canon, the poet and poetry, or that is, to rethink the very condition of literature in the contemporary world. In this sense, our essay aims to analyze some of these theoretical transit conditions in the book De passa mas não a Passeio, by the poet Dinha, a representative name in peripheral literature written by women. The work, by evoking poets of canonical extraction, poses a series of questions about the machinery of the poetic text, as well as a discussion about what it means to be a poet, considering that the idea of metapoetry is systematized throughout the book, creating thus an organic whole linking canonical elements with life experience, a central element in the identity design of this literature that reinscribes the standards legitimized by the canon.

Keywords: Peripheral Literature; Dinha; Poetry; Canon.

CC BY

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

ALGUNS APONTAMENTOS INTRODUTÓRIOS: CONTEXTOS E PRESENÇAS

Pensar a literatura periférica marginal contemporânea implica colocar na agenda de discussão uma série de aspectos inerentes nas múltiplas estratégias de permanência, ideologia, modo de produção, disseminação, leitura e recepção do objeto literário. Especificamente, a poesia, ocupa lugares de fala social dentro do sistema literário, que por vezes está sob a égide de uma tensão dissonante, resultado de inúmeros jogos de poder em que, por exemplo, se tomarmos emprestada a noção bourderiana de *campus* e *habitus,* teremos uma equação de valor estético de difícil resolução, ou seja, nas periferias das grandes cidades acontece poesia escrita, oral, performática e literária em sua essência. A presença da poesia produzida na periferia desafia uma série de valores estéticos estruturados sob diacronias específicas, voltadas para interesses de grupos de poder no campo literário.

Bom, ao longo desse ensaio traçaremos algumas análises em torno do livro *De passagem mas não a passeio,* da poeta Dinha. Nossa reflexão tem como foco observar a presença de determinadas evocações a poetas pertencentes ao cânone literário, e o modo como o livro organiza-se ao tratar da metapoesia, do ofício do poeta marginal da/na periferia e como isto interfere no todo orgânico da obra. Também demarcamos que não é do nosso intento fechar a análise da obra entre conceitos de literatura periférica ou literatura marginal porque entendemos que esta é uma discussão que requer fôlego, ao invés disso, acreditamos que ambas as noções são enriquecedoras para pensarmos os matizes da poesia que canta a periferia, deste modo nossa vamos referenciar literatura periférica marginal ao longo desse ensaio. Se estamos tratando das vinculações entre o cânone e a poesia periférica faz-se necessário rever a noção de vanguarda, pois ela denota processo de ruptura que, em linhas gerais, circunscreve produções que inauguram o novo ou redimensionam as noções cristalizadas para um outro locus.

Tendo a clareza de que grande parte dos poetas nos anos 70 e 80 tiveram na sua escritura a tônica da subversão em quase todos os aspectos do fazer literário, faz-se necessário situar o contexto em que estes efetivaram a escrita, sobrevivente sob o esteio de uma clandestinidade até hoje embaçada se pensarmos em oposição a outros movimentos que antecederam tal fenômeno ou ainda na escassa produção teórica, pois a poesia marginal não configura uma

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

escola literária de nossa literatura no sentido *strictu sensu*, dotada de parâmetros fechados em si, mas num movimento literário que se fez enquanto tal por meio de mecanismos construídos sob a égide da ideia de Contracultura[1] no momento em constante ebulição.

Porém, antes de adentrar nas especificidades da poesia periférica marginal de Dinha é necessário fazer um rápido passeio em Gilberto Mendonça Telles, com o intuito de buscar historicamente elementos que por sua vez possam ajudar a justificar a construção de um ideário comumente visto como radical e de certa forma pré anunciador da vinda desse momento na poesia brasileira, pois entende-se que as vanguardas possuem uma estrutura ideológica quase que catártica num caminho que preza pela ruptura com os padrões ditos tradicionais. Neste viés o Surrealismo de 1924 de André Breton para denotar através da vanguarda o caminho, que num espaço temporal considerável chegará nos poetas marginais como reflexo sócio político-cultural não só do Brasil, mas de um mundo ainda sob os resquícios da guerra.

> O homem propõe e dispõe. Só depende dele de se possuir totalmente, quer dizer, de manter em estado anárquico o bando cada dia mais temível de seus desejos. A poesia lho ensina. Ela traz em si a composição perfeita das misérias que suportamos. Ela pode ser uma ordenadora, também, por pouco que sob o golpe de uma decepção menos íntima se delibere tomá-la pelo trágico. (Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, p. 186)

Apesar do grande espaço de tempo entre o Surrealismo e a poesia periférica marginal podemos emprestar as inquietações de André Breton no tocante a função da poesia e sua relação com o homem que a produz.

Ao propor que “a poesia lho ensina” Breton, de certa forma reflete que esta arte como fruto de um ofício que envolve fatores de construção de imagens desconectadas de uma linha reta de pensamento, é também promotora de uma aproximação entre os polos do consciente e inconsciente, mesmo que esta alusão de proximidade resulte na tragédia, não a grega, a dos grandes feitos homéricos, mas de uma catástrofe que tem sentido na coletividade que fere a noção de individualidade, pois ao conquistar a autonomia, o homem trouxe como

1 Movimento de manifestações sociais e culturais que traduzem um sentimento de revolta contra as atividades ideológicas e artísticas dominantes e os costumes vigentes. Dicionário Larousse. p .298.

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

espécie de ônus as fragmentações do ser, responsáveis pela constante busca por compreender a si.

As produções humanas exacerbadas nos mais variados ângulos, que mais tarde irão aparecer sob outros vértices em obras tais como: *As ilusões do pós modernismo* de Terry Eagleton, são importantes para entender a noção de ruptura, tal como o surrealismo se propôs como vanguarda, pois o sonho como afirma André Breton: "O sonho não pode ser ele também aplicado à solução das questões fundamentais da vida?[2]" ganha um status de antítese ante as misérias gestadas pelo próprio homem, seja por via bélica como ideológica ou as duas coadunadas, por isso o sonho no sentido surrealista procura delinear mesmo que seja com sombras os esquemas humanos através de representações que podem muitas vezes recorrer também ao mítico, o homem, protagonista da história é em primeira instância responsável pelas ambições ou frustrações escondidas nos caminhos recônditos da in-consciência, vacilante sob a ideia de razão que não comporta as representações construídas pelo Surrealismo.

O espanto com as imagens advindas do mostruário surrealista comprovam como era incipiente o conhecimento que o homem detinha sobre os meandros fora do campo da racionalidade. O paradigma à época da vanguarda nos mostra como vigorava a necessidade de elaboração ou descobrimento de um novo objeto que pudesse suprir os anseios do homem. Com a proposição das leituras do sonho, sob o esteio de Freud, e até mesmo a reinvenção do espiritualismo, o Surrealismo alcançou o homem a partir das suas profundas, e até certo ponto obscuras necessidades enquanto ser dicotômico, dotado de camadas interiores em constante conflito exercendo influência entre si, moldando e desconfigurando este homem analisado apenas com as lentes da modernidade.

Ao citar Breton desejamos apresentar a força dos ideais que se pretendiam com a vanguarda, é válido perceber que muitas vezes o movimento não se efetiva enquanto tal no momento em que está em evidência, podendo em muitos casos alcançar seu objetivo tardiamente. Outro destaque importante centra-se na perspectiva política do movimento já embebido de Marx. Sob a ótica de Telles[3]:

> Desejavam agora levar a poesia à ação: de método de investigação do subconsciente, a poesia ia passar a instrumento de agitação social, refletindo

2Pag. 181. Manifesto surrealista.
3 Do livro Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro.

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

por certo os ecos da revolução comunista de 1917 (p. 172). com isto não pretendo sugerir uma conexão direta entre Surrealismo e a poesia marginal, no entanto ao pensar no momento histórico que o Brasil estava, sujeito ao totalitarismo já reinante nos desdobramentos políticos e sociais, encaro a problemática a partir do momento de perseguição seja ela ideológica ou não vivida pelos participantes. Passemos então a alguns esclarecimentos gerais sobre a Poesia Marginal que no olhar de Iuma Maria Simon[4] se evidenciou no Brasil num tempo de reformulações no pensamento cultural que estava:

> Sinalizando a mudança de estatuto cultural da poesia, o movimento seguinte, surgido nos anos 70, chamar-se-á "poesia marginal", a bem dizer um movimento de jovens poetas que pretendiam com rebeldia e irreverência reagir ao autoritarismo da ditadura militar criando alternativas às formas de produção e consumo da poesia. Do lado da renovação, eles imprimiam e financiavam seus próprios livros, vendendo em portas de cinemas, bares e teatros, buscando sensibilizar o leitor mais jovem para uma experiência artística que não possuía equivalente industrial. Do lado estilístico, os poetas marginais restauravam, com impulso sincero de antagonismo cultural, as principais armas de choque da tradição modernista, tais como a piada, a poesia- minuto, o coloquialismo, a espontaneidade , o humor. Com isso queriam ressuscitar o histórico espírito antiburguês do modernismo do início de século em contexto que lhe era oposto, assumindo a ressubjetivação da linguagem da poesia contra o intelectualismo, o formalismo e a despersonalização das poéticas construtivas dominantes (as referências são João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta). A poesia passaria agora a ser um modo de assegurar a realização plena do sujeito, em termos vitais, emocionais e existenciais. O *novo* neste momento significava portanto a liberação das repressões, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais - como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta que poderia enfrentar o autoritarismo . (Simon, 1999, p. 33)

Embora não se tenha uma produção significativa de crítica e teoria sobre a poesia marginal, podemos perceber como esta preencheu as lacunas dos poetas jovens que propuseram revolucionar o cenário cultural através de uma escrita que atravessasse as grades simbólicas da censura. O sujeito nesta perspectiva não precisa somente de um novo paradigma, ele precisa antes de tudo viver plenamente ou pelo menos entender que o sentimento resultante da perca da liberdade contribui significamente para a crise do sujeito como mais tarde apontará Stuart Hall ao tipificar o sujeito como iluminista, sociológico e moderno.

4 Autora do artigo "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século"

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

As dimensões da poesia Marginal são apresentadas por Iumna Simon através de uma composição que revela um jogo de espelhos com a proposta anti burguesa de cultura, que negue a ideia do pão e circo, isto não implica um comprometimento direto com assertivas panfletárias que preguem mudança apenas pela mudança, sem antes de tudo refletir sobre a própria prática de ser poeta num sistema que exclui o que não favorece a sua manutenção.

Regimes ditatoriais excluem a individualidade, e tal processo contribui para a formatação de estratégias de torna-se evidente, assim encaro a poesia marginal como uma ferramenta para tornar-se humano, segundo Roger Taylor[5] os esquemas de manutenção arte que pregam em suas nuances um possível regime totalitarista remetem a um esquema maior de dominação burguesa que se apropria de determinados discursos em detrimento de um grupo que está a margem, tentando sobreviver às restrições do sistema imposto, com isto a inserção do movimento marginal se deu na cultura brasileira através de quadros panorâmicos embebidos por um forte desejo de subversão social.

Antonio Hohfeldet ao discutir as Relações entre jornalismo e literatura na década de 70 nos esclarece:

> POESIA- O panorama da poesia brasileira, à época do golpe, configurava claramente duas tendências, uma formalista e sob influência internacional, reunida nos caminhos abertos a partir do manifesto da poesia concreta, de 1958 a 1959, o neo-concretismo de 1959, o poema-práxis de Mário Chamie em 1961, a poesia semiótica de 1964, com Décio Pignatari, até a proposta do poema-processo de Wlademir Dias Pino em 1967. A outra tendência de caráter mais conteudístico, vinculada à tradição participativa e realista da poesia nacional, configurando-se especialmente através da edição dos cadernos de Violão de Rua Nova. (Hohfeldet, 1994, p. 162)

O quadro apresentado por Hohfeldet ilustra concisamente o caráter em que acontecia a poesia brasileira, bem como traz as duas tendências dentro de um sistema múltiplo de produção, tendo o movimento concretista através de sua amplitude ter gerado espaço para o aparecimento de outras tendências em curtos períodos de tempo. Ao sinalizar este processo de “caminhos alternativos” Antonio Hohfeldet aponta tais perspectivas para o escoamento e transformação destas ações no “Tropicalismo” como a consubstanciação das estéticas de até então. Mas ao tratar da renovação advinda do tropicalismo o autor insere

5 Autor do livro “Arte, inimiga do povo.

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

algumas características do movimento marginal em contramão à renovação do pensamento sobre os vários ângulos da cultura brasileira.

> De outro lado, o surgimento de uma espécie de underground brasileiro: poetas jovens que produzem, distribuem e consomem sua poesia através de cópias mimeografadas, xerografadas, através de grafites colocados nos muros do Rio de Janeiro e de São Paulo, enviados e trocados através dos correios, de uma ponta a outra do país, evoluindo para exposições coletivas e manifestações do tipo happening. (Hohfeldet, 1994, p.164)

É interessante observar que mesmo se tratando de um movimento que era antes de tudo, resistência, temos aí um micro ideário em estágio de formação, dotado de sistemas particulares de produção e escoamento das obras, possibilitando através da prática artesanal contrapor-se com o grande mercado que de maneira geral sofria com as restrições provenientes do ranço vivo de censura. Percebemos também a incidência do isolamento do poeta, pois num primeiro momento não havia uma preocupação com a coletividade, não havia nem mesmo um grupo, ao invés disso alguns poetas mantinham contato com outros dentro de uma teia que possibilitava a troca de impressões sobre o tipo de poesia que era feito.

Com a Semana de Arte Moderna em 22, podemos inferir que nisto reside uma das forças de um pensamento revolucionário a preencher a escrita solitária dos poetas marginais, tidos como fruto do sistema e da repressão que acaba por tornar evidente mais tarde a crença num novo paradigma, gestado muitas vezes pelo próprio sistema que acaba por dar o start ao poeta, encarado como o desajustado. Neste sentido entender questões sobre ideologia e repressão faz-se crucial para perceber a importância do movimento marginal no Brasil. Daniela Maria Barbosa[6] da UFU nos diz que:

> A poesia dos anos 70 é um fruto de uma época em que o Estado totalitário interferia nos modos de produção cultural, ocasionando um "clima de sufoco", entendido como um sentimento de mal estar por parte dos poetas que vivenciaram a situação econômica e política do momento... A produção poética desse período é classificada como marginal, sendo geralmente justificada pelas condições alternativas de produção e distribuição, associadas ao fenômeno de descondicionamento dos padrões ocidentais burgueses. (Barbosa, 2003, p. 227)

6 Autora do artigo "Vanguarda, Concretismo e Marginalidade: Um possível contraste nas propostas poéticas modernas" este texto faz parte da coletânea Análise Literária Tendência contemporâneas.

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

A estrutura em que se desenvolve a poesia marginal está intimamente ligada ao processo de cerceamento da liberdade de expressão que o Brasil passou. A poesia neste período se fez marginal nos dois sentidos, material e ideológico, e isto representou não somente uma quebra com os padrões tradicionais, mas a incidência de um entrelaçamento de produtos sociais que passaram a estabelecer uma troca maior através dos valores que o constituíam independendo das camadas e os contextos a qual estavam inseridos. Dentro da teia construída pela ditadura militar a poesia marginal adquire um tom jocoso e subversor para mostrar por meio do "underground" a insatisfação com o pensamento intelectual que regia as formas de produção culturais no país. Percebe-se um choque de variantes culturais em meio ao poder dominante, sobre este aspecto Raymond Williams nos leva a pensar:

> Assim, aquilo que havia sido isolado como meio, sob muitos aspectos acertadamente como uma maneira de ressaltar a produção material que a arte deve ser, passou a ser considerado inevitavelmente, como prática social; ou, na crise da moderna produção cultural, como uma crise da prática social. É esse o fator comum crucial, em tendências que de outros modos são diversas, que ligam a estética radical do modernismo e a teoria e prática revolucionárias do marxismo.
>
> (Williams, 1979, p. 164-165)

As formas de produção de arte estão diretamente ligadas às práticas sociais dos indivíduos que a detém. Para fixar-se no clima estabelecido pela ditadura, os poetas marginais reinventam o tratamento e consequentemente a relação entre as noções de escrita poética, ao mesmo tempo em que procuram modos de sobrevivência viáveis para a expansão de sua "prática social" com isto pode-se ver que o produto social que a poesia marginal oferecia estava atrelado a métodos anti convencionais, ao produzir na marginalidade, o poeta sugere também um deslocamento da figura do gueto como lugar impróprio para o processamento da poesia, ao contrário ao estar na contra mão da sociedade o poeta marginal desmistifica o fazer literário com atitudes cotidianas que serão o material de sua feitura.

No underground o cotidiano é reinventado, ganhando uma nova dimensão que abre possibilidades para a busca pelo entendimento humano, mesmo imerso na complexidade social. No texto de Fredric Jameson, *Pós modernismo e sociedade de consumo*, observamos que: "Uma das práticas ou traços mais importantes da pós-modernidade hoje é o pastiche... é óbvio que a literatura

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

moderna em geral oferece campo especialmente fértil para a paródia...” (pag. 18), ao traçar aproximações entre o paródia e o pastiche o autor nos apresenta tais categorias como basilares na modernidade e conseguinte na literatura.

A poesia marginal brinca consigo e com as estruturas sociais, não importando de imediato que tipo de reverberação esta poderá causar, já que como produto social esta propõe- se num grau quase imperceptível passar desapercebida, para assim fazer valer a crítica social, de certa forma não programada, mas certamente efetivada, num vão de dificuldades de publicação e disseminação.

Até aqui tratamos de alguns tópicos da produção poética marginal que alguns aspectos os contextos da década de 60, 70 e 80. Especificamente, sobre a poesia periférica marginal a envolver os poetas das periferias dos grandes centros, é nos anos 2000 que o discurso sobre a marginalidade poética ganha um espaço proeminente, e um dos marcos, talvez o principal desta ebulição da escrita periférica está na publicação do manifesto organizado pelo escritor Ferréz, residente do morro Capão Redondo, na edição de 2001 da revista *Caros Amigos*:

> O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. [...] Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que a periferia fez arte. (Ferréz, 2005, p. 10-11)

Ferréz pontua que o escritor marginalizado do Brasil ficou fora das condições de legitimação do produto artístico que é resultado também da coletividade na periferia. No manifesto o autor demarca que o escritor da periferia é também produtor de cultura, mas vive sob a égide do esquecimento e da negação que relegou ao espaço periférico, ao centro e às condições culturais dominantes, um matiz de exclusão social e apagamento de quaisquer formas de exposição da cultura fervente no interior das favelas. Para Ferréz, negar a periferia significa apagar do cenário brasileiro uma grande parcela da população operariada ou subalternos marginalizados que vivem sob estereótipos excludentes, estes, segundo o autor do manifesto, são dotados de singularidades e riquezas que podem e são expressas literariamente.

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

Regina Dalcastagné, (2005), pesquisadora da literatura brasileira contemporânea, defende que:

> [...] toda narrativa é um ardente campo de batalha, onde se disputam desde o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade – até a possibilidade de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendado um outro. (Dalcastagné, 2005, p. 17)

A teórica aponta o fato da narrativa contemporânea, em especial, permitir que vozes historicamente silenciadas possam evocar literatura a partir das suas próprias realidades, seres marginais ou excluídos que falam de si. Redimensionando a questão para a seara poética, a profusão de poetas da periferia alerta a incidência de um movimento amplo gestado nos saraus com a participação de performers da comunidade, gente do dia a dia, que retira das vivências diárias, matéria prima para a carpintaria dos textos poéticos. Obra que passa primeiro pelo crivo simbólico da comunidade, pois antes de ser publicado, geralmente este tipo de poesia é veiculada na oralidade, o que ritualiza ainda mais a formação de uma proposta poética essencialmente voltada para as demandas da comunidade periférica, configurando o poeta como das múltiplas vozes de luta na favela.

Desse modo, a representação da poesia periférica marginal no cenário brasileiro associa-se fortemente a um conjunto de lutas sociais, voltadas para dimensão ampla do sujeito morador de zonas periféricas. É uma literatura que debate a vida real, postulando outras visões sobre o objeto literário, reinscrevendo também códigos e outras manifestações da vida em regiões distantes do centro. A poesia que acontece na trama dos dias comuns, e é nela que pretendemos discutir por meio da poética de Maria Nilda de Carvalho Mota, mais conhecida como Dinha.

DINHA E OS FANTASMAS CANÔNICOS

Após apresentar algumas considerações sobre a literatura marginal ou periférica, passemos ao nosso caso principal, Dinha e sua obra *De passagem mas não a passeio*. O livro possui uma estrutura particular, dividido nas seguintes seções: Poemas de quem eu sou, Antologia de Vivos e Mortos ou a família

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

estendida, Self-Service Romântico, Eu prometo falar de amor, Poemas da cidade grande, Poemas de poemas e Disque Renúncia. As sete partes dialogam entre si, e, de chofre, apresentam um eu poético consciente de sua sistêmica lírica laboral. A poeta Elisa Lucinda, prefaciando a obra de estreia de Dinha, afirma:

> quem quiser transformar a literatura marginal ou periférica da Dinha em objeto intelectual folclórico de consumo, em uma maneira pitoresca de fazer um "contato seguro" (como ela mesma diz) com aquele desamparo do estado e da pátria, tá fudido" (Lucinda, 2008, p. 15)

Ou seja, Dinha inscreve sua poética num lugar de fala que não é acessado por meio de leitores que aderem a frívolas performances generalistas no ato de ler, ao invés disso, é preciso que o leitor esteja também de passagem, consciente de que a trilha poética pensada por Dinha joga com aspectos ambivalentes que dão vazão a múltiplas formas de ser e existir no mundo marcado pelas contradições sociais, presentes numa poética que interliga descrições do cotidiano em zonas de periferia com a mais pura singeleza de extração romântica, sobrevivente é claro, no caos da urbe. Adiante apresentamos um breve resumo sobre cada uma das seções poéticas a fim de obtermos um olhar sobre as temáticas gerais trabalhadas no livro.

Em **Poemas de Quem eu Sou** o "eu poético" demarca o feminino, enquanto paisagem regular e tema que irá ser redimensionado ao longo da obra. Os poemas: Anúncio 0; Individual; Rainha, nunca fui não; Já disse; Autorretrato dela; Maria; Praticamente tu e Estúpida evocam o espaço do feminino em consonância com a identidade, assim, apresenta-se uma poética que inicia sua jornada tendo como foco pensar sobre si. O título do primeiro capítulo oferece pistas contundentes de que o "eu lírico", antes de observar o mundo circundante da periferia, da favela ou das contradições do mundo capitalista, ele, primeiro está voltado a si, para a origem, o eu e suas implicações. No verso, "Queria ter nascido ontem", revela-se a busca por um 'antes', uma genealogia de si que tem na poesia uma rede de possibilidades a representar inúmeras identidades, ou no caso de Dinha, inúmeras formas de ser mulher.

A segunda parte intitulada: **Antologia de Vivos e Mortos ou A família estendida**, é composta pelos seguintes poemas: Anúncio I; A mulher fundamental; Sereíssima Iara; Última construção do avô; Samuamigo; Ano novo, amor velho; De aqui de dentro da guerra; Notícia e Último recurso. Aqui o social

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

prevalece, pois o eu lírico preocupa-se em mostrar a realidade construída sob o signo da violência, como evidente no verso, “Ouvi os tiros mas não dei ouvidos.” Outra vinculação latente está no fato do eu lírico coloca-se como parte do cotidiano, referendando, assim, um constante questionamento sobre fazer poesia na periferia, exposto, por exemplo nos versos: a poesia creme dental/poesia palito de dente.

Anúncio II; Poemas de muitos nomes Self-service romântico ou Amor ao modo inglês ou Só na pegada – que é brasileiro mesmo; Poeminha quase platônico; Carpe diem ou A educação pelo corpo; Jogo de memória; Cantiga do sono; Baladinha do amor vampiro ou Cântico dos Cânticos moderno; Se pegasse não fazia efeito... ou Por que os ratos abandonam o navio e Vou-me embora pra Passárgada compõem a terceira parte, **Self-service romântico**. O título do capítulo evoca o amor como um aspecto de série, de uma linha de produção em que cada indivíduo pode se auto servir. O amor, um tanto distante de um ideário romântico, mas sim, atrelado a novas formas de produção de sujeitos reificados ou coisificados pela sociedade de poder. Neste ambiente, o eu lírico tenta absorver estes novos formatos em que a sentimentalidade cede espaço ao: querer, não quero/tá na bandeja,/pego. O amor presentificado enquanto objeto à espera de um dono que o tire da exposição. Deste tópico, chama-nos atenção o poema “Vou-me embora pra Passárgada”, alusão direta ao texto de Mário de Andrade, e que será, mais adiante objeto de nossa análise.

Na quarta parte, **Eu prometo falar de amor**, temos os poemas: Anúncio III; Poeminha de fábrica ou Produção poética; Debaixo da asa da águia; Poeminha irônico ou A raposa e as uvas; Poeminha cansado; Vermelho; Poeminha mórbido; Enfim um poema de amor; Canção lírica de te convencer; Poema resignado; Amor sincero; Jaboticabeira; Namorados; As promessas do limoeiro ou Limonada de dizer que te amo; Poema com pressa e Noticiado. O tema do amor prossegue, só que aqui ganha outro matiz, ao invés de uma sugestão a qualquer coisa numa bandeja, neste capítulo são “homens servidos às bandejas”, como mostra o verso do poema Amor sincero. Empoderamento feminino ganha tônus ao tirar do masculino o status de criador da “Canção lírica de te convencer”, pois a mulher, especificamente, a mulher da periferia incorpora-se do discurso do amoroso aliando vida real, discurso e liberdade do ser.

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

Poemas da cidade grande é formada por: Anúncio IV; Natal; Cidade do sol; Dois poemas; Sátira de amor na cidade grande; Cinema nacional; Segredo (de Estado); Canção de cidade grande; Na linha do horizonte; Os cegos; Rush; Poeminha sarcástico e Recado. Em grande parte dos poemas deste tópico existe a presença de demarcações espaciais, a cidade, palco das mais variadas experiências captadas por um eu lírico a tramar tanto o espaço físico: "Era tarde na cidade grande"; quanto o espaço subjetivo: "Esse asfalto que não lê poesia"; em ambas as dimensões espaciais, a poeta insere-se como etnógrafa das pequenas tragédias advindas do existir em meio ao caos, pois, se "a porra da sociedade é infecunda", fica a poeta "que sem melodia de mundo/abandona o seu ofício/e vai dormir/cansado".

Na penúltima parte temos os **Poemas de poemas**, marcados fortemente pela discussão sobre metapoesia, o local de fala do poeta de periferia ou marginal, a própria ideia de lirismo conjugada à experiência de vida que não separa realidade de literatura. Os poemas: Anunciação; Seta; Como o mar; Porque o poema também é vingança Corpo de delito; Sem título; Liberdade para Nelson

Mandela; Sobre as estrelas; O vento do dia; Poema sem título e Nada; mostram que a poesia é fruto de um lirismo da rua, da fome, do crime, ou seja, trama-se a ideia da metáfora viva, pois só ela daria conta de explicar as diversidades do mundo periférico. Para Dinha o registro imediato das possibilidades do existir vai além de um conjunto de metáforas, ritmo ou imagens; se o eu lírico afirma: "Tem que viver arrastado/Ouvindo o barulho do peito/E fingindo que somos calados", é missão da poesia cotidiana, sem rebuscamentos, propiciar que o sujeito pense em suas palavras e gestos, pois tudo pode ser poesia, e pode levar o indivíduo a outro espaço do ser.

Na sétima parte, **Disque renúncia ou Poética da desistência** congrega poemas que são em maioria uma espécie de síntese do que foi anteriormente apresentado. Os poemas Anúncio V; Poética da desistência; Quase contra mim; Quando o bicho pega; Disque Renúncia; Teste; Namorados II; Tentativa de conto de fadas e Da anti-Cinderela encerram o livro apresentando um eu lírico desconcertado diante da realidade. Evoca-se contos de fadas e cinderelas às avessas como forma de enunciar que a escritura é "o corpo como um baile esvaziado". O jogo entre a palavra denúncia, substituída por renúncia deixa claro que, embora a poesia grite, chega uma hora em que silenciar é também uma

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

forma de protesto. As palavras renúncia e desistência não aparecem no título do capítulo por acaso, elas podem evocar a velha problemática que assombra o campo das artes literárias: poesia serve pra quê? Parece-nos que em Dinha a poética é protesto que se metamorfoseia na voz feminina periférica marcada por certos traços e sutilezas, ainda pouca reconhecida, exemplo prático disso está na própria Coleção Literatura Periférica que é formada por nomes como Sérgio Vaz, Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Sacolinha e Dinha, ou seja, proeminentemente masculina.

De modo geral, os poemas da Dinha voltam-se para o ofício do poeta, e é nele que está o engajamento social, pois a periferia é formada por sujeitos subjetivos, frutos de histórias de vida, emoções e narrativas, o que incide numa composição de textos que são em primeira instância uma resposta da periferia para a sociedade de consumo.

Segundo Elisa Lucinda:

> Essa autora não é boba, não. É radical no sentido mais criativo que essa palavra possa ter quando o assunto é a circulação do seu "bebê". Pois antes de ser papel, antes de ser fanzine, antes de ser hoje um livro da Global, esse discurso circulou oralmente pela comunidade por iniciativas dela e por isso o público começou a pedir o escrito. Isso foi livro vivido antes, compartilhado. Era um escrito que falava por mais gente, talvez por quase toda a gente. Não interessa à Dinha o *glamour* de pertencer a uma literatura oficial. (Lucinda, 2008, p. 15)

O processo de escritura de Dinha, segundo a poeta Elisa Lucinda, tem vórtice na coletividade, na performance nos sarais de periferia, escritura proveniente de um caleidoscópio de vivências, irmanadas pela ideia de periferia. O livro também pode ser considerado um atestado de pertencimento, e isto não direciona a obra para um lugar secundário diante da produção de poesia contemporânea. Ela é antes de tudo, prenúncio, ou melhor, Anúncio, como o faz em cada abertura das sete partes, resultando em potencialidade e pulsão de crítica, pois ao ler esta obra, indubitavelmente, nos perguntamos: qual o lugar dessa produção no sistema literário brasileiro? A pergunta, perigosa e artificiosa em essência é necessária, uma vez que a poesia de Dinha problematiza a própria condição de ser poeta, por isso mesmo, a condição de autoria.

Encaramos como problemática a afirmação de Lucinda: "Não interessa à Dinha o *glamour* de pertencer a uma literatura oficial." Esta observação nos leva para o fulcro deste ensaio: após leitura atenta dos poemas, constatamos a presença

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

de citações, epigrafes e alusões indiretas a poetas e escritores pertencentes ao cânone literário tradicional. Nomes, tais como: Carlos Drummond de Andrade, Florbela Espanca, Mário de Andrade, Fernando Pessoa, Platão, Camões e Tomás Antônio Gonzaga estão presentes na arquitetura dos poemas. Se tomarmos uma perspectiva simplista abordaremos a questão pontuando que Dinha, ao ser mestre em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, estaria naturalmente incorporada de um *ethos* acadêmico que chancela sua prática e conhecimento poético, tendo em vista que a poesia acadêmica, muitas vezes, é a poesia do ensimesmamento e homenagem à tradição.

Porém, acreditamos que, em Dinha, esta estratégia é apenas a camada primeira de uma discussão maior e profunda acerca do valor estético que a poesia contemporânea periférica e marginal tem. Valor estético este ainda obnubilado pela presença do cânone. Lucinda fala de uma recusa a literatura oficial ao referir-se a Dinha, no entanto, pertencer ou não a uma literatura oficial não é uma decisão apenas do poeta. Há outros valores em jogo, como: crítica literária, mercado, divulgação e disseminação da obra, e o mais importante, tempo. O fato de Dinha citar tais autores no seu livro resulta num leque de questionamentos. Por que a poesia periférica ou marginal evoca esses autores? Isto seria uma estratégia de colocar-se dentro do cânone? Seria uma forma de negação ao cânone e uma busca por um novo lugar no sistema? Ou este amalgama simplesmente representa as contradições do mundo contemporâneo no tocante a literatura?

Se tratando de literatura periférica e marginal as respostas não seguem um curso simples, pois:

> essa literatura não fornece apenas um repertório de técnicas literárias, mas transforma-se em uma ferramenta para a organização da vida individual e coletiva, uma “estratégia de ação”, ultrapassando a concepção estabelecida de literatura como bem espiritual, fonte de “ilustração” e prazer desinteressado. Assim, trata-se de uma produção com repercussões não apenas do ponto de vista estético, pois a literatura é tomada também como um modo de habitar a periferia, o que acrescenta novas perspectivas no campo das investigações literárias. (Oliveira, 2011, p. 35)

Portanto, discutir na poesia de Dinha a presença do cânone é antes de qualquer coisa um exercício de revisão de ideias sobre a valoração artística em meio ao caos de produções contemporâneas que a todo o momento convidam a teoria

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

literária para novos rumos de interpretação. A literatura periférica marginal, estando em consonância com a rapidez do mundo capitalista, responde a demandas imediatas de escrita e performance, seja na periferia como forma de luta coletiva, seja em ambientes em que ela é tomada como o estranho, o diferente, por isso mesmo instigante.

FANTASMAGORIA NA EPÍGRAFE DOS POEMAS

Não é atual a presença de versos de poetas conhecidos na poesia de outros não tão legitimados no cânone, Alvares de Azevedo, apesar de representar expressão máxima do ultrarromantismo brasileiro, em sua obra Lira dos vinte anos, coloca versos de Lorde Byron, considerado o poeta maior desta geração e herói romântico inglês que influenciou gerações de escritores. Homenagear um poeta reconhecido pelo cânone pode significar inúmeras coisas. Entre Alvares de Azedo e Lorde Byron existe uma correspondência direta, ambos fizeram parte de uma paisagem estética, o romantismo, ambos comungaram de ideais que delineavam o fazer literário e temático da época, por essa via, a homenagem seria uma espécie de reconhecimento de vozes que se intercruzam num processo de legitimação da poesia produzida.

Porém, saltando para a poesia periférica marginal de Dinha, a questão ganha outros contornos.

Estúpida

Sei lá Sei lá quem sou
Florbela Espanca

sempre soube muito de mim:
soube que era fraca e forte
faca e corte
presa, com instinto de caçador

só o que eu não sabia era o
TAMANHO da minha estupidez
(apesar dessa porra de pulga)

gigante que no fim dos dias
nem não vou poder medir.

(Dinha, 2008, p. 33)

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

A menção a poeta portuguesa Florbela Espanca engendra a princípio a possibilidade de que o poema tratará da identidade. No texto o eu lírico discute sobre a clareza que tem de si, ainda que isto não pertença a um campo totalizante. Há a divisão: soube que era fraca e forte / presa, com instinto de caçador; o poema se constrói sob o signo da constatação em que a inutilidade da vida está na pretensa segurança de saber e inferir explicações de si num mundo que volatiza os sentimentos para as mais variadas nuances. A “pulga” presente no sétimo verso, estando em destaque entre parênteses, pode configurar metáfora de uma racionalidade que, à medida que toma consciência de si, aceita o destino, pois ainda que o eu lírico afirme saber muito das zonas subjetivas, existe algo que constrói a estupidez, que é contraponto desse movimento de aceitação da pequenez que é o ser humano diante da complexidade da vida.

As palavras “soube”, e “sabia” jogam diretamente com o verso de Florbela Espanca: “Sei lá! Sei lá quem sou”. Parece-nos que o verso de Florbela prenuncia um eu lírico perdido, desnorteado, no entanto, quando entramos diretamente no poema de Dinha constatamos que a sentimentalidade feminina, anunciada por Florbela Espanca como difusa e imprecisa na epigrafe, ganha um tônus contrário, estabelecendo assim duas forças que enriquecem o poema. A poeta Dinha escolhe um verso da poeta Florbela Espanca para apadrinhar seu texto, os efeitos disso no campo da representação, performance e construção textual não podem ser deixados de lado, pois o verso de Florbela Espanca não está ali como mera ilustração, é mais que isso: ele se estende, ainda que seja sob dissonância, no todo do poema de Dinha.

Neste poema a epigrafe não assume apenas a função de uma legenda que possa indicar caminhos para o leitor. É uma legenda viva, a se metamorfosear para o poema seguir em plenitude e autonomia. Não nos esqueçamos de que é apenas um verso de Florbela Espanca a estampar o texto de Dinha, e como tal, é um convite ao leitor. Ainda no tocante às dicotomias que o poema evidencia, no sexto verso: “TAMANHO da minha estupidez”, a formatação da palavra ‘tamanho’, escrita em caixa alta, alude para o fato de o eu lírico pensar no peso simbólico que existe em não admitir o quão é dificultoso manter no mesmo campo da subjetividade e materialidade carnal a estupidez e a pulga, já citada

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

aqui como metáfora do racional, do que incomoda, perfazendo as contradições que habitam a vida.

Logo, se cotejássemos o poema de Dinha com o texto integral de Florbela Espanca teríamos leituras profícuas, talvez o eu lírico de Estúpida renegue as imagens do poema de Florbela Espanca. Talvez os poemas se correspondam num nível de intertextualidade, ou em outros níveis. Nesse sentido, quando a poeta Dinha escolhe Florbela Espanca como letreiro de seu texto, há nesse ato, uma eleição por uma voz representativa, um chamamento que evoca inúmeros efeitos para o poema e para o leitor, que fatalmente vai situá-lo em algum contexto de discurso literário.

Passemos ao nosso próximo fantasma.

Cinema nacional

E há em todas as consciências
Um cartaz amarelo:
Neste país é proibido sonhar
CDA

I – O filme

De cedo a angústia é grande
E o sol inda nem espia
- por entre ou por cima –
desse muro esburacado batizado de horizonte.

Nas ruas os faróis são as estrelas
E eu gostaria de escrever todo um poema
Que falasse do farol em teu olhar.

Mas todos os que trabalham têm a mesma luz opaca:
O cansaço e a tristeza se amando feito gatos
Na troca de olhar acidental entre os passantes:

- Ops, dona, desculpe. Não era minha intenção.

(Dinha, 2008, p. 97)

O título do poema de Dinha, Cinema Nacional é precedido por um fragmento do poema *Sentimental*, de Carlos Drummond de Andrade, por sua vez o título é precedido pelo subtítulo, “O filme”. Entre Cinema nacional e O filme, temos os últimos três versos de Sentimental, que estão ali para lembrar primeiramente ao leitor da impossibilidade do onírico: “Neste país é proibido sonhar”. Para a

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

arquitetura do poema de Dinha, a presença drummondiana endossa o aspecto de desilusão e descompromisso que o eu lírico apresenta ao longo do texto. É interessante o jogo que o título infere, e que a cada verso se confirma: o Cinema Nacional é a própria vida marcada por uma aura ilusória, como exposto no verso: "Nas ruas os faróis são estrelas", se a ilusão é o alimento para a vida, não há espaço para o poeta: "E eu gostaria de escrever todo um poema", a poesia é substituída por sentimentos comuns que condicionam as vidas: "O cansaço e a tristeza se amando feito gatos".

O sonho é uma palavra chave para pensarmos uma possível relação entre a epigrafe drummondiana, com o poema de Dinha. A epigrafe, como chamamento de múltiplas forças na tessitura literária, complementa a singularidade do poema, pois estabelece uma gradação. "Neste país é proibido sonhar", a negativa condiciona o olhar do leitor para o texto, iniciado com uma descrição que delega à "angústia" o tom do eu lírico.

Cinema é projeção, logo, a dimensão cinematográfica é levada para um outro plano: "desse muro esburacado batizado de horizonte.", atribuindo ao eu lírico o status de *voyer* da miserabilidade humana, ludibriada pelo farol, que além de ser estrela é também uma metáfora potente do olhar, elemento que se coaduna com o horizonte, e por conseguinte, com o cinema.

De modo geral, Cinema Nacional é um texto que pode flertar com o *Sentimental*, de Carlos Drummond de Andrade, e este flerte não se deve apenas ao estilo apurado, seco e sóbrio que o poema de Dinha apresenta. Ainda que não tivesse epigrafe alguma, o poema chamaria textos de extração drummondiana, como, por exemplo, *A Morte do Leiteiro*. A partir das configurações que Dinha processa em sua poética é plausível pensar que a poeta escreve sem medo algum de responder, presentificar ou negar a tradição literária, e, mesmo que esteja sob o introito de ser considerada uma poeta periférica marginal, os poemas de Dinha rompem qualquer limite simbólico a demarcar determinados estilos de escrita.

Fantasmagoria do distante: Bandeira fincada em outra 'Passárgada'

Se antes Dinha invocava poetas do cânone por meio de epigrafes que funcionavam como pistas de entrada na sua poesia. Aqui, a operação é bem

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

mais complexa, pois não há uma colagem de fragmento, há uma reescritura a partir do título que também sofre uma alteração. A 'Pásargada' de Bandeira possui apenas uma letra /s/ já a outra possui dois /ss/. Dinha intitula seu poema sob o espectro canônico de Manuel Bandeira, e mesmo que os poemas sejam diferentes em verso e rima, é contundente que a poeta articula um tom mnemônico, consciente de que o seu poema chama o de Manuel Bandeira para um contato mais estreito.

A poeta convida O poeta para o embate, para a fronteira, relação interessante para pensar os dois textos, tendo em vista que a grande jogada está no fato de que em ambos os caos, Pásargada ou Passárgada é um lugar de feição mítica, primeira, de origem e deslumbramento por um porvir, ou seja, dialético.

Vou-me embora pra Passárgada

Enclausurada em compromissos
o relógio é como um tiro
disparado ao amanhecer.

Entendo: estou presa nas horas
e a liberdade fecha a porta
vira as costas
e sai
de óculos escuros.

E você vai me dizer
que talvez o amor seja mais
que esse fogo invisível. Mais
que essa dor insensível. Mais
que esse "play" apertado.

Mas se você me der amor
eu não vou querer migalhas
vou querer o pão inteiro
a faca e o queijo.

E se me der saudades
eu não vou querer email
vou querer de corpo inteiro
tua cara e tua coragem.

Mas se me der na gana
recupero a minha lança
e vou-me embora pra Passárgada.

Lá sou amigo do rei,
tenho o homem que eu quero
na cama que escolherei.
(Dinha, 2008, p. 63-64)

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

Na Passárgada de Dinha, o eu lírico mostra-se preocupado com a temporalidade e como isto afeta sua busca pelo ser desejado. Os versos: “Enclausurada em compromissos / o relógio é como um tiro / disparado ao amanhecer.” denotam que a realidade amorosa, além de ser fugaz, pode também corromper a noção de tempo que organiza a vida racional. Adiante o eu lírico presta-se a uma descrição, “Entendo: estou presa nas horas / e a liberdade fecha a porta / vira as costas / e sai / de óculos escuros.”, aqui, a noção de tempo mescla-se com a ideia de confinamento, cerceamento da liberdade corporalizada no ser que ‘vira as costas’. Dinha constrói no poema a ânsia pelo ser amado, onipresente no desejo, porém, autista na materialidade, como exposto nos versos: “Mas se você me der amor / eu não vou querer migalhas. / Vou querer o pão inteiro / a faca e o queijo.” O eu lírico mostra que a celeridade do tempo é inconjugável com o sentimento nutrido por ela, e, só em Passárgada existe a possibilidade de redenção, de plenitude.

A fim de situarmos a reflexão em torno de Dinha e Manuel Bandeira, faz-se necessário um retorno ao poema de Bandeira, uma vez que, por via do cotejo podemos sistematizar algumas estratégias de Dinha, ao se apropriar, antropofagicamente, do poema canônico.

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

(Bandeira, 1990, p. 222)

Em ambos os poemas temos a presença de um eu lírico que descarta a realidade em prol de um mundo às avessas, onde o exagero seja a ordem natural das coisas. No caso de Dinha há uma necessidade de extrapolação do sentimento: "E você vai me dizer / que talvez o amor seja mais / que esse fogo invisível. Mais / que essa dor insensível. Mais / que esse "play" apertado.", em Bandeira, a vida teria outros sentidos se as personagens assumissem outros contornos: "Vou-me embora pra Pásargada / Aqui eu não sou feliz / Lá a existência é uma aventura / De tal modo inconsequente / Que Joana a Louca da Espanha / Rainha e falsa demente / Vem a ser contraparente / Da nora que nunca tive." A Passárgada de Dinha é uma possibilidade de fuga, caso os intentos sentimentais não sejam efetivados: "Mas se me der na gana / recupero a minha lança / e vou-me embora pra Passárgada.", em Bandeira, porém, há uma projeção a englobar a vida enquanto um fenômeno total que pode ser carnavalizado.

Maria José Mendonça, na dissertação intitulada, "Memória da infância na lírica de Manuel Bandeira", afirma:

> Parece-nos que tudo aquilo que Bandeira escreveu em sua poesia sobre o assunto se resume aqui. É forte a busca por algo desconhecido, pois o sujeito poético se lança para um lugar imaginário e impossível, porque ele acredita encontrar lá o que não encontra aqui, a liberdade. A "Pasárgada" possível teria sido, para Bandeira, a própria

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

> poesia, na qual ele encontrou um meio de sobrevivência e de salvação. (Mendonça, 2009, p. 34)

De acordo com Mendonça, a sublimação pela poesia levaria a instauração da Pasárgada, ou seja, o mundo ideal. O trabalho poético, no status de missão e passagem para uma realidade de natureza polissêmica, pois sendo fruto da poesia, seria também o lugar da liberdade, regra principal neste novo tempo. Ao defender a ideia de liberdade como um fator característico da "Pasárgada" de Manuel Bandeira, a autora nos lembra de que esta discussão no texto de Dinha também é pertinente. A liberdade no poema de Dinha passa pela esfera do decidir, da escolha, da aceitação ou rechaço:

> E se me der saudades
> eu não vou querer email
> vou querer de corpo inteiro
> tua cara e tua coragem.
>
> Mas se me der na gana
> recupero a minha lança
>
> e vou-me embora pra Passárgada.
> Lá sou amiga do rei,
> tenho o homem que eu quero
> na cama que escolherei.
>
> (Dinha, 2008, p. 63-64)

Já em Bandeira, a liberdade está intrinsicamente articulada com visões de mundo específicas que congregam sob um mesmo signo a vontade de viver sob outras formas de visualização da realidade.

> E quando eu estiver mais triste
> Mas triste de não ter jeito
> Quando de noite me der
> Vontade de me matar
> — Lá sou amigo do rei —
> Terei a mulher que eu quero
> Na cama que escolherei
> Vou-me embora pra Pasárgada.
>
> (Bandeira, 1990, p. 222)

Outro aspecto a ser considerado está no desejo erótico que o eu lírico em Dinha expressa: "Lá sou amiga do rei, / tenho o homem que quero / na cama que

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

escolherei". Diferentemente de Bandeira: "– Lá sou amigo do rei – / Terei a mulher que eu quero / Na cama que escolherei / Vou-me embora pra Pasárgada." Apesar de não ser do nosso interesse uma discussão de cunho feminista, não há como silenciar que no texto de Dinha, o verso: "Tenho o homem que quero", possui uma força simbólica crucial, até mesmo para entendermos as condições sociais no qual o texto está imerso, em contraposição ao, "Terei a mulher que eu quero", do Bandeira. As marcas de gênero são proeminentes, indicando em Dinha a presença do empoderamento feminino calcado num eu lírico que coloca suas expectativas no presente, "Tenho", se em Bandeira o eu lírico situa no futuro, "Terei", há aqui a presença do onírico, de matiz escapista a residir num outro tempo, restando, assim, um sentimento de impotência diante da vida incompleta.

A intertextualidade entre os dois poemas é evidente e enriquecedora em termos de escrita, estilo e correspondência. Dinha apresenta-nos uma "Passárgada" da pós modernidade, onde os sentimentos são domados pela fragmentação do ser, não importando locais de fala consagrados. É permitido a mulher querer colocar em qualquer espaço o homem que desejar, podemos considerar "o homem", metáfora que se dilui em muitas outras. Talvez a poeta tenha colocado Manuel Bandeira no seu texto simplesmente com o intuito de carnavalizar as relações existentes entre o homem que deseja e a mulher que também deseja. Dentre os casos de fantasmagoria canônica nos poemas de Dinha, este, em especial, ocupa lugar de destaque, pois Manuel Bandeira não é apenas citado, ele é transmutado para o texto a partir do título.

FANTASMAGORIA CANÔNICA NO INTERIOR DO POEMA PERIFÉRICO

A escrita poética de Dinha é marcada por um constante senso de inquietação com o ato criador. A metapoesia circunda grande parte dos poemas, pensando em termos da arquitetura dos textos poéticos e a presença de versos de poetas já consagrados pela crítica, é possível pensar que Dinha se utiliza da citação como forma de refletir sobre a própria escritura? Já evidenciamos poetas canônicos na epigrafe, depois poetas igualmente canônicos presentes no título a desdobrar-se para o interior do poema. Agora, temos dois casos específicos em que o título da obra e o nome dos poetas aparecem dentro do poema, formando o verso, e, por conseguinte, situando o texto num possível esquema

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

interpretativo. A presença do nome da obra ou do outro poeta no interior da poesia de Dinha, em consonância com o restante do texto, corrobora nossa hipótese de que essa autora, na obra *De Passagem mas não a passeio* está teorizando poeticamente sobre o ofício de ser poeta.

O primeiro caso é a presença do título "Marília de Dirceu", texto proeminente do poeta português Tomas Antônio de Gonzaga, expoente máximo do Arcadismo.

II

A aurora prometeu um novo dia
E o que veio era um "porto sem navios"?
Sol escuro e vento adocicado
Corpo estendido no asfalto.

Este asfalto que não lê poesia.
Não sabe de Marília,
Nem quem foi Dirceu.
Seus olhos, escuros de noite fria,
Só sabem de coisas vazias,
Coisas que a terra comeu.

Mas o dia segue seus passos
Sobre o asfalto e sob a manhã fria.
A vida aqui encontra o seu espaço
Entre o medo, a cegueira, o fiasco
E o desejo de permanecer viva.

Viva à poesia.

(Dinha, 2008, p. 94-95)

O segundo caso refere-se à presença do nome Drummond está na composição do verso, favorecendo, automaticamente, chaves de interpretação.

II

Que é isso, Drummond?!
Não estou chorando o poema
Derramado
Só estou fazendo queijo
Com a minha incompetência...
É só conversa fiada.

(Dinha, 2008, p. 123)

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

O primeiro poema expressa um eu lírico questionador a cerca do esquecimento a que é relegada a poesia. Há um a relação interessante entre o "asfalto" e a anulação do ser. Consideramos o aspecto crítico do texto: "Esse asfalto que não lê poesia. / Não sabe de Marília, / Nem quem foi Dirceu.", a incidência do longo poema narrativo Marília de Dirceu expõe a preocupação do eu lírico com uma sociedade desmemoriada, que não cultiva o conhecimento sobre as obras literárias que tenham relevância, pois "esse asfalto não lê poesia." por essa via, não existe espaço para bucolismo ou para a contemplação de grandes textos. Asfalto é símbolo de modernidade, de pressa e do esvaziamento, como justificado nos versos: "Seus olhos, escuros de noite fria, / Só sabem de coisas vazias, / Coisas que a terra comeu." Neste sentido o que resta para a poesia é o silenciar-se, diante da mudez e indiferença dos sujeitos frente ao objeto estético. Karine Lima Sales, num breve ensaio intitulado, "Traços da periferia: Cenas de escrita em produções literárias marginais contemporâneas", ao analisar o poema de Dinha, afirma que:

> Dessa forma, pode-se dizer que o poema reforça que essa realidade interessa à poesia feita por essas vozes nas sombras, que tentam quebrar silêncios impostos, como o não ter lido Marília e Dirceu, reforçando a ideia de que o acesso à literatura, como produtores ou como leitores, estaria geralmente facilitado aos integrantes de grupos sociais de minorias com melhores condições econômicas de existência, no mesmo círculo vicioso de uma literatura idealizada, o que a nega como prática humana e não a democratiza. (Sales, 2015, p.10)

No entanto, o poema segue para um final diferente do que foi prenunciado. A segunda parte apresenta o eu lírico ensejando uma continuidade da vida, ainda que tudo resista "Entre o medo, a cegueira, o fiasco / E o desejo de permanecer viva. / Viva à poesia." A mensagem é bastante clara, a poesia resiste à desmemoria coletiva, encontrando seu lugar ao lado do "Corpo morto estendido no asfalto." Seria o corpo morto uma representação do homem reificado pelo sistema? O homem já numa condição de mimetismo com o asfalto. Marília de Dirceu é um poema árcade em que prevalece a celebração em torno de um clima pastoril, notadamente marcado pelo *fugere urbem* e pelo *carpe diem*, aspectos que se chocam frontalmente com mundo descrito por Dinha em seus versos.

No segundo caso, a menção ao poeta de Itabira: "Que é isso, Drummond!? / Não estou chorando o poema / Derramado" demonstra a ideia de aniquilamento que o poeta sofre diante de uma sociedade de consumo. Se escrever poesia é

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

derramar-se para o outro em emoção, chorar, neste ato, consumiria o poeta. O eu lírico em Dinha choca-se com Drummond ao ponto de negar qualquer tipo de emoção exacerbada no processo de escrita, como seu o eu lírico fosse alinhavado por uma forma de escrita que percorresse o simples, o objetivo, livre de rimas e imagens de efeito. Aliás, a falta de rimas é outro aspecto a ser observado. O poema lembra um microconto, liso, seco, e a relação disso com Drummond é mais que promissora, tendo em vista que o poeta, em algumas de suas obras, escreve poesia como se estivesse fazendo crônica.

Assim, a presença de Tomás Antônio Gonzaga e Carlos Drummond de Andrade nos poemas de Dinha, reforça nossa proto crença de que a poeta, ao se utilizar de uma linguagem simples, pensa o fazer poético através da relação entre margem e centro, já trabalhada teoricamente no texto de Spivak (2010), intitulado: *Pode o subalterno falar?* Em Dinha o poeta é produtor de escrita, crítica e performance. É plausível pensar que no seu livro de estreia "De passagem, mas não a passeio" Dinha fomenta um movimento pedagógico que leva o leitor a conhecer as reentrâncias da periferia aliando essa pedagogia a sutis questionamentos sobre o valor da poesia e os prováveis locais de fala a serem ocupados pelo escritor periférico marginal.

Fantasmagoria canônica da epigrafe para o texto

O poema "Sátira de amor na cidade grande" apresenta um fragmento do texto "Mar Portuguez", do Fernando Pessoa, somente isto já é um indicativo a ser levado em consideração na análise. Se a epigrafe apadrinha o texto, ela tem influência sobre o formato total do poema.

Sátira de amor na cidade grande

Valeu a pena?
Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena
Fernando Pessoa

Era tarde na cidade grande
Quando o dia resolveu expulsar a aurora.
E eu, sentindo por você dez mil milhas

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

De um amor profundo e prático,
Por baixo da fria garoa paulista
Me entregava ao amor da cidade.

O sol não havia nascido – Não
Haveria sol algum aquele dia –
Por baixo da fina garoa
(mulheres nuas se estendiam)
Outdoors aos operários
Inda semiadormecidos.

E nessa vida sem cautela
Todo o amor valeria a pena,
Se a cidade fosse pequena
E a minha alma maior que ela.

(Dinha, 2008, p. 96)

A primeira e a segunda estrofe mostram um eu lírico apaixonado, cedente às artimanhas do amor: "E eu, sentindo por você dez mil milhas / De um amor profundo e prático," em meio ao caos, há uma entrega à dimensão erótica: "(mulheres nuas se estendiam), o que nos lembra o outro do poema sobre Marília e Dirceu: "corpo estendido no asfalto", a repetição dessa imagem consagra a rua como ambiente propício a *Eros* e *Thanatos*, amor e morte numa pulsão que se retroalimenta. Aliás a rua nos poemas de Dinha é uma paisagem que se repete como local das diversas manifestações, do amor à morte por tiroteio, como expresso, por exemplo, no poema "De aqui de dentro da guerra", nos versos: "Ouvi tiros mas não dei ouvidos. / Morreu alguém. Não fui ver. / É comum. Era só isso." o amor vincula-se à cidade, mesmo que esta seja palco de atrocidades. Dinha não engendra uma cidade platônica, ideal em todos os campos, ao contrário, sua poesia assenta os sentimentos na crueza das materialidades sociais marginais e periféricas.

A menção a Fernando Pessoa chama atenção porque ela sai do campo da citação epigráfica e passa a compor o texto, numa simbiose semântica e estrutural a enriquecer o poema em sua totalidade:

E nessa vida sem cautela
Todo o amor valeria a pena,
Se a cidade fosse pequena
E a minha alma maior que ela.

(Dinha, 2008, p. 96)

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

Dinha apropria-se de Fernando Pessoa, assumindo o peso que a lírica pessoana tem. Através do poeta português Dinha reinscreve as feições da cidade, colocando-a numa perspectiva inferior: “Se a cidade fosse pequena / E a minha alma maior que ela.”, ou seja, a grandeza da cidade cosmopolita destrói qualquer possibilidade de amor, pois está em jogo a grandeza da alma, o *animus*, o sopro da vida em detrimento da cidade que cria e mantem: “Outdoors aos operários / Inda semiadormecidos.” O título oferece pistas interpretativas a partir da palavra “Sátira” a expor que somente por meio de certo deboche e descrédito com o viver, será permitido sentir amor. O fato da epigrafe migrar para o interior do poema no processo de reescritura mostra que nenhuma citação está desvinculada do texto, ao contrário, dialoga com a escritura, com as imagens a até com o leitor que tomará partido interpretativo ao constatar as heranças via alusão direta ou indireta.

FANTASMAGORIA FINAL: O FANTASMA ENCERRA O POEMA

As formas de citação de outros escritores no livro de estreia de Dinha demonstram que a autora, de um modo ou de outro, põe em debate questões da estética literária que se chocam com o cânone. Sabemos que essa discursão não é nova e que remonta aos pressupostos da poética clássica de Aristóteles, Horácio e Longino. Haroldo Bloom (1991), no seu famoso texto, *A angústia da influência*, aborda a temática pontuando que entre os escritores existe uma rede de referências criadas a partir de uma voz escritural que se repete em outro autor, assumindo a função de tutoria na escrita posterior. Todo escritor produz sob o fantasma estético de um anterior, ainda que seja para negá-lo. Em nosso caso, temos Dinha, uma escritora marginal, oriunda dos sarais da periferia de São Paulo, evocando no seu texto uma série literária representativa para o cânone.

Namorados II

Disse que não, mas
Havia em minha vida
Um quê de revolução
Tumultuando o poema.

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

Disse que não, mas
Havia em minha escrita
Flores e balas perdidas,
Espada e carinho nas mãos.

Disse que não é
O esquema
É tirar meu cavalo da cena
E me recolher a Platão.

(Dinha, 2008, p. 135)

Em Namorados II o eu lírico mais uma vez associa escritura com a vida e a dimensão sentimental amorosa. Dinha é uma poeta que pensa o amor através de contornos que aparentemente são díspares: “Havia em minha escrita / Flores e balas perdidas, / Espada e carinho nas mãos.” O poema se constitui de negativas de um ser desejado por um eu lírico que assume haver: “Um quê de revolução / Tumultuando o poema.” A insistência por não compreender as três negativas “Disse que não”, interfere no processo de escrita, já que entre o sentimento e o desejo de escrever o poema existe um desvão a impedir o diálogo entre o ser almejado e o eu lírico. É interessante que o poema destoa do seu título, no jogo da relação estabelecida talvez apenas o eu lírico enxergue o outro como namorado, e esta miopia simbólica deve-se ao fato de que em nenhum momento do poema é apresentado uma fusão de expectativas.

Por falar em expectativas, no poema *Namorados*, presente na página 81, logo, *Namorados II* seria uma continuação, parece haver uma ansiedade positiva que se confirma na voz do eu lírico a inferir a resposta do ser amado, evidenciado nos versos: “Se ele disser que sim / Se ele disser que quer / Se ele disser que é / Se ele disser que ama”, cada verso é a abertura de estrofe e aponta uma previsão de realização amorosa. Entretanto, na última estrofe a negativa vem à tona:

Mas se ele disser que não
retiro-me destes trópicos
dou dois tiros no relógio
e me recolho a Platão.

(Dinha, 2008, p. 82)

Nos dois poemas o filósofo Platão encerra o texto em verso que evoca silenciamento e retorno a um lugar onde o filósofo grego seria a dimensão

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

completa. Em *Namorados* o eu lírico diz: “e me recolho a Platão.”, em *Namorados II*, o sentido é o mesmo, porém com uma alteração: “E me recolher a Platão.” As alusões a um presente e um passado, ‘recolho’ e ‘recolher’ favorecem pensar que estar imerso em Platão é o mesmo que voltar-se para si, num ensimesmamento que justifica e redime naturalmente quem é poeta e se apaixona. Platão é o pai de uma filosofia que procura no utopismo de um mundo ideal as razões para a formatação das práticas discursivas de verdade e moral, e mesmo que o filósofo expulse os poetas da República ideal por se afastarem demais da realidade, ainda assim, o eu lírico em Dinha encontra no filósofo sublimação de ordem existencial.

Os poemas também tratam da complexidade que é viver à espera da completude no outro. Platão não é citado como remediador da situação problema entre o eu lírico e o ser desejado, ele encerra o sentimento, e a finitude se dá no campo do recolhimento, o eu lírico entra na sua caverna platônica a fim de observar o mundo por outra ótica, ou, melhor, terminar ao lado de Platão seria o mesmo que à moda, ou na terminologia francesa, *a la mode*, ao modo de ser e agir, e de entender a hora de recuar, quando não recebemos da vida as respostas buscadas. No mundo das contradições sociais em que margem e centro disputam territórios de fala, Platão, fantasma a assombrar o pensamento ocidental, ainda ocupa lugar na tensão dissonante entre as materialidades que reificam os sujeitos, e as visões de um mundo justo que abarque todas as diferenças.

INCONCLUSÕES

Nosso intento surgiu dentro das discussões na disciplina Tópicos Especiais em Literatura Contemporânea, que foi ministrada pela professora Lucía Tennina, da Universidade da Argentina, e que atualmente configura um dos nomes representativos no estudo da literatura marginal brasileira, traduzindo tais autores para outros países da América Latina, o que vem rendendo frutos teóricos, como o recente *Polifonias Marginais*, obra que volta-se para a apresentação de autores marginas da periferia, por meio de entrevistas. Diante das inúmeras possibilidades interpretativas na poesia de Dinha acreditamos que

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

a obra *De passagem mas não a passeio* tem fôlego suficiente para outros estudos que possam situar melhor sua escrita no panorama da literatura periférica marginal brasileira, de autoria feminina.

Seria possível pensar que a poesia de Dinha, em determinados aspectos, expressa a ideia de "coralidade" ao se utilizar de uma linguagem simples a invocar poetas do cânone? Flora Sussekind (2014), ao pensar o objeto artístico, toma-o como um espectro de muitas camadas, cada uma delas, fundidas em polifonias, reinscrições e outros lugares de fala que se coadunam com o contemporâneo. Bom, essa é uma das muitas possibilidades de enfretamento teórico que podem ser expressos na poesia de Dinha.

À medida que as reflexões ganhavam escopo teórico percebíamos na poesia de Dinha uma organização temática consciente, nas reentrâncias da escrita, bem como na organicidade do livro. É válido ressaltar que não foi nosso objetivo defender ou panfletear que Dinha, ao citar em sua poesia autores canônicos, esteja empreendendo uma busca por reconhecimento e junção a uma literatura dentro das formalidades generalizantes. Ao invés disso, nos interessamos pelo *rastro*, para usar uma palavra de extração derriana, as marcas, os sintomas que estão presentes na nomeação de um autor pertencente à outra época. É evidente que a poeta operacionaliza isso em prol da voz periférica, marginal, longe de estruturas catedráticas e academicistas que possam encaixotá-la, exemplo disso está na simplicidade dos seus versos.

Por isso, ao analisarmos os poemas sob a presença de fantasmas canônicos procuramos refletir também a relação com a teoria literária, e como ela responde a essas escrituras de natureza estranha ao cânone dominante. Segundo Oliveira:

> Os escritos da periferia, constituindo-se a partir da fala – local e coletiva – de moradores da favela, conferem novas configurações do literário, que certamente obrigam a teoria a repensar não apenas suas categorias e parâmetros de análise, como ainda a sua tarefa política de resistência à dominação do conhecimento. (Oliveira, 2011, p. 38)

Talvez a performatividade que marca a literatura periférica marginal seja uma das suas grandes características, pois essa literatura que percorre becos da favela, sarais de cooperativas de poetas, morros ou qualquer espaço da margem simbólica ou geográfica, entra nas fissuras do cânone – porque ele possui uma natureza falha – e ainda que a academia brasileira, em sua maioria, ignore a

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

produção periférica marginal, esta se constrói sistêmica e questionadora, aprendendo a se organizar nos meios de editoração, publicação e circulação de livros. Já foi dito anteriormente que Dinha escreveu esses poemas na performance da vida real, no entrelaçamento com a comunidade, nesse sentido, eles possuem uma natureza biográfica, e tal narrativa poética autobiográfica se constitui pela voz da poeta a amplificar outras vozes e saberes acerca da periferia. Para fins de inconclusão, vivemos tempos em que golpes são instaurados, nesse ínterim nos perguntamos: qual o lugar da literatura periférica marginal? Decerto a resposta será: a luta, e isto, a poesia de Dinha tem de sobra...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião – 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de pasárgada. In*: Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

BARBOSA, Daniela Maria. Vanguarda, Concretismo e Marginalidade: Um possível contraste nas propostas poéticas modernas. In: *Análise literária tendências contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003, p. 225-233.

BLOOM, Harold. A angústia da influência: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre fronteiras e cercado de armadilhas. Brasília: Editora UnB, 2005.

DINHA. *De passagem mas não a passeio*. São Paulo: Global, 2008. (Literatura Periférica).

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

HALL. Stuart**.** *A Identidade cultural na pós modernidade*. DP&A editora, 2006.

HOHLFELDT, Antonio**.** *Pelas Veredas da Literatura*. Porto Alegre: IEL EDIPUCRS, 1994.

JAMENSON, Fredric. Pós modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. (Org). *O mal-estar no pós modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.

DOI: 10.18764/2525-3441v9n25.2024.12

WILLIAMS, Raymod. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

MENDONÇA, Maria José. *Memória da infância na lírica de Manuel Bandeira*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Letras – UFG. Goiás: 2009, p.34.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. In: *Ipotesi*. Vol. 15, n.2 – Especial, Juiz de Fora: 2011, p.31-39.

SALES, Karine Lima. Traços da periferia: Política da escrita em produções literárias marginais contemporâneas. In: *Revista Virtual de Letras*. Vol.08, n.01, 2016.

SIMON, I, M. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*. Revista novos estudos. N.55, 1999.

SUSSEKIND, Flora. Coros dissonantes – objetos verbais não identificados na literature brasileira contemporânea. In: LINS, Vera, PENJON, Jacqueline, SUSSEKIND, Flora. *Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

TAYLOR. Roger. *Arte, inimiga do povo*. Editora Conrad, 2005.

TELLES, G. M. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

Enviado em: 23 de março de 2024

Aprovado em: 08 de agosto de 2024