

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, FILOLOGIA E ESTUDOS LITERÁRIOS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LICENCIATURA EM LETRAS**

JÚLIA GENEHR SANTANA

**PERFORMANCES DE GÊNERO NA POESIA DE LILA RIPOLL: UMA ANÁLISE
DAS OBRAS PUBLICADAS ENTRE OS ANOS DE 1938 E 1947**

Porto Alegre
2023

JÚLIA GENEHR SANTANA

**PERFORMANCES DE GÊNERO NA POESIA DE LILA RIPOLL: UMA ANÁLISE
DAS OBRAS PUBLICADAS ENTRE OS ANOS DE 1938 E 1947**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado por Júlia Genehr Santana ao Instituto de Letras da UFRGS (IL) como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orientadora Prof. Dra. Cinara Antunes Ferreira

Porto Alegre
2023

AGRADECIMENTOS

Após a finalização da escrita desta monografia, gostaria de deixar aqui registrados alguns agradecimentos àqueles e àquelas que acompanharam minha trajetória até o presente momento. Foram inúmeras as tentativas de colocar em palavras a gratidão que sinto em relação a cada uma e cada um de vocês, palavras que jamais poderão expressar tais sentimentos com exatidão, afinal, como já diria Émile Benveniste, a linguagem antes de ser mera expressão do pensamento é uma forma de viver. Nestas breves linhas, portanto, eu vivo e tento tornar vivo, em uma eterna performance, o meu carinho e a minha admiração por vocês.

Agradeço a minha mãe, Cristina Genehr Santana, que me inspira e me ensina a cada dia que passa a ser uma mulher mais forte, corajosa e que luta, apesar de todas as adversidades, para viver e performar enquanto sujeito, mesmo em uma sociedade que insiste em nos tratar como objetos. Apesar dos momentos difíceis de nossas vidas, e nós sabemos o quanto foram difíceis, você sempre esteve comigo, mostrando-me que os desafios que aparecem no meio do caminho podem ser enfrentados com mais leveza se estivermos com quem amamos.

A meu pai, Emil Joel Batista Santana, por estar sempre ao meu lado, desde pequena, me incentivando e me fazendo acreditar nos meus sonhos. Sua empatia, seu carinho, seu afeto e sua atenção me fizeram e me fazem sentir amada e cuidada. Não apenas com palavras, mas ainda mais com gestos, você me inspira a enfrentar os desafios da vida com muita dedicação e com muita coragem, sempre tendo a certeza de que não estou sozinha nestes caminhos que tanto são iluminados pela presença das estrelas que me acompanham.

Agradeço a minha avó Maria Batista Santana, por todo o cuidado e por todo o amor que sempre teve por mim. Seus ensinamentos e os momentos que vivemos juntas fazem parte de quem sou e me acompanham em todas as estradas que meus pés ousam trilhar. Com seu jeito único, a senhora me mostrou que é possível ser doce, ter empatia e ao mesmo tempo lutar pelo que se acredita.

Agradeço também a minha madrinha, Marilise Alberton, por ser a prova de que não são laços sanguíneos ou quaisquer outras arbitrariedades que definem o afeto que temos com aquelas ao nosso redor. Muito mais do que uma relação ditada por um título religioso, nosso carinho sempre foi ditado pura e simplesmente pelo amor que construímos a cada dia durante estes vinte e cinco anos de convivência.

A todas as amigas e todos os amigos com que a vida me presenteou, Marianna Ilgenfritz Daudt, Carolina Pfeiffer, Gabriel Barboza, Júlia Sostruznik, Manoela Müller, Helen Almeida e Valéria Bittencourt, por demonstrarem com atitudes o que significa a palavra amizade. Muito obrigada por todo o acolhimento, todo o carinho e toda a empatia que vocês sempre tiveram comigo! Obrigada por cada risada, cada abraço, cada trabalho em grupo e cada emoção que vivemos juntas(os)!

Meus agradecimentos também a minha psicóloga, Aline Santos, que me apoiou e me ajudou a recuperar minha autoconfiança durante este processo de escrita e que está ao meu lado, acompanhando de perto todos os processos de mudança e de descoberta de minha própria subjetividade. Saiba que sua presença ao meu lado foi essencial para a concretização desta e de tantas outras conquistas que almejo para minha jornada.

Minha gratidão eterna e mais do que especial à Professora Cinara Ferreira, que me acompanha, me incentiva e me inspira desde o segundo semestre da graduação em Letras. Foi graças a você que me permiti adentrar nessa aventura que é o universo da poesia escrita por mulheres. Graças a seus Grupos de Leitura de Poesia de Mulheres, pude vencer o trauma da leitura de poesia adquirido no Ensino Médio e, assim, conhecer novas facetas minhas ainda não desbravadas. Graças a você e a sua dedicação em aliar os Estudos Literários às perspectivas dos Estudos de Gênero, pude encontrar minha própria voz e performar minha própria identidade aqui neste estudo, e também em tantos outros momentos em que tive o prazer e a honra de trabalhar com você.

Agradeço também às membras da banca, e aqui faço questão de marcar o feminino, Rejane Pivetta de Oliveira e Elisa Capelari Pedrozo, por honrarem este trabalho com sua presença e com suas contribuições. Agradeço pelo diálogo e pela nova performance que pôde ser construída conjuntamente neste momento inestimável de trocas e de celebração da escrita de mulheres.

Não posso deixar de agradecer também àqueles e àquelas que já não podem ler estas linhas, mas que fizeram parte da minha vida e fazem parte do meu ser. Assim, agradeço a meu avô Harry Genehr pelo amor incondicional e por pelos momentos de alegria que povoam e sempre povoarão minhas memórias de infância. A ele agradeço pela paciência, pelo carinho e pela paixão pelo conhecimento que sempre cultivarei comigo. Agradeço também a minha avó Ilse Hedy Genehr, que até o final de sua vida, mesmo quando a memória já não era mais sua aliada, demonstrou no fundo de seus verdes olhos todo o amor e todo o carinho que tinha por mim. Ela me mostrou que, mesmo quando palavras e até mesmo as recordações nos fogem, nosso olhar sempre preservará e atestará nosso amor.

Por fim, agradeço a todas as mulheres que, com suas diferentes performances, lutaram e lutam todos os dias por respeito, por dignidade, por direitos, pelo reconhecimento de suas subjetividades e por sua existência em um mundo que persiste negando e aniquilando nossas vidas.

A todas e todos vocês deixo meus sinceros agradecimentos! Essa conquista jamais será só minha, pois o caminho jamais foi solitário. Essa conquista é nossa!

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto - como no mundo, e na história -, por seu próprio movimento.

(Hélène Cixous)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a obra poética produzida por Lila Ripoll entre os anos de 1938 e 1947, buscando identificar as possíveis performances de gênero por ela apresentadas e refletindo acerca de seu potencial performático. Empreende-se tal estudo a partir de uma abordagem interdisciplinar que busca conciliar perspectivas oriundas dos campos dos Estudos de Gênero e dos Estudos Literários, inserindo-se esta monografia na área de estudos da Literatura Comparada. Foram selecionados cerca de três a quatro poemas de cada uma das obras aqui abordadas que passaram por análises que consideraram seus aspectos sonoros, lexicais e semânticos como intrinsecamente unidos em uma grande rede de significação. Durante estes procedimentos, foi possível identificar o notável poder performático da obra de Lila, que, a partir da denúncia e da contestação das opressões sofridas por mulheres no início do século XX, expõe o caráter discursivo e performativo das categorias de gênero, desnaturalizando-o e propondo novas formas de performar.

Palavras-chave: Lila Ripoll; poesia; performance; gênero; comparatismo.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the poetic work produced by Lila Ripoll between the years of 1938 and 1947, seeking to identify the possible gender performances presented by it reflecting on its performative potential. This study is undertaken from an interdisciplinary approach that seeks to reconcile perspectives from the fields of Gender studies and Literary studies, situating this monograph in the area of Comparative Literature studies. For this purpose, we selected between three and four poems from each of the works covered here, which were analyzed considering their sound, lexical and semantic aspects as intrinsically united in an extensive network of meaning. During this procedure, it was possible to identify the remarkable performative power of Lila's work, which, based on the denunciation and contestation of the oppressions suffered by women in the early twentieth century, exposes the discursive and performatic character of gender categories, denaturalizing it and proposing new ways of performing.

Keywords: Lila Ripoll; poetry; performance; genre; comparatism.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
2 SOBRE LILA RIPOLL: UM MOVIMENTO DE RESGATE.....	17
3 SOBRE AS OBRAS E SUAS PERFORMANCES.....	28
3.1 “Tudo imóvel. Parado! Tudo morto!...”: a imobilidade das mulheres.....	28
3.2 “Nunca fui tão desigual”: as múltiplas personas.....	40
3.3 “Por que...?”: as personas em construção.....	48
4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	57
REFERÊNCIAS.....	61

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho apresenta-se enquanto uma proposta de análise da obra poética de Lila Ripoll publicada entre os anos de 1938 e 1947. Utilizando uma metodologia de análise que busca aliar as perspectivas advindas dos Estudos Literários e dos Estudos de Gênero, busco identificar as possibilidades de performance de gênero apresentadas nos versos da poeta e seus efeitos performáticos.

Nesse sentido, apesar de se tratar de um conceito contemporâneo, a performance, tanto na acepção utilizada por Judith Butler, quanto na reivindicada por Graciela Ravetti, foi tomada como perspectiva de análise com foco na leitura. Isso significa dizer que, mesmo que não estivesse nos horizontes de alcance da poeta, tal conceito encontra-se hoje disponível como ferramenta de leitura que pode nos auxiliar a traçar paralelos com o que está apresentado no objeto estético. Essa utilização, portanto, remonta ao próprio princípio de intertextualidade defendido por Patricia Prata, segundo a qual a atemporalidade deste princípio e seu foco sobre o processo de leitura permitem que o contemporâneo afete “o olhar que o intérprete lança sobre a relação intertextual, pois seu contexto histórico-cultural deixa marcas no texto antigo, alterando sua leitura” (PRATA, 2017, p.152). Dessa maneira, não pretendo aqui tecer quaisquer juízos acerca da intenção da autora ou afirmar que os conceitos de performance aqui utilizados já faziam parte de suas elaborações. O que interessa para este trabalho é antes identificar, a partir do olhar contemporâneo e da minha própria experiência, como estes conceitos podem se relacionar no momento de leitura. Sob essa ótica, creio que o conceito de performance seja ideal para esta análise, já que este “passa também pela idiosincrasia de um corpo, da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também, sem dúvida, só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um território (RAVETTI, 2011, p.20).

Dessa forma, considero válido descrever um pouco do lugar de onde falo e de minha aproximação com a poesia da autora, já que a presente monografia, enquanto ferramenta que tenta dar forma a uma possível experiência de leitura, também constitui-se enquanto uma performance.

Minha trajetória com a leitura de poemas teve seu início, como acredito que para muitas(os), ainda no colégio. Entretanto, não se pode dizer que a aproximação com este gênero se deu de forma harmônica e desprovida de conflitos. Na realidade, foi durante a tradição escolar de leitura de poesia que se estabeleceu em mim uma espécie de bloqueio em

relação ao gênero. Durante minhas aulas de literatura no colégio, era priorizada uma leitura que ora focava somente nos aspectos formais dos poemas analisados, solicitando de nós alunas(os) que executássemos mecanicamente procedimentos de contagem de sílabas poéticas, de localização de rimas, assonâncias, aliterações, entre outras figuras de linguagem, ora focava no sentido, sendo este tomado como único e imutável. Essa tradição escolar em muito me lembra aquilo que Tzvetan Todorov classifica como “a literatura em perigo”, ou seja, uma literatura que não se preocupa em fomentar a fruição e o amor pela leitura, que não a instiga como maneira de compreender melhor o mundo em que se vive e a si mesmo enquanto sujeito, mas que se reduz ao próprio método de análise de forma descontextualizada (TODOROV, 2009).

Além disso, durante essas aulas, nos víamos diante de um espectro de obras produzidas somente pelo que se considera como cânone literário, composto majoritariamente por homens. Essa pouca diversidade e o pouco espaço para o diálogo com as obras poéticas foram fatores significativos para meu sentimento de repulsa pela poesia. Naquele espaço, minha subjetividade não encontrava identificação com as vozes apresentadas pelos poemas nem validação para que minhas ideias pudessem ser ouvidas, já que sempre haveria apenas uma única interpretação correta. Este último aspecto exibia seus impactos também em relação à leitura em voz alta dos poemas, na qual haveria apenas uma maneira de se ler os versos, e qualquer performance desviante seria percebida como incorreta. Dessa forma, eu, enquanto uma menina adolescente que estava em plena fase de mudanças, desenvolvi uma atitude de rejeição em relação à poesia e, especialmente, a sua leitura performática, já que esta envolvia não só a dimensão da voz, mas também do corpo, deixando ambos em destaque em meio àquele ambiente hostil que se tornou a sala de aula.

Essa atitude somente viria sofrer alguma alteração no ano de 2019, quando ingressei na graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Naquele ano, minha vida estava passando por diversas mudanças, sendo a mais significativa delas a própria escolha pelo curso de Letras, considerando que eu já vinha há alguns anos prestando concurso vestibular para outro curso. No início do meu segundo semestre de estudos nesta Universidade, deparei-me com um cartaz, na parede do corredor do prédio de sala de aulas, informando sobre as inscrições para participar de um Grupo de Leitura de Poesia de Autoria Feminina, organizado pela professora Cinara Ferreira, a quem devo minha profunda admiração e gratidão e que hoje orienta este trabalho. A temática referente à produção literária de mulheres sempre foi algo que me instigou e que esteve em minhas perspectivas de estudos, tendo em vista o interesse que cultivava há algum tempo pelas questões feministas. Contudo,

a leitura de poesia continuava a ser uma barreira. Apesar disso, e talvez exatamente por isso, vi no Grupo de Leitura uma oportunidade de transformação e de ampliação de meus horizontes.

Mesmo com antigos medos e traumas assolando meus pensamentos, concretizei a inscrição para participar dos encontros do Grupo. Acredito ter sido este o momento em que a leitura parece ter aberto as portas do meu espaço interior novamente (PETIT, 2013), foi quando encontrei a (ou fui encontrada pela) poesia e foi também quando realmente encontrei a minha própria subjetividade. Foi a poesia que me trouxe de volta para meu quarto de leitora, para o meu espaço próprio cheio de possibilidades, para mim mesma, pois a leitura é “este espaço psíquico que pode ser o próprio lugar da elaboração ou da reconquista de uma posição de sujeito” (PETIT, 2013, p.43). A cada encontro do Grupo, minha voz sentia-se mais pertencente ao mundo, e meu medo de “declamar em ritmo errado” ia se perdendo, pois naquele espaço todas(os) nós nos sentíamos ouvidas(os) e livres para performar, sem amarras ou limites.

Foi a partir dessas diversas performances que entrei em contato também com a poesia de Lila Ripoll. Assim como eu, muitas(os) participantes ali presentes desconheciam a poeta e nunca haviam lido qualquer uma de suas produções, o que retoma uma das problemáticas da tradição escolar no tocante à priorização dos trabalhos com literaturas consideradas canônicas, composta, em grande parte, por obras escritas por homens, o que resulta no apagamento de vozes de diferentes mulheres.

Observa-se esse apagamento da obra de Lila, em específico, também na produção acadêmica, constatando-se poucos estudos que versam sobre sua poesia. Em breve pesquisa no catálogo digital de teses e dissertações da plataforma da Capes, por exemplo, é possível encontrar apenas três trabalhos que tratam sobre sua produção poética. Destes três, apenas a dissertação de mestrado produzida por Maria Cristina Müller da Silva utiliza, em sua escrita e em sua metodologia de análise, a perspectiva dos estudos de gênero.

Nesse sentido, além de propor uma análise das performances de gênero apresentadas pela poesia de Lila Ripoll, busco efetuar também um movimento de resgate da trajetória invisibilizada desta poeta que, em um tempo marcado por discursos performativos de gênero ditados pela lógica patriarcal, usou o espaço da escrita para fazer sua voz ecoar socialmente, cruzando os mais longos caminhos até alcançar nossas subjetividades. Destaco que o valor destes esforços reside, não só na (re)apresentação dessa voz poética, mas também na própria potência subversiva deste ato, já que

outras interpretações de identidades femininas somente virão à luz, na medida em que experiências vividas em diferentes conjunturas do passado forem sendo gradativamente documentadas, a fim de que possa emergir não apenas a história da dominação masculina, mas, sobretudo, os papéis informais, as improvisações, a resistência das mulheres. (DIAS, 2019, p.358).

Dessa forma, viso contribuir para a própria desnaturalização do conceito de gênero, visto que pretendo aqui recuperar e interpretar, a partir de uma perspectiva feminista, poemas que denunciam uma visão limitante dos papéis de gênero e que desmistificam a ideia de que os comportamentos sociais das mulheres seriam regidos por mandamentos de ordem “natural”.

Como base para este empreendimento, adoto uma perspectiva interdisciplinar que alia as contribuições dos campos dos Estudos Literários e dos Estudos de Gênero. Considero esta uma perspectiva profícua para esta análise por promover uma ampliação dos domínios de investigação literária para além das fronteiras linguísticas do objeto estético em si, facultando maior mobilidade entre diferentes áreas e metodologias (CARVALHAL, 2003). Nesse sentido, também as teorias de gênero apontam para a relevância da utilização de uma perspectiva interdisciplinar, já que “as questões de gênero, aliás, dificilmente se encerram em divisórias; geralmente atravessam fronteiras disciplinares quando são devidamente problematizadas” (ARRUDA, 2019, p. 341).

Dessa forma, os poemas aqui apresentados passaram por uma fase minuciosa de seleção e de análise em que procurei identificar as performances de gênero não somente como resultado das escolhas lexicais, mas como resultado de uma rede de significações que se forma a partir da relação de elementos sonoros, rítmicos, lexicais e semânticos (GOLDSTEIN, 2006). Durante a fase de seleção de poemas, foi preciso, devido às limitações de tempo e espaço que se impõem sobre este trabalho, restringir as análises a apenas três ou quatro poemas de cada obra, motivo pelo qual muitos outros poemas que também poderiam trazer interessantes performances de gênero não foram aqui abordados, o que não significa de modo algum que não possam ser objetos de análise futura em outras produções.

Além disso, cabe a mim ainda elucidar a respeito do recorte temporal aqui estabelecido. Este recorte corresponde a uma divisão feita para fins analíticos que identifica alguns pontos comuns a certas produções da poeta que permitiriam o estabelecimento de critérios para tal divisão. Segundo a divisão proposta por mim e ancorada nas críticas já existentes acerca do tema, a obra poética de Lila poderia ser seccionada em três fases distintas. A primeira fase corresponderia às produções aqui estudadas, que foram publicadas entre os anos 1938 e 1947, incluindo, portanto, as obras *De mãos postas* (1938), *Céu Vazio*

(1943) e *Por quê?* (1947). Identifico, em tais livros, a preponderância da temática da busca pela subjetividade e indicações de uma busca da própria persona por encontrar sua dicção poética. A segunda fase, abarcaria as produções intituladas *Novos Poemas* (1951), *Primeiro de Maio* (1954) e *Poemas e Canções* (1957). Associo tais produções a um momento em que a autora vincula sua obra a seu ativismo político de forma mais explícita. Já a terceira e última fase, segundo esta proposta, englobaria o que alguns críticos consideram ser a melhor obra de Lila, pois, em *Coração Descoberto* (1961), o projeto ideológico comunista e “semipanfletário” ao qual a autora estaria vinculada desapareceria, porém permaneceriam presentes os temas recorrentes de sua obra, como a morte a solidão, e a impossibilidade do amor, de forma ainda mais trabalhada (BORDINI, 1990, p.67).

É importante ressaltar que, para materialização das análises acerca do escopo delimitado, utilizei alguns referenciais teóricos de suma importância que pretendo agora elencar brevemente. Um destes referenciais foi o trabalho de Maria da Glória Bordini (1990), apoiado pelo Instituto Estadual do Livro (IEL) e pela Biblioteca do Estado do Rio Grande do Sul, que conta com uma detalhada cronografia a respeito de Lila, com uma seleta de poemas da autora e também com um importante ensaio escrito por Bordini. Nesse ensaio, intitulado “O lirismo incontroverso de Lila Ripoll”, a estudiosa faz uma retomada da trajetória pessoal e profissional da poeta, ornamentando tais dados com suas análises e suas interpretações.

Também devo mencionar as contribuições do trabalho de Alice Campos Moreira, que reuniu esforços junto ao IEL para produzir uma das mais completas antologias da obra de Lila Ripoll. Além de reunir os livros de poemas produzidos pela autora e, ainda, a peça de teatro concebida por esta, a antologia conta também com um valioso material que congrega uma entrevista dada pela poeta em 1961, o discurso proferido por esta na ocasião do IV Congresso Brasileiro de Escritores e uma retomada de sua vida e de sua produção artística. Tal material, ajuda-nos a reconstruir a trajetória da poeta e a selecionar dados que podem nos auxiliar a compreender as dinâmicas sociais que permeavam sua vida. Além disso, esta antologia também fornece dados acerca da recepção do público e da crítica da obra da poeta.

Ainda no sentido de compreender a história da escritora e sua importância para a literatura produzida no estado do Rio Grande do Sul, não posso deixar de mencionar o trabalho de Regina Zilberman (1985). Em seu estudo, a autora reitera as dificuldades enfrentadas por mulheres que ousaram cruzar os limites do espaço privado para aventurar-se no universo da escrita. O estudo também permite-nos antever, com maiores detalhes, como ocorreu a inserção de Lila e de tantas mulheres no circuito literário do Rio Grande do Sul do início do século XX.

Além dos estudos acerca da trajetória da poeta, foram cruciais para estas análises as contribuições de teóricas ligadas aos Estudos de Gênero, tais como Constância Lima Duarte, Rita Terezinha Schmidt, Margareth Rago, Angela Arruda, Joan Scott, Teresa de Lauretis e Judith Butler. Nessa perspectiva, Constância Lima Duarte (2019) empresta-nos sua concepção de feminismo, que “deveria ser compreendido em um sentido mais amplo, como todo o gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, por iniciativa individual ou de grupo” (DUARTE, 2019, p.26). Dessa forma, poderíamos situar a escrita de Lila sob um viés feminista, já que, em seus poemas, a autora apresenta uma visão que contesta a opressão e a situação de imobilidade a que são submetidas muitas mulheres de sua época.

Ainda sob essa ótica, conto com a concepção adotada por Rita Terezinha Schmidt (2019), que defende que “os textos de autoria feminina levantam interrogações acerca de premissas críticas e formações canônicas, bem como tensionam as representações dominantes calcadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença” (SCHMIDT, 2019, p.66). Ou seja, a própria escrita de mulheres assumiria em si uma força contra o sistema que as oprime, pois o próprio desejo de colocar-se enquanto sujeito e delinear seu futuro através da escrita seria em si um ato subversivo (DUARTE, 2019).

A respeito dos atos subversivos, Teresa de Lauretis (2019) argumenta que, sendo os gêneros construídos através de tecnologias e de discursos distintos, também há a possibilidade de uma construção de gênero para além dos limites do discurso dominante, sendo tal construção feita a partir de micropolíticas cujos efeitos podem se fazer presentes no nível da subjetividade e da autorrepresentação (LAURETIS, 2019). Sendo assim, desnatura-se o gênero e abrem-se novas possibilidades para sua construção.

Também neste viés, são de suma importância as propostas de Judith Butler (2019), para quem o gênero seria “uma performance apoiada em sanções sociais e tabus. E essa condição de performance guarda a possibilidade de contestar seu status reificado” (BUTLER, 2019, p.214). Sendo assim, reafirma-se o caráter performático e desnaturalizado do gênero, contrariando uma visão essencialista de tal conceito. Assim, antes de uma identidade natural e única, o gênero corresponderia a um conjunto de atos, discursos, gestos e desejos regulados perante uma realidade social e pública (BUTLER, 2021). Dessa forma, podemos pensar também que um mesmo indivíduo pode apresentar diferentes performances de gênero, tendo em vista que cada performance será única a cada vez que for colocada em forma de ato.

Sobre essa característica própria dos atos performativos, merecem destaque as concepções de Graciela Ravetti, segundo a qual, a escrita performática poderia contribuir

como uma forma de pensar novas possibilidades de existir no mundo, já que “os lugares de subjetivação, nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve são decisivos para se reconhecer e se recriar” (RAVETTI, 2011, p.28). Dessa forma, performar novas possibilidades de existir enquanto mulher no mundo, trazendo à tona novas performances de gênero, pode ser uma maneira de resistir e lutar contra o poder performativo oficial, com seus discursos sexistas e heteronormativos. Especificamente para a abordagem da poesia de Lila, considero o caráter desvelador da obra da poeta que, ao tomar consciência da objetificação das mulheres e expressar sua recusa a essa opressão por meio de seus poemas, colabora para “desnaturalizar a ilusão da identidade sobre a qual se assenta o regime patriarcal e colonial que rege nosso sistema de vida” (RAVETTI, 2002, p.49), mostrando que novas formas de performar o gênero poderiam ser delineadas.

Por fim, considerando as análises formais pelas quais passaram os poemas, foram utilizados também como referenciais teóricos os escritos de Norma Goldstein, Emil Staiger e de Antonio Candido. A primeira autora oferece-nos contribuições valiosas acerca das categorias que compõem os objetos poéticos, a partir de uma perspectiva que compreende que todos os elementos do poema encontram-se entrelaçados em uma grande rede de significação (GOLDSTEIN, 2006). Além disso, a autora também apresenta uma visão acerca da análise de poemas que entende que não existe um método único ou acabado para tal empreendimento, tendo em vista “o caráter particular e específico de cada criação de arte e considerada, igualmente, a variedade de contextos que podem envolver cada leitura” (GOLDSTEIN, 2006, 12). Tal visão também está em consonância com os ideais da própria área de Literatura Comparada que, segundo Eduardo Coutinho (2022), se opõe a uma visão limitante que busca instituir regras universais para analisar e para “explicar” o objeto literário, criando-se uma espécie de poética universal (COUTINHO, 2022).

O segundo autor, Emil Staiger (1993), apresenta uma visão similar à de Norma Goldstein, especialmente no que tange ao profundo entrelaçamento entre os elementos constitutivos do poema. Nesse sentido, o autor defende que som e imagem estariam intrinsecamente unidos, pois seriam “enigmaticamente uma só coisa” (1993, p. 21), contribuindo para a análise em questão, em que se pretende interpretar os sinais do poema enquanto uma unidade, uma rede em que diversos elementos funcionam de maneira conjunta podendo gerar diferentes efeitos de leitura.

O último autor, Antonio Candido (2006), contribui com conceitos e aspectos fundamentais dos poemas, levantando também questões acerca do papel do analista. Segundo Candido,

o estudo do texto importa em considerá-lo da maneira mais íntegra possível, como comunicação, mas ao mesmo tempo, e sobretudo, como expressão. O que o artista tem a comunicar, ele o faz à medida que se exprime. A expressão é o aspecto fundamental da arte e portanto da literatura. (2006, p.27).

Sendo assim, a perspectiva de Candido também se alinha aos estudos sobre performance, que consideram a escrita performática como um ato, como um enunciado, que, por assim ser, pressupõe um diálogo constante entre todas as partes do discurso: escritora, obra e leitora.

Seguindo a metodologia e os objetivos propostos, busco, nas páginas que se seguem, apresentar, em um primeiro momento, uma retomada biográfica da trajetória de Lila Ripoll, onde pretendo situar a produção da poeta no contexto e na tradição literária da época como forma de resgate de sua memória e de valorização de sua vasta produção. Ademais, procuro com esta retomada estabelecer paralelos entre a produção artística da autora e o contexto histórico, social e político em que ela estava inserida, já que toda obra estética surge a partir de um dado contexto histórico-cultural e é transportada para outros no momento de sua leitura (COUTINHO, 2022).

No segundo capítulo, sigo para a análise dos poemas selecionados a partir da metodologia exposta anteriormente. Este capítulo foi subdividido em três seções, sendo cada uma delas correspondente a uma das obras aqui abarcadas. Em cada um destes subcapítulos, busco analisar cerca de três a quatro poemas que, segundo os aspectos que foram observados, apresentam diferentes performances e potenciais performáticos que se delinham a partir da denúncia e da contestação dos padrões de gênero impostos pelo discurso patriarcal vigente.

Por fim, teço algumas considerações acerca das relações que podem ser estabelecidas entre as três obras, ressaltando também os efeitos de leitura que as obras podem vir a suscitar.

2 SOBRE LILA RIPOLL: UM MOVIMENTO DE RESGATE

Conforme mencionado anteriormente, minha história com a poesia de Lila Ripoll teve início no ano de 2019, a partir dos encontros promovidos pelo Grupo de Leitura de Poesia de Autoria Feminina. Foi a partir da leitura performada pelas vozes de diferentes sujeitos, em sua maioria mulheres, que entrei em contato com os poemas desta autora que viria a acompanhar minha trajetória ao longo dos quatro anos de pesquisa acadêmica. Foi durante estes encontros também que percebi o quanto desconhecemos sobre a obra e a vida de uma das autoras mais relevantes para a literatura do estado do Rio Grande do Sul, especialmente se considerarmos que a autora teria sido, em sua época, a “mais ativa representante de seu sexo nos meios literários” (ZILBERMAN, 1985, p.79).

Segundo Maria da Glória Bordini (1990), que dedicou parte de seus estudos à vida e à obra de Lila Ripoll, apesar da poeta ter alcançado um considerável reconhecimento por parte da crítica e do público leitor na época de sua produção, sua obra passou por uma espécie de processo de apagamento desde a instauração da ditadura civil-militar no Brasil. Nesse sentido, devido ao choque entre a política de repressão e totalitarismo que se estabeleceria a partir de 1964 e o ativismo político de Lila, alinhado aos ideais do Partido Comunista, a autora teve sua voz poética e sua trajetória silenciadas e afastadas do conhecimento do público. Além disso, tal silenciamento é sintomático também do que ocorrera com diversas obras produzidas por mulheres, as quais, “mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres ‘normais’” (LEMAIRE, 1994, p.58).

Haja vista o apagamento histórico e literário da figura de Lila e de sua obra, o presente capítulo tem como objetivo apresentar alguns dados de sua biografia e delinear alguns aspectos importantes acerca do contexto histórico em que a autora viveu. Nesse viés, cabe dizer que, segundo estudiosas da área da História, ainda durante a primeira metade do século XX no Brasil,

as mulheres tinham um espaço de realização muito restrito, definido pelos papéis que “a natureza” lhes havia determinado e pela moral imperante na época. Todo e qualquer desvio de comportamento poderia gerar críticas, desqualificações e, até mesmo, marginalização social. (SCOTT, 2023, p.21).

Nesse sentido, tal movimento institui-se como forma de resgate da trajetória invisibilizada de uma mulher que, em uma terra e um tempo marcados pelos ditames patriarcais que tentavam calar as vozes e os corpos de mulheres que desafiavam os padrões de

gênero impostos, ou mesmo, contra as performances de gênero “aceitas”, ousou fazer-se ouvida através de seus poemas.

Natural de Quaraí¹, cidade a oeste do estado do Rio Grande do Sul - fazendo fronteira com o Uruguai - Lila Ripoll veio ao mundo no dia 12 de agosto de 1905, em um mês marcado pelas chuvas e pelo anúncio de tristezas, como diz a autora no poema intitulado “Vim ao mundo em agosto”². De fato, a vida da autora é marcada por diversos momentos de perda e de tristezas, enfrentando o luto de familiares e de pessoas próximas ao longo de sua vida e também lutando contra a invisibilidade e a opressão a que as mulheres eram submetidas à época (e, de muitas formas, ainda são nos dias atuais). Cabe ressaltar que a cidade de Quaraí, como grande parte do interior do Rio Grande do Sul naquele momento, era palco para uma “sociedade contraditória e conflituada, que nos inícios do século se digladiava entre o conservadorismo do latifúndio rural e o ímpeto modernizante de uma indústria de transformação” (BORDINI, 1990, p.51). Dessa forma, Lila cresceu e viveu sua infância em uma “cidade interiorana fronteiriça, zona de contrabando, periodicamente sacudida por entreveros pessoais e políticos resolvidos à bala” (BORDINI, 1990, p.51).

A família de Lila, neste contexto, também merece destaque. Seu pai, Florentino Ripoll, estabeleceu-se na cidade de Quaraí ainda jovem e lá dedicou sua vida aos afazeres campeiros, atuando como jóquei e compositor. Além de Florentino, seu avô paterno também deixou outros dois filhos, Raimundo e Pedro Ripoll, ambos exercendo importante papel na vida da poeta. Este último, natural do Uruguai, destaca-se por sua trajetória política na vida pública da cidade de Quaraí, onde inicialmente trabalhou com atividades ligadas às charqueadas da região e depois ao comércio. Na área da política, Pedro pôde exercer cargos políticos eletivos e também presidiu o Diretório do Partido Republicano de Quaraí. Segundo Alice Campos Moreira, organizadora do volume que reúne a obra completa da autora, tal atuação demonstra que “o gosto pela política, com tomadas de posições fortes em termos ideológicos” (RIPOLL, 1998, p.365) é atributo significativo da família de Lila.

Além da influência política, a família da escritora também lhe deixa um legado afetivo de grande valor, especialmente se considerarmos o laço fraterno formado entre ela e seu

¹ Os dados bibliográficos aqui mencionados foram retirados dos estudos realizados por Maria da Glória Bordini, na obra BORDINI, Maria da Glória. **Lila Ripoll**. 2ª ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990.; e por Alice Campos Moreira, na obra em que organiza a produção de Lila Ripoll, sob a referência RIPOLL, Lila. **Lila Ripoll**: obra completa. Organização de Alice Campos Moreira. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1998.

² Este poema foi originalmente publicado na obra *De mãos postas* (1938) e pode ser encontrado na íntegra em RIPOLL, Lila. **Lila Ripoll**: obra completa. Organização de Alice Campos Moreira. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1998. Neste poema, são apresentadas as angústias e as frustrações de uma persona que vê seu destino já definido a partir do momento de seu nascimento, o que em muito se relaciona com as questões levantadas no capítulo seguinte.

primo Waldemar. Este, teve sua infância abalada logo cedo pela morte do pai, Raimundo, tio paterno da poeta, sendo levado a morar junto à família formada por Dora, Florentino e Lila. Devido à proximidade de idade, Lila acaba tecendo um forte laço afetivo com Waldemar, que se estreitaria e viria a ser tema de muitos de seus poemas futuros, constituindo-se como parte dessa infância que a poeta tanto buscou resgatar em seus versos.

Outro aspecto de seus versos futuros, cuja raiz ainda pode ser remontada ao período da infância da poeta, é sua relação com a música. Quando tinha apenas oito anos, Lila iniciou sua jornada pelas notas musicais a partir dos estudos de piano. Cabe dizer que a introdução a tais estudos muitas vezes fugia da própria escolha dos sujeitos femininos, já que, desde pelo menos o século XIX, “saber tocar um instrumento musical, em especial o piano, tornou-se um imperativo para meninas bem situadas socialmente”, pois, “além de introduzir certa disciplina corporal e ajudar a passar o tempo, saber tocar piano seria considerado, na vida adulta, sinônimo de refinamento cultural” (AREND, 2023, p.67). Apesar disso, foi este contato com o mundo da música que possibilitou que Lila vislumbrasse novas possibilidades de ser e de agir no mundo. Segundo a própria poeta, em entrevista concedida a Édison Nequete e publicada no Diário de Notícias, de Porto Alegre, em 1961, “foi através da música que iniciei meus primeiros contatos com a Arte” (NEQUETE, 1961, p.7 apud RIPOLL, 1998, p.361).

Foi também em função da música que a escritora pôde conhecer os novos mundos exibidos pela capital do estado, Porto Alegre, para onde se mudou, por volta de 1927, para completar seus estudos no Conservatório de Música. Vale ressaltar que tal mudança somente foi possível, segundo Bordini (1990), graças à falta de perspectivas matrimoniais para a jovem Lila. Dessa forma, foi a partir da pressuposta falta de sorte da autora em adquirir seu sustento através do matrimônio, conforme era esperado das jovens mulheres naquela época, que Lila teve a oportunidade de seguir seus estudos e adentrar cada vez mais fundo no mundo da poesia e da vida social e política daquela Porto Alegre ainda provinciana, inscrevendo-se e escrevendo-se como sujeito de sua própria vida.

Além da motivação para continuar seus estudos na área da música, consta, em alguns documentos que visam reconstituir a biografia da autora, que Lila também teria vindo para a capital do estado em busca de um diploma de professora da Escola Complementar de Porto Alegre. Seu nome, entretanto, não foi localizado nas listas de formandos desta instituição. Tal motivação para a mudança da poeta para a Porto Alegre, apesar de aparentemente não ter culminado na efetiva diplomação de Lila como professora, é importante, pois ilustra o discurso performativo vigente a respeito das perspectivas de trabalhos possíveis a uma parcela das mulheres da época, tendo em vista que, por ser considerado “como um campo por

excelência de mulheres, apreciadas como mais capazes de cuidar, educar e disciplinar as crianças [...] o magistério era uma das poucas possibilidades profissionais atraentes para as mulheres das elites e dos setores médios da sociedade” (MATOS e BORELLI, 2023, p.137).

Ainda nesta época, a jovem publicou seus primeiros poemas, na *Revista Universitária*. Além disso, durante seus estudos, Lila também aproximou-se de importantes nomes da vida artística e cultural daquela que viria a ser chamada Geração de 30, “que exercia intensa movimentação cultural em torno da Casa Editora da Livraria Globo e do *Correio do Povo*” (BORDINI, 1990, p.52). Entre os escritores com os quais Lila logrou certa proximidade, e, em alguns casos, uma amizade, estão Dyonélio Machado, Carlos Reverbel, Cyro Martins, Manoelito de Ornellas, Vidal de Oliveira, Ovídio Chaves, Reynaldo Moura, Athos Damasceno, entre outros. Tal aproximação pode ter sido uma das grandes aliadas de Lila ao concorrer por um espaço no mercado editorial do qual iria necessitar alguns anos mais tarde ao lançar seus primeiros livros de poemas, já que a história literária e social do estado muitas vezes atuou como um empecilho para que a voz de mulheres chegasse até o público leitor. Segundo Regina Zilberman,

a mudança começa a ocorrer depois dos anos 30, resultado talvez da nova situação social da mulher brasileira de classe média, que, escolarizada, dispõe de melhores oportunidades de trabalho e se fortalece enquanto mercado consumidor de bens culturais, sugerindo, por consequência, temas e captando o interesse do escritor, quando não se convertendo, ela mesma, em artista atuante. (ZILBERMAN, 1985, p.90).

Considerando tal contexto, verifica-se que a autora apresenta-se como uma dessas mulheres que, tendo obtido algumas oportunidades de estudo e de convívio com formas de expressão cultural, pôde trilhar um caminho enquanto “artista atuante”.

Seguindo sua trajetória, Lila, que já vinha publicando alguns poemas avulsos em periódicos de Porto Alegre, teve seu primeiro conjunto de poemas reunidos em formato de livro e publicados pela Livraria do Globo em 1938, sob o título *De mãos postas*. O livro reúne vinte e quatro poemas assinados pela autora e foi recebido com grande louvor pelo público e pela crítica literária, que chegou a se referir à autora como “a grande voz poética da mulher gaúcha” (RIPOLL, 1998, p.368), como afirmou Múcio Leão, crítico do *Jornal do Brasil*. A partir deste momento, Lila adentra de fato no circuito editorial da poesia, tendo, a partir de então, mais seis livros de poemas publicados em vida e um último livro que permanece inédito e cujos poemas foram incluídos na antologia organizada por Walmyr Ayala. Conforme a autora, em entrevista citada anteriormente, sua descoberta do mundo da criação de poesia se

deu a partir da impossibilidade de um outro sonho: o sonho de seguir carreira como pianista (NEQUETE, 1961, p.7 apud RIPOLL, 1998, p.361). A partir da dissolução deste sonho antigo, a poeta passou a interessar-se também por outras formas de expressão através da arte, segundo ela, caminho este a que se entregou, por força de destinação (NEQUETE, 1961 apud RIPOLL, 1998, p.361).

O segundo livro publicado por Lila foi intitulado *Céu Vazio* e foi publicado novamente pela Livraria Globo no ano de 1941, sendo considerado por alguns críticos como a grande glória literária da autora (RIPOLL, 1998). Foi por este livro que a poeta foi agraciada com o Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras, ao qual concorreu com autores - homens - já consagrados pelo cânone. Tal reconhecimento foi amplamente divulgado e celebrado na imprensa sul-rio-grandense, recebendo menções em seus principais periódicos, tais como *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*. Após essa acalorada recepção pela imprensa, Lila também recebeu uma série de homenagens, sendo uma delas anunciada pela Associação Rio-Grandense de Imprensa e assinada por intelectuais como Érico Veríssimo, Manoelito de Ornellas, Paulo Gouvêa, Ovídio Chaves, Luiz Cacciatore, Abdias Silva, Athos Damasceno Reynaldo Moura, Cyro Martins, Dyonelio Machado, Oswaldo Goidanich e Carlos Reverbel. Ainda a respeito do reconhecimento nacional da escrita de Lila, o jornalista Justino Martins, em artigo para *A Revista O Globo*, afirma que “seu nome [o nome de Lila] ocupou as páginas literárias dos jornais de todo o país com a notícia do prêmio que a Academia conferira a *Céu Vazio*” (MARTINS, 1941, p.24 apud RIPOLL, 1998, p.370). Dessa forma, percebe-se que tal publicação não só obteve uma grande aceitação pelo público leitor como também foi acolhida e aplaudida pela crítica literária da época, legando à sua autora grande respeito e reconhecimento mediante outros intelectuais e também mediante a imprensa, com quem mantinha relações estreitas desde sua chegada em Porto Alegre, como veremos adiante.

Alguns anos após a publicação de seu segundo livro de poemas, Lila apresenta ao público seu terceiro livro, intitulado *Por quê?*, no ano de 1947. O lançamento do livro entretanto, diferentemente do que ocorrera com a produção anterior da autora, não recebeu da imprensa grande atenção. Tal situação coincide, e pode ter alguma relação, com a legalização do Partido Comunista, que até então atuava clandestinamente devido ao totalitarismo instaurado entre os anos em que vigorou o Estado Novo no Brasil. Lila - que já vinha nutrindo grande estima pelos ideais marxistas e comunistas pelo menos desde 1926, ano da Coluna Prestes, e que, após o assassinato político de seu primo Waldemar, em 1934, havia estreitado ainda mais seus laços com o Partido, participando inclusive do Núcleo Intelectual do Partido

Comunista - viu na legalização do Partido uma forma de intensificar sua militância política, agora também de maneira aberta e explícita.

A postura militante da autora não só tornou-se mais intensa e explícita em sua atuação social, que se verifica por sua participação em comícios, passeatas, reuniões do Partido Comunista e até mesmo em uma candidatura à deputada estadual, mas também apresentou importantes reflexos em sua obra. Em 1951, após a morte repentina do marido, Lila publica seu quarto livro de poemas, sob o título de *Novos Poemas*. Tal livro seria o primeiro de uma série de livros de cunho político voltado para as questões do Partido Comunista publicados entre 1951 e 1957. Os três livros foram apresentados em *Cadernos da Horizonte*, sendo os outros dois publicados respectivamente em 1954 e 1957. Como primeiro livro desta “trilogia”, *Novos Poemas* legou a sua autora o Prêmio Pablo Neruda da Paz.

O segundo livro, que consiste efetivamente em um grande poema dividido em quatro partes - sendo estas Festejo, Passeata, Amanhã e Angelina -, recebe o título de *Primeiro de Maio*, uma alusão ao massacre ocorrido no Dia do Trabalhador na cidade de Rio Grande, no litoral sul do Rio Grande do Sul. O massacre referenciado ocorrera no dia primeiro de maio do ano de 1950 na cidade de Rio Grande, durante um protesto de trabalhadores ligados ao movimento operário e que reivindicavam a reabertura da Sociedade União Operária (SUO) fechada pelo Ministério da Justiça desde o ano anterior. Ao longo da manifestação, policiais e soldados da Brigada Militar, liderados pelo delegado Ewaldo Miranda do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), entraram em conflito com os manifestantes, atingindo e vitimando com disparos de arma de fogo quatro pessoas: a tecelã Angelina Gonçalves, o portuário Honório Couto, o ferroviário Osvaldino Correia e o pedreiro Euclides Pinto. Além destes, o “massacre da linha do parque”, como ficou conhecido, também deixou feridos outros manifestantes e líderes do movimento operário da região. Alguns dos nomes dos manifestantes que foram vítimas neste evento figuram e sobrevivem nos versos dos poemas de Lila Ripoll, como é o caso de Angelina Gonçalves, cujo nome dá título à quarta e última parte do poema *Primeiro de Maio*.

O terceiro e último livro de poemas desta que poderíamos chamar de fase mais engajada politicamente da autora é lançado no ano de 1957, sob o título de *Poemas e Canções*. A obra é composta por dezoito poemas e é citada pelo *Correio do Povo* como uma “seleção dos melhores versos dos últimos anos” (POEMAS, 1957, p.8 apud RIPOLL, 1998, p.374). O título de tal conjunto de poemas é especialmente interessante se considerarmos as aproximações entre poesia e canção. Nesse sentido, Ana Maria Lisboa de Mello (2002a), apoiando-se na perspectiva adotada por Cecil Maurice Bowra, afirma que a relação entre

canto e poesia se dá em função do poder do canto em dominar o indizível, e, portanto, “quando as palavras se constroem para amoldar-se a uma toada musical, produzem uma das formas mais elementares de poesia que conhecemos, devido ao fato de que estão submetidas a uma ordem deliberada e dispostas para levar a cabo uma função diferente da fala” (BOWRA, s.d, p.247 apud MELLO, 2002a, p.45). É interessante notar também que, especialmente no caso de Lila, Maria da Glória Bordini defende que sua poesia recorre à “melodia *cantabile*, mais sugestiva do que pictórica, que recusa a inexorabilidade do real, desenvolvendo modulações tonais e rítmicas muito singelas” (BORDINI, 1990, p.74), o que novamente retoma as aproximações entre a poesia produzida pela autora e a canção.

Cabe ressaltar também que, segundo algumas autoras, essa fase da poesia de Lila poderia ser considerada a menos acabada em um sentido estético, já que “a poeta desfaz qualquer distanciamento entre o sujeito lírico e a si mesma, destruindo a qualidade poética de seu texto ao romper com a ficcionalidade” (BORDINI, 1990, P.65). Sobre tal aspecto, a própria poeta assume não estar totalmente satisfeita com seu trabalho. Os motivos que a levam a pensar desta maneira, porém, não questionam a qualidade estética de um trabalho meramente por seu potencial político e social ao mesmo tempo que poético. Segundo ela, a deficiência de seu trabalho nestes livros se dá não “porque a poesia é política, mas porque julgo ser a mais difícil de ser realizada com esplendor” (NEQUETE, 1961, p.7 apud RIPOLL, 1998, p.362). A autora ainda completa dizendo que não pretende por isso desvencilhar a política de seu trabalho, pois

o poeta é antes de tudo um homem. Não o separo da vida, nem da responsabilidade que assume, como homem, perante a sociedade. E a literatura, a poesia - como disse um eminente pensador - não exprime somente o homem, mas a vida em geral. [...]. A política, o fato social, as injustiças sociais fazem parte da vida. (NEQUETE, 1961, p.7 apud RIPOLL, 1998, p.362).

Nesse sentido, acredito que talvez seja um tanto limitante considerarmos a política como um fator determinante para a falta de qualidade estética de um trabalho, especialmente se considerarmos que “em toda a enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, *ilocutório*, que modifica e determina a relação entre os interlocutores” (RAVETTI, 2002, p.48). Dessa forma, os enunciados que se verificam no discurso poético também possuem intenção e estão imbricados nas relações sociais, inclusive políticas, envolvidas em seu momento de enunciação. Isso não significa dizer que as únicas relações sociais relevantes são aquelas referentes ao momento de escrita do objeto literário, antes pelo contrário, significa dizer que tal objeto possibilita diferentes enunciações a cada constelação de relações que se

estabelecem em cada nova leitura, em cada nova performance, retomando o argumento de Ravetti que afirma que “as artes performáticas interferem na política e a política na arte” (RAVETTI, 2002, p.57).

Seguindo o percurso de produção da autora, vemos que, em 1958, Lila lança-se no mundo do teatro, com a peça *Um Colar de Vidro*, primeira e única peça de autoria da artista. A peça foi amplamente divulgada pelos dois principais periódicos da época, *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*. A peça, que previa apenas uma temporada, programada para ocorrer nos dias 28, 30 e 31 de outubro, foi reapresentada em segunda temporada, nos dias 28 e 29 de novembro, devido ao grande sucesso de público e de crítica. Alguns dos principais periódicos teceram comentários positivos e significativos acerca da encenação da peça e do trabalho de Lila. O *Correio do Povo* publicou elogios à peça em que reafirma o “expressivo sucesso de público e de crítica” (A.O, 1958, p.8 apud RIPOLL, 1998, p.375). Nessa mesma direção, o *Diário de Notícias* exalta também o trabalho simples, sério e correto de Lila (EDMUNDS, 1958, p.9 apud RIPOLL, 1998, p.375). Também nesta época, a autora ajudou a fundar o Grupo de Arte, destinado a promover e estimular iniciativas na área da dramaturgia. Além da peça de sua autoria, Lila também já havia atuado junto às artes cênicas ao montar a peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes.

Alguns anos mais tarde, em 1961, é lançado o sétimo e último livro publicado em vida pela autora. Sob o título *O coração descoberto*, a poeta apresenta-nos aquela que muitos críticos consideram a sua melhor obra. Neste volume, “os temas permanentes da poeta - a morte, a solidão e a impossibilidade do amor - são retrabalhados com maior elaboração formal, incorporando-se aos versos e ritmos, ainda talhados pelo figurino neo-simbolista, algumas soluções advindas da poética modernista” (BORDINI, 1990, p.67). O livro foi lançado em meio a um ambiente festivo organizado pela Associação Rio-Grandense de Imprensa, a mesma que alguns anos antes havia homenageado a autora por seu trabalho em *Céu Vazio*.

A respeito de sua relação com a imprensa, cabe ressaltar que Lila não só figurou neste universo por meio das menções a ela e a seus trabalhos, mas também participou de forma ativa da produção jornalística a partir de sua chegada a Porto Alegre. Desde que se radicou na capital, Lila passou a contribuir ativamente para os periódicos locais, seja com a publicação de seus poemas, como o fez com seus primeiros escritos na *Revista Universitária*, seja com a publicação de artigos ou mesmo traduções de trabalhos de outros artistas, como o fez com os poemas de Orfila Bardesio, em colaboração com a *Revista O Globo*. Nesse sentido, ressalta-se o papel importante exercido pela imprensa naquela época, da qual muitos poetas, e algumas

poetas, se utilizavam “para divulgar seus poemas e, ao mesmo tempo, testar a reação do público leitor, para depois lançá-los em livro” (RIPOLL, 1998, p.370).

Destaca-se também seu trabalho junto à construção da nova fase da revista *Horizonte*, pertencente ao Núcleo Intelectual do Partido Comunista, do qual a poeta fazia parte desde meados dos anos de 1930. Durante sua participação no corpo editorial da *Horizonte*, Lila também pôde exercer o cargo de diretora da revista. Nela, a poeta, além de publicar trabalhos de artistas e intelectuais como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado e Beatriz Bandeira, também publicou suas próprias traduções de poetas como Nazim Hikmet e Louis Aragon. Além de sua participação na revista *Horizonte*, Lila também integrou o corpo editorial de publicações de *A Tribuna Gaúcha*, *A Leitura*, *Partidários da Paz* e *Dom Casmurro*, esta última sendo dirigida por Álvaro Moreyra, do Rio de Janeiro. A poeta ainda exerceu intensa atividade junto ao jornal *A Tribuna* após seu retorno da viagem que realizou a Moscou e Stalingrado no ano de 1955, onde participou do Congresso Internacional dos Partidários da Paz, a convite do Partido Comunista Central. Percebe-se, portanto, que a vida de Lila, além de marcada pela produção poética, também possui diferentes matizes sociais, políticas e profissionais.

Sobre sua atuação política, podemos dizer que, como a própria poeta afirma, sua vida sempre foi política, pois a política estaria em todas as esferas da convivência em sociedade, inclusive na esfera artística. Entretanto, cabe um destaque para sua participação junto a entidades políticas de sua época, especialmente junto ao Partido Comunista, ao qual permaneceu vinculada ideologicamente até o momento de sua morte.

Como dito no início deste capítulo, Lila sempre esteve rodeada por fortes posicionamentos políticos e ideológicos. Além de seu tio, Pedro Ripoll, que exerceu cargos de grande importância política na cidade natal da poeta, seu pai, Florentino Ripoll, também parece ter estado envolvido em atividades políticas, inclusive levando-o a um possível exílio no Uruguai (RIPOLL, 1998, p.366). As atividades políticas de seu primo Waldemar, que sempre fora muito próximo de Lila, também exerceram grande influência sobre o imaginário político da autora. Waldemar, que também havia se mudado para Porto Alegre, integrou-se aos movimentos que auxiliaram a levar Getúlio Vargas ao poder em 1930. Porém, assim como muitos militantes da época, Waldemar se viu frustrado com as atitudes do novo governo, apoiando assim a Revolta Constitucionalista de São Paulo, movimento ocorrido em 1932 que defendia a criação de uma nova Constituição e criticava o autoritarismo do governo getulista. Devido à repressão do movimento pelas tropas do governo, Waldemar foi preso e forçado a exilar-se. Ao voltar ao Brasil, radicado mais especificamente em um local próximo à fronteira

com o Uruguai, Waldemar foi assassinado brutalmente por seus adversários políticos, deixando seus aliados, sua família e, especialmente, Lila extremamente abalados. A autora, que nutria grande afeto pelo primo, viu na luta comunista e marxista uma forma de combater estes tipos de ataques contra a vida, aliando-se ao Partido Comunista.

Durante os anos que se seguiram, Lila participou ativamente da Aliança Nacional Libertadora e também do Sindicato dos Metalúrgicos, no qual dirigiu o Departamento Cultural, entre os anos de 1935 e 1939. Além de sua atuação junto a tais entidades, a poeta também exerceu grande influência no Movimento Estadual dos Partidários da Paz, do qual foi diretora ainda no início da década de 1950. Ainda nesta década, Lila participa de um movimento de intelectuais que pede pela consolidação da paz entre as grandes potências da época, paz esta que estava ameaçada pela possibilidade de novos conflitos armados em decorrência das tensões causadas pela Guerra Fria. Além disso, a poeta também participa de um abaixo-assinado que reivindica o direito à liberdade de informação, redigido logo após a condenação do jornalista Pedro Motta Lima por crime de imprensa. O fato, junto a outras atitudes de restrição da liberdade de expressão artística e jornalística que vinham ocorrendo, também é tema do discurso proferido pela autora na ocasião do IV Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em Porto Alegre. Durante o discurso, Lila, que na época era presidente da seção regional da União Brasileira de Escritores, saúda a vinda de todos(as) os(as) escritores(as) e lembra-os(as) de seu papel na luta pela liberdade de expressão e pela garantia dos direitos sociais afirmando que

o escritor brasileiro, na hora presente, segue a lição do escritor brasileiro no passado. Invés de isolar-se na vida social e tornar-se indiferente aos problemas nacionais, toma posição, com sua literatura e a sua atividade prática para influir decisivamente nos destinos de nossa Pátria. O nosso quarto Congresso, como os congressos anteriores, é a defesa da liberdade de pensamento e de opinião, a unidade de todos os escritores, no que se refere à proteção do trabalho intelectual, no desenvolvimento de suas associações espalhadas pelo País, na intensificação de intercâmbios e de entendimentos em torno de questões de que depende o florescimento de nossa cultura. (IV CONGRESSO, 1951, p.5 apud RIPOLL, 1998, p.363).

Assim, verifica-se que a autora assume para si e pelos demais integrantes da classe literária o compromisso de fazer de suas literaturas também uma ferramenta de mudança social, retomando novamente os entrelaçamentos entre literatura, sociedade e política.

Concluindo este breve panorama da história da vida de Lila, encontraremos uma vez mais acontecimentos políticos envolvendo a poeta. Ainda nos primeiros dias do regime que assolaria o país durante os vinte e um longos anos em que vigorou a ditadura civil-militar no Brasil, Lila foi presa devido a suas atividades políticas. Porém, em decorrência do estágio

avançado em que se encontrava o câncer contra o qual lutava e que, posteriormente a levaria à morte, a poeta foi libertada. Concomitantemente a sua luta contra o câncer, a poeta continua a produzir sua arte, deixando uma série de poemas que seriam compilados em uma obra que ainda permanece inédita intitulada *Águas móveis*. Em 1967, seu amigo Walmyr Ayala organiza uma antologia da obra de Lila, na qual seleciona apenas alguns poemas de cada obra, incluindo também poemas de *Águas móveis* e alguns poemas que denominou de “Inéditos”. A publicação deste volume deu-se apenas alguns dias antes da morte de Lila Ripoll, ocorrida no dia 7 de fevereiro de 1967.

Percebe-se assim que, segundo a própria autora afirma, não é possível desvencilhar sua escrita de suas atividades sociais e políticas, tendo em vista que ambas caminharam lado a lado durante toda a trajetória da autora. Até os últimos momentos de Lila, esta foi política, pois, como todas(os) nós, esteve inserida em uma realidade que sempre será política, mesmo que não esteja vinculada à esfera partidária. Mesmo em seus primeiros livros, os quais muitas vezes são considerados desprovidos de conotação política, Lila é política, pois através de sua literatura, a poeta grita “contra a desigualdade das relações sociais que dominavam a vida doméstica e pública da sociedade porto-alegrense dos anos 40 e 50, numa recusa a integrar-se a elas e nada oferecendo como derivativo” (BORDINI, 1990, p.50).

Além disso, sua poesia é política porque é por meio dela que se estabelecem novas possibilidades de estar e de ser em um mundo que oprime e reprime identidades que destoam do padrão normativo imposto. Como se verá no capítulo que se segue, por meio de sua poesia e pela denúncia nela apresentada a respeito das condições de opressão e silenciamento a que diferentes mulheres eram (e são) submetidas, Lila apresenta-nos diferentes possibilidades de performar o gênero de maneiras que não só vão contra tal opressão como também nos encorajam a pensar em formas de combatê-la.

3 SOBRE AS OBRAS E SUAS PERFORMANCES

Neste capítulo, será dado destaque à análise das três primeiras obras poéticas de Lila Ripoll, *De mãos postas* (1938), *Céu Vazio* (1943) e *Por quê?* (1947). Percebe-se, em tais obras, uma busca da autora por sua própria dicção poética e por sua identidade enquanto mulher e escritora. Nesse sentido, observa-se um constante questionamento por parte da persona poética³ em relação a sua atuação e ao seu espaço no mundo, muitas vezes reavaliando sua trajetória e suas crenças, como veremos nos poemas a serem analisados a seguir.

3.1 “Tudo imóvel. Parado! Tudo morto!...”: a imobilidade das mulheres

No livro *De mãos postas*, publicado em 1938 pela Livraria do Globo e dedicado à memória de seu primo Waldemar, Lila insere-se no mundo editorial da poesia apresentando vinte e quatro poemas nos quais alguns temas como a religiosidade, a infância, a morte e a solidão aparecem como recorrentes. Conjuntamente a tais temas, a persona tensiona crenças e dogmas que antes eram tidos como “naturais”, a exemplo dos próprios dogmas religiosos, procurando encontrar-se enquanto sujeito em meio a tantos questionamentos e paradoxos. De acordo com Bordini (1990), em *De mãos postas*, Lila “alicerça a construção de uma lírica pessoal, através de um Eu poético feminino que se caracteriza pelo desejo de partir em busca de uma ‘cura de alma’ cujo rumo o mar e o vento decidirão” (BORDINI, 1990, p.56).

Em seu empreendimento, Lila também apresenta sua própria busca em construir-se enquanto sujeito naquela sociedade marcada pelo patriarcalismo e pela religiosidade que regiam os padrões sociais e de gênero a serem seguidos. Nesta obra, a poeta exhibe um quadro representativo dessa força performativa do discurso oficial, que, como afirma Ravetti (2002), tem o poder de criar definições próprias para as categorias de gênero, impondo obstáculos para a emancipação efetiva dos sujeitos e para a construção de novas identidades não condizentes com as predeterminações estabelecidas.

³ Neste trabalho, optei por utilizar o termo “persona” - ou seu plural, “personas” - no lugar do comumente referido “eu lírico” para ressaltar o caráter constantemente performativo do sujeito poético, que jamais encontra forma concluída, mas está em constante movimento de criação dentro do poema. Essa nomenclatura opõe-se a dicotomia clássica entre o sujeito empírico e o sujeito lírico, mas compreende que ambos estão imbricados e entrelaçados no ato de criação e de leitura poética (COMBE, 2010). Além disso, a utilização deste termo permite que as análises aqui desempenhadas sejam feitas respeitando a marcação gramatical do gênero feminino, enquanto a utilização do termo “eu lírico” limitaria as análises a um suposto “eu universal” marcado pelo masculino.

No poema “No casarão...”, que abre a obra analisada neste subcapítulo, a persona apresenta a imagem de uma infância marcada pela imposição de padrões e pela restrição do espaço de atuação do sujeito que vive neste casarão. Entretanto, o poema também mostra uma persona lírica consciente de tais prescrições e disposta a encontrar maneiras de contornar os limites impostos arbitrariamente sobre si:

No casarão...

NASCI num casarão velho, de esquina,
 Escondido entre salsos pensativos.
 E foi lá que a minha alma, ainda menina,
 Olhando dia e noite os poentes vivos,
 Aprendeu a viajar no pensamento.
 Eu fui uma criança sem infância,
 Senti, desde pequena, esse tormento
 Que o sonho traz depois de cada ânsia,
 E que é o maior dos males que conheço!
 Às vezes, noite alta, eu levantava,
 Vestia minha roupa pelo avesso
 E saía sozinha (a lua espiava!)
 Para olhar as estrelas e os céus altos...
 O quintal era um mundo diferente,
 Que eu percorria sem temer assaltos.
 Meu corpo, que já era um pobre doente,
 Tiritava de frio e de emoção
 Quando o vento arrepiava os velhos salsos
 Que arrastavam os braços pelo chão...
 Meia noite... Fantasmas... Bruxas brancas...
 Eu sozinha vagando pelo escuro...
 Minha casa fechada com mil trancas,
 E as pedras a cair do velho muro...
 Quando a lua fugia, já cansada,
 Meus passos, silenciosos, apagados,
 Voltavam pelas pedras da calçada
 Que a nossa casa tinha de um dos lados.
 De manhã: os olhares, as perguntas...
 (Eu estava tão branca. Tão sem cor.
 As olheiras iguais às de defuntas...)
 - "Era o vento!" "Era o frio!" "Era o calor!"
 A mentira que achava na ocasião...
 E de noite, outra vez, às escondidas,
 Abandonava o velho casarão...

(RIPOLL, 1998, p. 17)

No poema, composto por trinta e quatro versos decassílabos organizados em uma única estrofe, é construída a imagem de um “casarão velho” (1.1)⁴, fechado com “mil trancas” (1.22) e escondido do mundo por seus “salsos pensativos” (1.2) e por seus velhos muros de pedra (1.23). A escolha lexical utilizada para descrever a casa em que a persona viveu sua

⁴ Optei por utilizar esta padronização para facilitar a localização dos referidos versos, sendo o primeiro número citado entre parênteses correspondente à estrofe, e o segundo correspondente ao verso.

infância é significativa, pois remete a uma atmosfera de aprisionamento da qual só seria possível se ver livre a partir dos pensamentos.

Contudo, tais pensamentos são associados à ideia de “tormento”, como observa-se no sétimo verso do poema em que se afirma que estes pensamentos são tormentos com os quais a persona teve que lidar após a ânsia trazida por cada sonho que teve neste ambiente restrito e sufocante de sua casa. A associação entre as ideias de “pensamento” e “tormento” ocorre não somente pela sequência lógica estabelecida pelos versos, mas também pela composição rítmica destes. Nesse sentido, percebe-se que o poema rima, em versos alternados, as palavras “pensamento”/“tormento” (1.5; 1.7) e “infância”/“ânsia” (1.6; 1.8) estabelecendo entre tais palavras laços semânticos e rítmicos que remontam para a aproximação de tais ideias, pois, como aponta Norma Goldstein, “a semelhança sonora aproxima termos que, fora do poema, o leitor não pensaria em relacionar” (GOLDSTEIN, 2006, p. 57).

Na sequência, percebe-se que também há uma afinidade entre tais pensamentos e o ambiente noturno, quando a criança pode enfim sonhar, vestir sua roupa “pelo avesso” (1.11) - contrariando as convenções e as regras impostas sobre seu corpo -, e sair sozinha a pensar em novas possibilidades de ser e de existir que parecem ainda tão distantes quanto “as estrelas e os céus altos” (1.13). Aqui, pode-se traçar uma relação entre o espaço construído pela persona lírica e aquilo que Virginia Woolf defende como a necessidade de se ter um espaço todo seu para que os pensamentos e, conseqüentemente, as próprias atividades poéticas, possam existir. Segundo a autora, as mulheres precisariam, para tornarem-se escritoras, ter condições financeiras para tal e também ter um espaço de privacidade, já que é “no ócio, nos sonhos, que a verdade submersa às vezes vem à tona” (WOOLF, 2014, p.49). Dessa forma, verifica-se que a persona consegue construir, mesmo neste ambiente que visa limitar seu escopo de ação, um espaço todo seu, em que seus pensamentos podem fluir sem interferências externas ou julgamentos.

No entanto, apesar de se dizer sozinha neste quintal, a voz poética aponta para algumas figuras que a acompanham nesta jornada de descoberta de seus anseios, como, por exemplo, os “salsos”, os “fantasmas” e as “bruxas brancas”. Os salsos, que já haviam sido mencionados no segundo verso do poema como seres pensativos, agora aparecem como figuras aparentemente melancólicas que “arrastavam seus braços no chão” (1.19), reforçando os laços entre pensamento e melancolia. Os fantasmas e as bruxas figuram também como personagens que acompanham a persona com seus pensamentos e suas vidas esquecidas. A escolha por tais imagens, frequentemente associadas a um sentimento de melancolia, pode ter relação com a própria desilusão que a persona lírica encontra ao deparar-se com a

impossibilidade de viver seus sonhos naquela casa cheia de trancas, movida por tabus e por imposições sociais. Além disso, tais figuras encontram-se, assim como os passos da voz poética, escondidas e solitárias, sendo suas identidades invisibilizadas e recalçadas a um espaço privado.

Ao final da noite, e, portanto, com o fim deste espaço em que os pensamentos e os sonhos podem alçar até mesmo os voos mais altos em direção ao céu, a persona se vê retornando a sua casa. Porém, aquele muro que antes parecia tão sólido, começa a perder suas pedras (1.23), que também formam o caminho escolhido para o regresso à casa. Tais versos permitem-nos interpretar este regresso a partir de uma lente de mudança, já que, sendo uma casa de esquina, como referido no primeiro verso do poema, esta tinha mais de um lado a ser escolhido, mais de um caminho a ser tomado para a volta. Isso sugere que a persona, por meio de seus pensamentos, decidiu deixar aqueles padrões, aquelas imposições e, por fim, libertar-se das trancas e das convenções, como, de fato, indica o último verso do poema.

Além disso, o poema também nos mostra a reação da sociedade frente à mudança de atitude da persona, que enfrenta olhares e questionamentos que colocam em dúvida inclusive sua saúde. Vale pontuar que, nestes versos, há uma menção à cor branca com que se encontrava a mulher ali apresentada, retomando a cor branca das bruxas que foram referidas como seres cujos pensamentos são invisíveis para os demais. Ademais, a persona também é associada aos mortos, devido a suas olheiras (1.30), reafirmando a associação aos seres pensantes esquecidos e invisibilizados. Desse modo, a referência aos olhares e aos questionamentos que se voltam para a saúde da persona podem ter relação com a própria dinâmica social e de gênero do início do século XX, que considerava que o papel pensante e criativo caberia “naturalmente” ao homem, quando às mulheres caberia apenas o papel reprodutivo (SCHMIDT, 1995, p.184). Nesse contexto, as mulheres que não aceitavam tais imposições ou que entravam em desacordo com os ideais tradicionais de feminilidade, muitas vezes foram tidas como loucas ou doentes, sendo diagnosticadas como histéricas (KEHL, 2008). Ainda sobre este aspecto, cabe lembrar do que diz Hélène Cixous quando se questiona

Qual é a mulher que, surpresa e horrorizada pela balbúrdia fantástica de suas pulsões (já que a fizeram acreditar que uma mulher bem equilibrada, normal, é de uma calma...divina), não se acusou de ser monstruosa? Qual é a mulher que, sentindo agitar em si uma estranha vontade (de cantar, de escrever, de proferir, enfim, de pôr para fora coisas novas), não pensou estar doente? (CIXOUS, 2022, p.44).

Assim, a própria tomada de consciência da mulher acerca de sua capacidade reflexiva e de suas ânsias e desejos mostra-se profundamente perturbadora, tanto para a sociedade ao

seu redor quanto para si mesma, já que tais possibilidades não se apresentavam em seus horizontes anteriormente. Dessa maneira, o poema analisado apresenta-se como performático ao “mexer e revelar temas controversos em seus aspectos mais revoltantes e impalatáveis” (RAVETTI, 2011, p. 17), ao apresentar uma persona que nega o silenciamento do corpo e da mente ao qual as mulheres eram submetidas e que se ergue enquanto sujeito de sua própria voz e de sua própria vida, abandonando o velho casarão. O poema, portanto, é crucial para a análise aqui proposta, já que foi escolhido pela autora como primeiro poema de sua obra, ditando, dessa forma, o tom que se seguirá nos poemas seguintes e que se coloca contra a opressão patriarcal, seja pela denúncia ou pela proposição de novas formas de se performar o gênero.

Nesse sentido, chama-se a atenção para outro poema, no qual, além do tom de denúncia contra a opressão e o silenciamento infligido às mulheres, pode-se perceber também a recorrência de imagens e de recursos utilizados pela poeta:

A noite cai...

QUE tormento ter asas para voar
e prisioneira ser, por toda a vida...
Se eu pudesse fugir, vagar, vagar,
como uma sombra leve, como vida..

Se eu pudesse fugir... (Por que sonhar
impossíveis venturas nesta vida?)
Eu prisioneira sou. Não posso dar
mais sol ao meu destino. Estou perdida

no mistério da vida, sem beleza,
na tortura de ser, na correnteza,
um galho sem vontade, que se vai...

É melhor silenciar... Não penso mais.
É melhor não pensar... Fiquem meus ais
perdidos para sempre... - A noite cai!...

(RIPOLL, 1998, p.25).

O poema em questão, intitulado “A noite cai...”, inicia com um verso que retoma a ideia de um tormento que aflige a voz poética: o fato de ter asas para voar, mas não poder fazê-lo por ser prisioneira por toda a sua vida. Nestes versos iniciais, é feita uma contraposição entre as rimas internas formadas pelos verbos “ter”/“ser” (1.1; 1.2), indicando que, apesar de ter posse do necessário para alçar voo, a persona vê-se presa a amarras que a impedem de materializar seu desejo, simplesmente por “ser” quem é, ou seja, por “ser” uma mulher, causando-lhe uma angústia que a acompanhará durante todo o poema.

Esse sentimento de aprisionamento ao qual refere esta voz feminina pode ser interpretado como uma alegoria dos desafios enfrentados por mulheres no início do século XX, quando, apesar dos muitos avanços como a ampliação do acesso à educação e ao mercado de trabalho, as mulheres ainda não eram “realmente livres; nem das prescrições de comportamento, nem dos preconceitos e da vigilância crítica do seu entorno social” (MOTTA, 2023, p. 92). Nesse sentido, cabe lembrar que, sendo o gênero uma identidade formada a partir de atos que são performados perante uma sociedade regida por tabus e por padrões de conduta estabelecidos de acordo com a ideologia patriarcal e heteronormativa, sempre existirão forças sociais agindo sobre os indivíduos de forma a tentar restringir as possibilidades de performance, mesmo quando os sujeitos acreditam-se livres de tais amarras (BUTLER, 2019). Assim, este tormento ao qual se refere a persona pode estar relacionado justamente a essa tensão entre o desejo de ser livre e de performar o gênero de acordo com seus anseios e os preceitos sociais que impõem sobre os sujeitos os padrões e as formas para performar.

Seguindo a análise do poema, podemos perceber que a persona deixa claro seu desejo por libertar-se das convenções sociais, como expresso no terceiro verso em que imagina “Se eu pudesse fugir” (1.3 e 2.4), repetindo tal conjectura no início da segunda estrofe deste soneto. Nota-se que, na primeira vez em que tal enunciado é proferido, o verso é completado por verbos que indicariam a materialização do desejo da persona, podendo-se inferir que, caso esta pudesse fugir, vagaria pelo mundo - ou voaria, considerando-se a aproximação dos dois verbos empreendida pelo poema inclusive através das rimas externas e alternadas que se verificam - com suas asas, como uma “leve sombra, comovida” (1.4). Talvez a mulher apresentada somente deseje vagar, comovida pela emoção, ou, simplesmente, como talvez indique a sonoridade deste último adjetivo, “como a vida”, com seus caminhos vários e errantes.

Entretanto, diferentemente do que ocorre na primeira menção à tal enunciado, no primeiro verso da segunda estrofe do poema, a oração iniciada pela conjunção “se”, que introduz uma condição para que algo venha a se concretizar, não é seguida por nenhuma hipótese de concretização, mas sim por um questionamento sobre o próprio sentido daquela suposição, tendo em vista que tais venturas seriam impossíveis de se realizar. Além disso, mais uma vez, temos a figura dos sonhos permeando os versos de Lila, porém desta vez, os sonhos parecem ser insuficientes, pois não haveria qualquer tipo de materialização para além de suas fronteiras. Nesse sentido, os sonhos, as fantasias serviriam como uma compensação à

falta de perspectiva das mulheres (KEHL, 2008), uma compensação, porém, que perdera seu sentido ao ter revelado seu caráter ilusório e inatingível na vida material do sujeito.

O poema segue, então, com um tom melancólico e de caráter pessimista em vista das perspectivas da voz poética perante sua vida. Esta vida, como pode-se inferir com base nas duas últimas estrofes do poema, seria regida por padrões sociais que privam o sujeito feminino de sua própria voz, de seu poder de agência sobre seu destino. Nesse sentido, o poema apresenta o caráter opressor dessa sociedade em que as próprias identidades das mulheres - e, conseqüentemente, seus campos de ação e de pensar - são “construída[s] social e culturalmente no jogo das relações sociais e sexuais, pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos/saberes instituintes” (RAGO, 2019, p. 376). Dessa forma, a persona vê-se obrigada a silenciar sua voz e seu pensamento, como se deduz a partir dos últimos versos do poema, em que a construção anafórica “é melhor” (4.9 e 4.10) poderia indicar a própria “voz” da sociedade que através de atos repetidos institui os padrões aceitos para que se performe o gênero feminino (BUTLER, 2019). O uso da anáfora é significativo, portanto, pois mimetiza, na forma do poema, as repetições dos discursos oficiais que tendem a definir as condições identitárias, inclusive de gênero, dos sujeitos. Ao “ouvir” essa voz, a persona parece responder de forma a, aparentemente, concordar com o destino que lhe é imposto, reservando seus desejos, seus sonhos e seus pensamentos à noite que cai.

Entretanto, apesar de exprimir uma visão pessimista acerca da realidade que se apresenta, não propondo explicitamente alternativas para se viver e se performar o gênero de forma diversa, o poema apresenta sua força performática ao demonstrar uma tomada de consciência acerca do caráter desnaturalizado das construções de gênero. Em seus versos, o poema apresenta uma mulher repleta de anseios e munida de asas para alçar voo em direção a concretização destes, algo que não pode alcançar, contudo, devido a padrões de feminilidade que são arbitrariamente impostos pela sociedade. Assim, a própria tomada de consciência a respeito dessas condições é performática por auxiliar a “desnaturalizar a ilusão da identidade sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal” (RAVETTI, 2002, p. 49).

Contudo, durante esse processo, vê-se uma persona envolvida em conflitos internos, tendo em vista a própria luta entre os discursos que haviam sido interiorizados acerca da sua identidade de gênero e o novo discurso que busca edificar a partir de sua tomada de consciência; e por conflitos externos, considerando-se o confronto entre as novas performances de gênero que esta persona pode vir a empreender e sua recepção na sociedade em que vive. Desse modo, reafirma-se que “a construção do gênero é o produto e o processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (LAURETIS, 2019, p.131), sendo

ambos os conflitos, portanto, relevantes para esta análise, pois ambos contribuem e são parte da construção de um gênero, ou de suas possíveis performances.

Esses conflitos seguem sendo pauta em diversos outros poemas da obra, como no poema “Pecado”, em que se apresenta uma persona marcada por paradoxos, dos quais deseja fugir, tendo na infância o ponto de chegada desta fuga:

Pecado...

SÓ desejo fugir destes lugares.
 Não posso mais ficar vivendo aqui.
 Meu desejo é partir e sem demora,
 para o lugar, lá longe, onde nasci.
 Eu era ingênua, simples e curiosa.
 Cuidava minhas flores, meu quintal.
 Rezava. Ouvia missa. Era piedosa.
 E nos dias de festa e procissão,
 toda de branco, fita azul no peito,
 carregava meu livro de oração!
 Conhecia de cor os Mandamentos,
 Tinha respeito à Igreja, ao Padre Eterno...
 Evitava ter loucos pensamentos...
 "Se morresse podia ir para o inferno..."
 Tudo deixei. (Que enorme o meu pecado!)
 Os livros me ensinavam tanta coisa,
 que eu não quis mais viver no meu povoado.
 Agora já não tenho a fita azul,
 nem sei mais caminhar na procissão.
 Penso cousas que nunca imaginei,
 e não tenho o meu livro de oração...
 Já não rezo. Não creio no inferno.
 Esqueci por completo os Mandamentos.
 Perdi meu jeito simples de menina
 criada no mistério dos conventos...
 Só desejo fugir destes lugares.
 Não posso mais ficar vivendo aqui.
 Meu desejo é partir e sem demora,
 Para longe de mim...
 Eu me perdi!...

(RIPOLL, 1998, p. 32)

É importante reparar que a infância aqui é, primeiramente, descrita como um espaço de tranquilidade, onde a persona era ingênua e simples. Segundo Zilberman (1985), a volta à infância poderia significar uma volta aos “valores que gostaria de recuperar: a inocência, a pureza e a ingenuidade, virtudes que o tempo maculou” (ZILBERMAN, 1985, p.80). Entretanto, percebe-se neste poema que a voz poética olha para este lugar a partir de uma visão conflituosa e repleta de paradoxos, pois, ao mesmo tempo em que se institui como um lugar de simplicidade e inocência, este também se desenha como um lugar onde a persona lírica não pode pensar por si própria ou viver com base em seus desejos.

Esse espaço de conflito percorre os versos do poema em diversos níveis, inclusive por meio da trama semântica revelada em suas rimas. A primeira rima que será destacada aqui é a que se verifica entre o par “curiosa”/“piedosa” (1.5; 1.7). À primeira vista, tais palavras poderiam se referir meramente a enumerações feitas pela voz poética acerca das características de sua infância que hoje lhe parecem perdidas. No entanto, se considerarmos os ideais de feminilidade valorizados na época, veremos que a curiosidade, ao contrário da piedade, não era um atributo incentivado entre as meninas em idade infantil. Segundo Silvia Fávero Arend, “docilidade, meiguice, serenidade e resignação eram as características consideradas femininas ao passo que as esperadas dos varões eram a coragem, o poder de decisão e a competitividade” (AREND, 2023, p.71). Dessa forma, percebe-se que a aproximação proposta pelo poema poderia se tratar de uma oposição de ideias e da exposição de um conflito.

Também nessa linha de análise, podemos observar uma oposição entre os pares “Mandamentos”/“pensamentos” (1.11; 1.13) e “Padre Eterno”/“inferno” (1.12; 1.14). Aqui, vemos um contraste entre os próprios dogmas da Igreja, com seus “Mandamentos”, e a nova vida que a mulher apresentada está experimentando, com seus “loucos pensamentos” e suas atitudes mundanas que poderiam levá-la ao inferno. Além disso, o uso de aspas no verso “se morresse podia ir para o inferno” (1.14) é significativo neste contexto, pois demarca o que poderia ser visto como o enunciado proferido por Outros. Nesse sentido, cabe lembrar que “a própria Igreja Católica procurava restringir a atuação das mulheres à esfera privada. Ao desencorajar a participação feminina no mundo da política e do trabalho fora de casa, os religiosos reforçavam a hierarquia existente entre homens e mulheres” (HANNER, 2023, p.48). Assim, a persona estabelece uma relação de conflito entre o que aprendera na infância, ou seja, os ideais de feminilidade celebrados por grande parte da sociedade e por suas instituições, e a forma como performa o gênero na vida adulta, alimentando seus pensamentos, afastando-se da religiosidade e permeada por conflitos que seguem sendo questionados.

Sendo assim, a voz poética parece debater-se em meio a tantos paradoxos que se apresentam em sua vida, entre o discurso erigido pelo Outro, a sociedade patriarcal, e o discurso que ela mesma vem construindo sobre si mesma. Nesse sentido, cabe lembrar que, para muitas mulheres, apresenta-se a questão de inscrever-se (e escrever-se) como sujeito ou colocar-se como objeto do discurso do Outro, segundo os ideais de feminilidade impostos socialmente (KEHL, 2008).

Por fim, como saída para tantos conflitos, a persona propõe a fuga, a partida, para longe “destes lugares” (1.1 e 1.26). Mas que lugares seriam estes? Seguindo-se as pistas dadas pelo próprio poema, verifica-se que há uma repetição, tanto no início quanto no final do poema, dos versos “Só desejo fugir destes lugares, / Não posso mais ficar vivendo aqui. / Meu desejo é partir e sem demora,” (1.1-1.3 e 1.26-1.28). Essa repetição poderia contribuir para reafirmar a insatisfação da mulher apresentada frente a seus dilemas e a sua realidade. Porém, nota-se que tal repetição culmina com versos diferentes, que ditariam o destino dessa fuga. No caso do início do poema, os versos desenham uma volta à infância “para o lugar, lá longe, onde nasci” (1.4). Já no caso do final do poema, vemos que a persona afirma que este lugar seria “para longe de mim”(1.29). Dessa forma, tendo em mente a afinidade entre estes dois versos, sugerida pela repetição da construção inicial, pode-se inferir que o local para onde a persona lírica deseja fugir é para longe de si mesma, pois não está mais naquela infância que não lhe permitia pensar, nem agir de acordo com suas vontades, mas que antes impunha um padrão incontestável de feminilidade a ser seguido. A voz poética, portanto, reafirma a distância em relação àquela menina que um dia fora, reafirmando também sua posição enquanto sujeito dissonante das performances de gênero socialmente incentivadas em sua infância, reconhecendo as dores e os desafios que a sociedade impõe àquelas que “falham em fazer corretamente seu gênero” (BUTLER, 2019, p. 217).

Os dilemas enfrentados por essa persona que se vê diante de olhares e de julgamentos sociais devido a um desvio do padrão performático de gênero também são expostos no poema “Serão triste”:

Serão triste

OITO horas. A sala bem vazia.
A lareira está acesa. Mas que frio
aqui dentro. Que frio! Dia por dia,
esta chuva a descer, igual a um rio.

Coloco minha manta sobre os joelhos.
Os pés sobre a lareira. Olho. Penso.
Outra sala no fundo dos espelhos.
Uma mulher sentada. Tem um lenço

apertado entre as mãos. Chorou, talvez...
Ninguém. Tudo parado. Tudo morto.
Imagino uma história: "Era uma vez..."

O vulto lá do espelho está absorto!

Que pensará assim tão distraído?
O olhar está tão vago! Tão ausente!
Parece um pobre pássaro ferido

que perdeu o seu vôo, de repente!

O cristal que reflete a sua imagem,
 não mostra os pensamentos que ela tem.
 O espelho é um lago triste, sem miragem,
 dentro da sala fria e sem ninguém.

As brasas não aquecem quase nada.
 Há um ambiente mortal de desconforto.
 Nenhum ruído. Nem passos na calçada...

Tudo imóvel. Parado! Tudo morto!...

(RIPOLL, 1998, p. 33).

Neste poema, podemos ver uma persona melancólica, em conflito com seu próprio reflexo no espelho desta sala fria, vazia e monótona. O poema traz, assim, temas que se verificam recorrentes na obra de Lila, como a própria solidão e a imobilidade. Além disso, os conflitos internos e externos da voz poética são colocados em cena a partir da metáfora do espelho que evoca uma reflexão acerca da imagem que esta persona performa perante a sociedade⁵, isto é, sobre como esta mesma sociedade interpreta este reflexo e como a própria mulher apresentada se vê, a partir de suas performances e suas contradições.

Na primeira estrofe deste poema, vemos a persona imersa em uma atmosfera de solidão, acentuada pelas figuras do frio, do rio e da chuva, chuva esta que poderia funcionar como uma metáfora para as lágrimas que insistem em correr sobre sua face perante o vazio da sala. Vemos também a imagem de uma lareira, que poderia representar uma maneira de amenizar o frio e de trazer maior conforto e aconchego para a persona, o que não se verifica, pois há uma constante reafirmação, através de figuras antitéticas, do frio que se sente naquela sala. Esse confronto entre figuras antitéticas também se verifica na esfera sonora do poema, a partir da alternância observada entre o uso de sons vocálicos abertos, representados pela vogal /a/, e de sons vocálicos fechados, representados pelas vogais /o/ e /u/.

É nesta atmosfera, portanto, que a persona passa a olhar para si mesma, através do espelho de sua própria sala, retomando a importância de se ter um espaço próprio para que se façam emergir os pensamentos (WOOLF, 2014). No reflexo deste cristal, a persona contempla a imagem de uma mulher solitária e aparentemente triste diante da monotonia em que se encontra. Tal monotonia pode ser inferida a partir do verso em que se afirma que tudo naquela “outra sala” se encontra “parado. Tudo morto” (3.10 e 7.24), assim como o vulto no

⁵ Pode ser traçado aqui um paralelo intertextual entre este poema e o conto *A mulher no espelho* (1929), escrito por Virgínia Woolf. A partir da descrição de um cômodo através da imagem refletida pelo espelho pendurado na parede da sala, o conto instiga a reflexão acerca das possíveis incongruências referentes às imagens criadas pela sociedade a respeito dos sujeitos e as imagens que estes próprios sujeitos podem apresentar sobre si mesmos.

espelho que está agora absorto. Nota-se aqui uma aproximação sonora entre os pares “morto”/ “absorto” (3.10; 4.12), como se a própria figura atrás do espelho tivesse perdido sua vida absorta em seus pensamentos.

Nesta estrofe, é válido notar também que a persona se empenha em imaginar uma nova história para a mulher do espelho, mas que, no momento em que tenta fazê-lo, esta deixa de ser uma mulher e passa a ser somente um vulto, cujos pensamentos e anseios escapam àqueles que tentam decifrá-la, pois pertencem somente a ela mesma. A partir dessa interpretação, poderíamos relacionar o olhar que se dirige à figura refletida no espelho ao próprio olhar que a sociedade tende a dirigir às mulheres, tentando decifrá-las, e falhando constantemente em suas tentativas, já que a figura que se apresenta no espelho é uma figura plana, sem suas complexidades ou sua identidade enquanto sujeito, sendo somente um reflexo daquilo que a sociedade mesma tende a conformar. Nessa perspectiva, cabe lembrar que “as mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF, 2014, p. 54), ou seja, ao dirigir seus olhares às mulheres, a sociedade, regida por seus valores patriarcais, fracassa em enxergá-las enquanto sujeitos, com suas vontades e seus pensamentos, vendo naquela figura apenas a imagem de um ser - um vulto - que refletiria a imagem oposta e inferior à imagem do homem, sendo este o verdadeiro ser pensante e provido de anseios. Verifica-se no poema essa dificuldade em alcançar a subjetividade deste reflexo principalmente nos versos que compõem a sexta estrofe, em que a voz poética afirma que “o cristal que reflete a sua imagem / não mostra os pensamentos que ela tem” (6.17; 6.18). Assim, a estrutura cristalizada da sociedade patriarcal reflete uma imagem criada por padrões de feminilidade que não abrange os pensamentos ou os desejos dos sujeitos femininos, mas que busca tolher suas possibilidades de escolha para que o sistema de dominação possa sobreviver, já que “as representações de gênero, imbricadas na organização de desigualdade social entre os sexos, configuram-se como instância primária de produção e reprodução da ideologia patriarcal” (SCHMIDT, 1995, p. 185). Nesse sentido, deve-se lembrar que a própria construção dos gêneros por meio do discurso performativo vigente se dá por meio de diversas tecnologias de gênero e de discursos institucionais “com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 2019, p. 142), limitando as performances de gênero que desviem de tais representações.

Sendo assim, percebe-se uma recorrência deste sentimento de imobilidade e de melancolia que acompanha a voz poética durante toda a obra. Dessa maneira, a força performática deste conjunto de poemas alia-se à denúncia da própria situação enfrentada pelas

mulheres no Rio Grande do Sul no início do século XX, o que Bordini (1990) descreve como uma “ditadura da fatalidade”, em que “a força do inevitável se exerce sem apelação sobre homens e natureza igualmente, pelo trabalho da morte e do desgaste existencial” (BORDINI, 1990, p.75), sendo a mulher atingida duplamente devido à sua condição de gênero que, socialmente, a impede de mover-se.

3.2 “Nunca fui tão desigual”: as múltiplas personas

Em seu segundo livro, que leva o título *Céu Vazio* (1943), Lila Ripoll segue sua busca por identificação enquanto sujeito poético e social, retomando temas já apresentados em sua primeira obra, tais como a morte, a solidão, a religiosidade e os conflitos da persona frente a uma sociedade patriarcal. Nesta obra, composta por trinta poemas, porém, vemos uma dicção poética ainda mais elaborada e consciente dos dilemas que a rodeiam. Percebe-se, nesse sentido, uma maior experimentação formal dos versos e dos ritmos, o que se observa pelo uso mais frequente de rimas interpoladas, por exemplo, e de experimentações rítmicas, quando no primeiro livro se observava uma preponderância do uso de rimas alternadas. Além disso, nota-se que os temas reapresentados nesta obra parecem cada vez mais relacionados com o próprio fazer poético, que, apesar do tom pessimista que ainda perpassa os poemas, parece anunciar-se enquanto uma possibilidade de manifestar a subjetividade. Nesse sentido, a obra traz reflexões acerca da importância da escrita para as mulheres e de seu papel enquanto mediadora da construção de uma identidade, inclusive de gênero, pois “é justamente a escrita a própria possibilidade de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais” (CIXOUS, 2022, p. 49).

Seguindo essa perspectiva, vê-se, no poema “Aos quatro ventos...”, uma persona que, mesmo com tantas desilusões e tantos silenciamentos sofridos durante a vida, encontrou uma maneira de se fazer ouvida por aquela sociedade que antes parecia ignorar-lhe os pensamentos.

Aos quatro ventos...

Sou moça e desiludida.
Compreendo os homens e a vida
e tudo o que a vida tem.

As almas que já conheço,
são outras pelo avesso:
não achei nada em ninguém!

Bati, bati em muitas portas.
nas horas frias e mortas
de abandono e de descrença.

Ficaram todas fechadas,
de luzes bem apagadas,
sem notar minha presença!

Corri cidades e montes.
Novos, novos horizontes
minha vida procurou.

Só mudaram as paisagens.
Foram inúteis as viagens:
- o meu mal foi e voltou...

Chorei por noites e dias,
a morte das alegrias
que procurei encontrar.

Não morri, mas fiquei triste
como alguém que só existe,
porque o fim não quer chegar...

E enquanto a vida não passa,
Deus me deu - que grande Graça! -
o consolo de cantar!

E eu espalho, aos quatro ventos,
Os meus grandes pensamentos
que aprenderam a voar...

E como são invisíveis,
Chegam quase imperceptíveis,
sem traír minha presença.

Invadem todas as almas,
que em outras horas mais calmas,
de abandono e de descrença,

ficaram todas fechadas,
de luzes bem apagadas,
sem notar minha presença...

(RIPOLL, 1998, p. 88).

Há aqui, desde o primeiro verso, uma marcação do feminino que se estende por todo o poema, o que permite relacionar a situação descrita com o silenciamento e o apagamento vividos por tantas mulheres no início do século XX, e ainda nos dias de hoje. Percebe-se nos versos da terceira e da quarta estrofe uma atmosfera de enclausuramento, acentuada pela escolha lexical das palavras “portas” (3.7), que indicariam os limites de ocupação de determinado espaço; “frias” e “mortas” (3.8) que sugerem uma relação entre o silenciamento e a própria morte do sujeito enquanto tal; “fechadas” (4.10), que completa o sentido de

“portas” e contribui para a apreensão de que tal porta se trata de uma barreira que a sociedade impõe a este sujeito; e “apagadas” (4.11) que completa e se opõe aos sentidos de “luzes”, indicando um obstáculo para que se concretize o olhar sobre este sujeito que bate à porta.

Diante dessa recusa social em reconhecer sua subjetividade, a persona lírica parte, então, para a busca de novos caminhos “novos, novos horizontes” (5.14). Verifica-se neste verso o uso repetido da palavra “novo”, reiterando a tentativa da mulher apresentada em encontrar caminhos que lhe possibilitem uma mudança, talvez até mesmo para que os pensamentos que insistem em lhe perseguir, como visto nos outros poemas aqui analisados, a abandonem. No entanto, mesmo com novos caminhos, a persona constata que, apesar de novas paisagens ter encontrado, as mudanças internas não foram verificadas, sendo seu mal remanescente. Este mal pode ser relacionado à própria faculdade criativa e reflexiva do sujeito, que tão recorrentemente associa seus pensamentos a seu mal.

Apesar dessa associação, a persona apresenta uma alternativa para que possa conviver com seus pensamentos e com seus sonhos, mesmo que estes não possam ser concretizados em sua vida em sociedade devido aos padrões de gênero estabelecidos. A forma encontrada de dar vida a estes pensamentos, enquanto as imposições e regulações dos corpos não chegar ao fim, é a inscrição destes no canto poético, a grande Graça que Deus lhe deu (9.26). O canto figura, portanto, como uma maneira de dar voz ao indizível, retomando uma das origens da própria escrita poética, que provém “do desejo de transformar (magicamente) a realidade inaceitável” (MELLO, 2002a, p.47). É através de seu canto que os pensamentos da persona conseguem finalmente alçar voo em direção àquelas portas que antes lhe tinham sido fechadas, alcançando lugares que anteriormente não lhe eram permitidos frequentar e atingindo almas que pareciam inacessíveis. Verifica-se, desse modo, a potência do próprio texto poético, já que este atua como

possibilidade de construção de objetos de desejo, sempre impossíveis, pois o desejo não tem porto definitivo; o texto é o lugar onde estes objetos se corporificam na materialidade dos significantes. É como se os delírios e todos os sonhos, que encenam o desejo da plenitude, nele se alucinassem, tornando-se visíveis e audíveis, pela potencialidade das palavras que ressoam, ecoam, em sua musicalidade poética. (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 1989, p. 17).

Sendo assim, percebe-se que, apesar de ainda parecer invisível perante os olhos da sociedade, a mulher apresentada consegue fazer-se ouvida através de suas palavras e, além disso, criar um mundo onde seus desejos e sonhos podem ser expressos, mesmo que em sua vida social isso não seja possível.

Essa impossibilidade de agir socialmente de acordo com seus anseios, tema que já fora abordado em outras produções da poeta, ressurge na obra *Céu Vazio* também em outros poemas, como é o caso do poema “Correntes”.

Correntes

Tantos e tantos caminhos
e os meus pés aqui parados
na negativa de andar.
Cansei a boca e o desejo,
desenrolei pensamentos,
pedi, pedi que seguissem
e eles ficaram imóveis,
como rocha junto ao mar.

Há correntes invisíveis
enroladas no meu corpo.
- Ninguém as pode partir! -
Fico parada às estradas,
encho a cabeça de sonhos,
atiro as mãos para a frente
mas nunca posso seguir.

Minha roupa às vezes toma
a forma exata de um barco
que morre por navegar.
Mas - ai! de mim! - faltam remos,
a água vem, vai e volta,
molha meus pés invisíveis
e as correntes não me deixam.
- Meu destino é renunciar. -

Os caminhos estão claros
e há um convite sem medidas...
- Ah! partir minhas correntes! -
Prisioneira do meu corpo,
sobem ondas de desejos,
descem ondas de esperanças -
vai e vem soturno e triste
como a água das vertentes!

Pode a Vida fechar todos
os caminhos que me abriu.
Meus pés não querem andar.
Falei sempre inutilmente...
Minha boca é um traço triste
que perdeu seu movimento
de pedir... sem alcançar...

(RIPOLL, 1998, p. 68).

Neste poema, apresenta-se uma persona que se vê paralisada mesmo diante de tantos horizontes que se apresentam. Percebe-se que o sujeito vive em um constante paradoxo entre os caminhos, que representam possibilidades de mover-se, e a imobilidade de seus pés que

negam a ação de andar. Observa-se esse paradoxo também em outros momentos do poema, como, por exemplo, no último verso da primeira estrofe, em que é apresentado o par “rocha”/ “mar” (1.8), figuras antitéticas no que diz respeito ao movimento, visto que as rochas permanecem imóveis devido à sua natureza, enquanto o mar, também devido à sua natureza, encontra-se sempre em movimento. Dessa forma, pode-se traçar um paralelo entre o comportamento destes elementos naturais e os comportamentos sociais de gênero prescritos segundo o discurso performativo vigente, que estabelece posições normativas em relação aos padrões de gênero a serem seguidos como se estes fossem produto natural de um consenso social (SCOTT, 2019).

Nota-se que a voz poética tem consciência das amarras sociais que influenciam a agência sobre seu destino e não vê saídas para a situação de imobilidade em que se encontra, o que se deduz a partir dos versos marcados com travessão que parecem introduzir as constatações da persona. Nestes versos, a mulher apresentada assume uma posição de inércia frente a seu destino, concluindo que este é renunciar. Nesse sentido, cabe lembrar que, sendo o discurso performativo patriarcal dominante uma prática linguística que se vale da repetição, este discurso “veicula um poder de hipnose, que induz o indivíduo a comportamentos sociais ou mentais estereotipados, através do qual ele abdica de sua subjetividade” (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 1989, pp.50-51). Dessa forma, ao ter sua subjetividade cassada e invisibilizada por tantas vezes, a própria mulher poderia assumir uma posição de renúncia de sua identidade.

Essa renúncia também se verifica no campo dos desejos e do erotismo, que parecem manifestar-se no poema de forma sutil e ambígua, como sugerem os versos da quarta estrofe, em que a persona afirma que, em seu corpo, “sobem ondas de desejos” (4.28), ao mesmo passo que “descem ondas de esperanças” (4.29). Percebe-se nesses versos que imagem e sonoridade remetem a sensações acústicas associadas a assobios, sibilos prolongados ou sussurros, além de sensações tácteis de suavidade e fluidez (MONTEIRO, 2009), intensificadas aqui pela aliteração em /s/. É interessante notar ainda a marcação do corpo como sendo constituído de desejos, que podem ser interpretados também como desejos sexuais, os quais a persona se vê obrigada a suprimir - sob o signo do sussurro - mediante as convenções sociais e religiosas da época, já que o corpo feminino era visto apenas como objeto de desejo masculino e como recipiente necessário para a reprodução. Nesse cenário, o poema revela o caráter opressor do discurso patriarcal sobre as vidas e sobre os corpos femininos já que este instaura e naturaliza tabus relativos aos limites, às posturas e às formas

de troca apropriadas que definem os corpos e as performances de gênero aceitas socialmente (BUTLER, 2021).

Também nessa perspectiva de denúncia da opressão impingida às mulheres e da desnaturalização dos padrões que lhes são impostos, o poema “Cantiga triste” fornece outras importantes considerações:

Cantiga triste

Nunca fui tão desigual.
Ora estou triste, ora alegre.
Às vezes ardo de febre
como a sofrer grande mal!

Outras vezes fico fria,
gelada, sem pulso até.
De repente uma alegria
me transforma em Salomé!

Por momentos fico Santa,
imóvel, dentro do altar.
Meu olhar não se levanta
com receio de pecar!

Param os meus pensamentos.
Minhas mãos ficam em cruz.
Sinto todos os tormentos
que sofreu Cristo - Jesus!

Chegam vultos sofredores.
Pedem. Fazem orações.
Sou a Senhora das Dores.
Procuram consolações.

Como Santa eu fico mansa,
imóvel, sem responder.
A santidade me cansa
e eu deixo o altar a correr...

Percorro todas as ruas,
numa inquietude crescente.
Transformo estrelas em luas,
e as luas em sol nascente.

Tudo fica madrugada.
Não há noite. Não há dia.
Já não existe mais nada,
senão a minha alegria!

O sonho põe asas de ânsias
no meu corpo leve e fino.
Venço todas as distâncias.
Sou mais forte que o destino.

Foge a noite, foge o dia,
foge o sol e foge o vento.
- Existi eu algum dia,

ou fui sempre pensamento?... -

(RIPOLL, 1998, p.92).

Neste poema, observa-se uma voz poética que se diz desigual, em suas diferentes performances e com seus diferentes conflitos, desde o primeiro verso. Nesse contexto, contribuem também para a construção dessa persona marcada pelas contradições as elaborações formais do poema, como, por exemplo, as construções antitéticas que se verificam nos pares “tristeza/alegria” (1.2), na primeira estrofe; arder de febre e ficar fria (1.3; 2.5); e “altar/pecar” (3.10; 3.12), na terceira estrofe. Percebe-se, por meio de tais construções, uma persona em constante duelo consigo mesma, questionando sua própria identidade, visto que muitos de seus comportamentos seriam vistos, especialmente sob a ótica da moral religiosa, como contraditórios. Nesse sentido, ressaltam-se as performances em que a persona lírica se coloca como Santa, com sua mansidão e sua imobilidade, sempre com medo de pecar, sempre fria e sem pulso, quase como uma figura que já não tem vida; e em que a voz poética se apresenta como o oposto desta, como uma mulher que se transforma em Salomé, em uma mulher mais forte que seu próprio destino, cheia de alegrias e sonhos, com seu corpo cheio de desejos. O poema traz, portanto, um confronto entre a performance de gênero que seria esperada, representada pela figura de uma Santa, e a performance de gênero adotada pela mulher que ali fala, representada pela figura de Salomé, personagem bíblica muitas vezes caracterizada como enigmática, perversa e sedutora (ZAMONER, 2017).

Nesse cenário, vale lembrar que, segundo a pensadora Joan Scott (2019), a construção do gênero pelo discurso performativo oficial também se vale de oposições, evocando símbolos culturalmente disponíveis que representam os ideais de feminilidade, como a figura de Maria, que estaria associada aos ideais de pureza e inocência, em contraponto a figuras que representariam mitos de escuridão, corrupção e poluição, como a figura de Eva, ou, como o poema sugere, a figura de Salomé. Essa dicotomia poderia estar associada àquilo que Sigmund Freud (1969) denominou de complexo de *Madonna/Prostituta*, que remete às percepções sociais polarizadas que tendem a ver as manifestações femininas ou como castas e puras ou como sexualizadas e corrompidas, sendo tais comportamentos excludentes entre si perante o imaginário masculino. Dessa forma, a religião e os outros agentes que contribuem para a reprodução das estruturas de dominação patriarcal (BOURDIEU, 2010), instituem ideais de feminilidade que não só se impõem como padrões sociais preconizados, mas que reprimem outras possibilidades de performar o gênero, sendo a performance de feminilidade dominante declarada como a única possível (SCOTT, 2019).

Porém, apesar da valorização social da mulher enquanto virgem e santa, silenciada e imobilizada socialmente, percebe-se que o poema subverte esta imagem “ao mostrar o desejo de liberdade do eu feminino” (SILVA, 2009, p.79). Sendo assim, a persona age de forma a dessacralizar e desnaturalizar a própria noção de feminilidade que lhe era imposta, abraçando suas contradições e compreendendo-se enquanto um sujeito múltiplo, capaz de performar o gênero de diversas maneiras, sendo essas possibilidades parte de sua identidade e não mais excludentes e contraditórias como a moral religiosa e social lhe fez um dia crer. Dessa forma, o poema se mostra performático por expor essa fragmentação do sujeito, por desnaturalizar as performances de gênero impostas e por permitir a ligação dos fragmentos desta voz poética aos outros sujeitos coletivos que poderão vir a dialogar com o poema, pois

se autopercebendo como um eu solar ou como um eu fragmentado, seja pensando em si mesmo múltiplo e diversificado, seja - na mais radical das considerações a respeito desse tema - simplesmente imaginando o eu, já implica um pensar estranhado que o multiplica e que, ao mesmo tempo, o diferencia de si mesmo, assemelhando-o ao outro. É no ato de fazer, criar e mostrar - o ato performático por excelência - que se produz a ligação entre os fragmentos - (singularidade ou justificativa de unidade) e os coletivos. (RAVETTI, 2011, pp. 33-34).

Assim, a persona percebe e exhibe uma possibilidade de performar o gênero de acordo com seus anseios, a partir de uma “inquietude crescente” (7.26) que lhe faz ser capaz de operar transformações em sua vida. É interessante notar aqui que tais transformações acompanham essa inquietude crescente em uma espécie de gradação, em que a mulher apresentada, primeiramente, transforma as estrelas, pequenas e, de certa forma, coadjuvantes, em luas (7.27), com todo o seu esplendor e sua magnitude, sendo o foco central dos céus da noite; e, no verso seguinte, transforma as luas, que não possuem luz própria, mas que dependem de outros astros para refletir luminosidade, em sol nascente (7.28), expressando a nova identidade que ali está nascendo.

Nos versos finais do poema, também é possível notar novamente a referência ao mundo dos sonhos, onde essa nova identidade, que diverge daquela imposta pelos discursos performativos oficiais, pode enfim manifestar-se, retomando a ideia de que o inconsciente é o lugar onde o recalcado pode inventar novas formas de realização de seus desejos (KEHL, 2008). Dessa forma, a persona finaliza o poema questionando se sua própria identidade não é apenas fruto de sua imaginação, se a expressão daqueles desejos não ficou restrita ao espaço dos sonhos e do pensamento, não encontrando contraparte na realidade material da vida em sociedade. Tal questionamento poderia sugerir que as múltiplas performances de gênero

realizadas por esta mulher seriam formas de equilibrar seus anseios e as exigências sociais que demandam que tais anseios sejam por vezes recalçados.

Percebe-se, portanto, nesta obra, a construção de uma persona cada vez mais consciente das formas de opressão que lhe cercam, o que lhe permite reconhecer o caráter desnaturalizado do gênero e criar, a partir de seus próprios pensamentos, novas formas de performar. Assim, acentuam-se as contradições e os conflitos enfrentados pela persona lírica apresentada que culminarão, no próximo volume de poemas analisado, no próprio questionamento das novas identidades em construção e do motivo pelo qual lutar para que novas realidades sejam instituídas a partir das performances de gênero vislumbradas.

3.3 “Por que...?”: as personas em construção

No livro *Por quê?* (1947), sua terceira obra publicada, Lila Ripoll reúne vinte e cinco poemas que versam, em sua maioria, sobre a constante inquietação que aflige a persona performada. Nesse sentido, percebe-se que os temas já referidos nos demais trabalhos da autora retornam neste conjunto de poemas a partir de um tom de questionamento e, por vezes, de pessimismo ainda mais exacerbado frente às condições sociais em que a persona poética se vê inserida. Entretanto, diferentemente das demais obras escritas até então pela autora, nesta, a marcação do sujeito feminino aparece de forma mais sutil, sendo, inclusive, muitas vezes apagada ou substituída pelo uso de um sujeito “universal”, os homens⁶. Dessa maneira, poderíamos atribuir uma tentativa da voz poética em apresentar questionamentos inerentes a todo o ser humano, independente do gênero performado, o que, por sua vez, poderia recair sobre um apagamento das experiências de gênero. Tal atitude poética poderia estar vinculada inclusive a uma busca por inclusão e por aceitação no meio editorial e literário da época, integrado majoritariamente por autores homens que falavam de sua posição a partir de uma pretensa neutralidade e universalidade. Contudo, mesmo que de forma mais sutil, as questões de gênero ainda se fazem presentes e se relacionam profundamente com os questionamentos existenciais apresentados nesta e em outras obras da poeta, como se pretende demonstrar a partir das leituras que se seguem.

Ainda sobre a estrutura geral da obra, é válido mencionar o amadurecimento da dicção poética da autora. Se em seu segundo livro de poemas, *Céu Vazio* (1943), já se notava um

⁶ Essa universalização das experiências humanas sob o signo masculino “homem” se faz presente em outras poetisas cuja dicção se aproxima da estética neossimbolista. A exemplo disso, Cecília Meireles parece utilizar tal signo como forma de exprimir uma espécie de unidade que abrange a comunhão entre os elementos naturais e os sentimentos humanos (MELLO, 2002b).

maior grau de experimentações formais, no livro *Por quê?* (1947), a autora investe ainda mais na criação de esquemas rítmicos e de estruturas sonoras. Neste conjunto de poemas, verifica-se que o ritmo não é apenas ditado por rimas externas intercaladas ou interpoladas, mas também por rimas internas e assonâncias que garantem não só a fluidez sonora dos poemas, mas também as aproximações de sentido a serem estabelecidas na leitura. Ademais, nota-se uma ampliação dos recursos métricos adotados pela poeta, verificando-se além do uso de versos decassílabos e alexandrinos, como já era de seu costume, uma grande variedade de esquemas métricos que incluem o uso de versos formados por três, cinco, sete e oito sílabas poéticas. Assim, percebe-se que tais construções permitem que novos relevos rítmicos possam ser observados na poesia de Lila o que acaba por alterar as sensações experimentadas em cada nova leitura de seus poemas, já que o ritmo “anima as palavras, recupera-lhes o vigor original, produz e enfatiza a essência da comunicação poética” (MELLO, 2002b, p.22). Na análise que se propõe, portanto, tais aspectos de ritmo e de estrutura poética serão considerados em conjunto com as imagens e com os sentidos sugeridos pelos poemas, de forma entrelaçada, já que ambas as esferas - sonora e imagética - encontram-se intrinsecamente unidas (STAIGER, 1993).

Um exemplo de como a autora utiliza novas estruturas rítmicas retomando e reavaliando temas já mobilizados em outras obras pode ser encontrado no poema “Procedência”:

Procedência

Cantam grilos,
passam asas.
Manhã clara
e eu sombria.

Que tecido
tem minh'alma
que não sente
esta alegria?

De que amarga
substância
fui formada
para a vida?

Tenho o sonho
perturbado,
e a ventura
repartida,

Há um cipreste,
negro e triste,

ensombrando
meu destino.
Por que veio?
Por que fica?
Por que chora
como um sino?

Procedência
misteriosa,
raiz velha,
secular,

que eu carrego,
sem ter culpa,
e me arrasta
para o mar...

Correm nuvens,
abrem flores,
passam asas,
gira o mundo,

e o tecido
não reflete
nada disso
no seu fundo.

Continuo
sempre errante.
Não me prendem
alegrias.

- Fui formada
numa hora
de mudanças
fugidias...

(RIPOLL, 1998, pp.101-102).

Percebe-se aqui uma estrutura rítmica centrada em versos formados por três sílabas poéticas, o que não era comum nas obras anteriores da poeta e que traz novas camadas rítmicas para sua composição. Nestes versos, também se verifica um uso menos acentuado de rimas externas alternadas ou interpoladas, como era usual nas composições anteriores. Agora, o que se identificam são rimas externas que ocorrem entre a última sílaba tônica de cada estrofe, como no caso dos pares “sombria/alegria” (1.4; 2.8), “vida/repartida” (3.12; 4.16), “destino/sino” (5.20; 5.24), “secular/mar” (6.28; 7.32), “mundo/fundo” (8.36; 9.40), “alegrias/fugidias” (10.44; 11.48); e um maior uso de assonâncias e aliterações, como nas repetições dos sons oclusivos em /t/ na quarta estrofe.

Em relação às rimas externas que o poema propõe, pode-se inferir que a aproximação entre as palavras que compõem os pares estão associadas, na maioria dos casos, a uma quebra de expectativa em relação aos sentidos, isto é, há uma oposição entre as ideias instigadas pelas

palavras em questão. No caso do par, “sombria/alegria” (1.4; 2.8), por exemplo, retoma-se a oposição entre a alegria dos cantos dos grilos e do bater de asas dos pássaros e a alma sombria da persona poética que não reconhece, no tecido que lhe recobre, tamanho regozijo. Já no par “vida/repartida” (3.12; 4.16) observa-se uma persona fragmentada que não pode viver sua vida de maneira plena devido à substância pela qual foi formada, ou ainda, devido a sua procedência.

Nota-se aqui, portanto, uma persona que questiona sua própria origem, sua “procedência misteriosa” que parece advir de raízes seculares que ditam a forma como sua vida deve ser vivida. A referência às raízes seculares aqui pode sugerir uma consciência da voz poética acerca dos grilhões sociais impostos sobre ela e sobre o gênero feminino, regendo seu comportamento e suas próprias possibilidades de destino a partir de convenções, afinal, o discurso patriarcal, como qualquer discurso performativo oficial, “não é reflexo de uma suposta base material das relações sociais de produção, mas produtor e instituinte de “reais”” (RAGO, 2019, p.375). Dessa forma, o discurso patriarcal vigente, alicerçado nas premissas de naturalização dos papéis de gênero, regula as possibilidades de ação dos sujeitos, definindo contornos esperados para os destinos de mulheres desde o momento de seu nascimento.

Esse controle sobre os corpos femininos também é apresentado pela alternância entre os papéis de objeto e sujeito que a persona poética exerce na sétima estrofe. Neste momento, vê-se que, apesar da persona aparentemente ter um papel de sujeito, ao menos gramaticalmente, ao carregar esta procedência, é ela quem é carregada por este destino, por estas raízes seculares, sem culpa ou agência sobre os caminhos que seus pés irão trilhar. Nota-se, portanto, que a persona é mero objeto a ser arrastado e não pode agir como sujeito devido a sua constituição de gênero, definida pelo discurso baseado em premissas biologicistas. A performance de gênero aqui apresentada está colocada, então, de forma limitada pelas convenções sociais (BUTLER, 2019).

Nesse sentido, o poema também sugere que os sonhos da persona, anteriormente referidos como seu próprio tormento, agora sofrem eles próprios com tormentos que parecem impedir sua materialização na contraparte real da vida da persona, que, dessa forma, não consegue alcançar sucesso nas venturas almejadas. Os tormentos que repartem os sonhos e, conseqüentemente, as venturas da persona encontram também apoio na própria estrutura rítmica do poema, especialmente por meio das aliterações em /t/ que podem ser verificadas nesta estrofe e no início da seguinte. Nesse sentido, a repetição de consoantes oclusivas, como o fonema /t/, pode estar relacionada a sensações auditivas semelhantes a ruídos secos e

violentos (MONTEIRO, 2009), o que pode ser associado, no caso do poema, à violência com que os sonhos da persona são tolhidos e suas possibilidades de ação limitadas.

Consciente dessas dinâmicas sociais nas quais está inserida, a persona lírica então se questiona sobre seu próprio existir no mundo, utilizando, na quinta estrofe, a construção anafórica “Por que”, retomando o título da obra e funcionando como uma estratégia para acentuar a inquietação da voz poética frente a sua vida. Assim, questiona-se o próprio fato de existir em uma vida que não lhe permite sonhar, que não lhe permite sair de uma vez por todas destes limites impostos pelo patriarcado, ou, em última análise, de sua própria vida. A persona também questiona-se acerca de seu choro, tecendo uma comparação entre este e o som de um sino. Tal comparação poderia sugerir que o choro da persona é constante como as badaladas dos sinos, ou, ainda, que seu choro é sua forma de gritar, de se impor ante o silenciamento a que é submetida, como uma forma de avisar ao mundo sobre seus anseios e sonhos.

Dessa maneira, a estrofe final do poema revela a autoconsciência da persona acerca de sua realidade, reconhecendo que mudanças ocorreram, e que mais podem estar por vir, mas que estas ainda encontram barreiras seculares que limitam o escopo de ação das mulheres. Tal referência pode estar relacionada com as próprias mudanças sociais que emergiram no início do século XX, especialmente no que concerne à ampliação do acesso de mulheres à educação formal e ao mercado de trabalho (ZILBERMAN, 1985). Entretanto, nesta estrofe, e no poema como um todo, a voz poética também reconhece seu próprio potencial e suas performances de gênero enquanto dissonantes daquela prestigiada pela sociedade patriarcal, já que é justamente por não se identificar com esta que a persona se vê frustrada perante sua vida e perante o olhar objetificado com o qual as lentes sociais a enxergam.

Ainda nessa atmosfera de frustração, o poema “Murmúrio” apresenta uma perspectiva que considera a dimensão da voz e da enunciação desta mulher nesta sociedade que insiste em calá-la ou que blinda seus sentidos para não ouvi-la.

Murmúrio

Murmúrio de água distante,
caindo na pedra fria,
batendo em meu coração.

Choro afogado nos olhos
e vertido num suspiro
que o peito mal concedeu...

Pudor de trazer aos lábios
palavras que, proferidas,

desvendariam segredos.

E tranqüilos pensamentos
brotando estranhos na boca
rebelde para pedir.

Calada melancolia
feita de sol e de sombra
para enredar meu destino.

Nas veias fogo correndo,
nos olhos a leve bruma
que nem chuva pode ser...

(RIPOLL, 1998, p. 106).

Desde o título do poema, percebe-se a relação estabelecida entre seus versos e a sonoridade. A ideia de murmúrio remonta a uma fala proferida em tom baixo, seja por receio de aumentar-se o tom de voz ou por uma determinação do contexto de fala. Essa ideia de som produzido como sussurro é acompanhada também pela própria sonoridade sugerida pelos versos, como pode ser depreendido pelas repetição de sons nasais na primeira estrofe. Essa repetição poderia “traduzir igualmente a sensação de melancolia, de dolência, de soturnidade” (MONTEIRO, 2009, p.179). Também na primeira estrofe, constata-se uma assonância de vogais fechadas, como /o/ e /u/, o que também poderia estar relacionado a sensações de tristeza e amargura (MONTEIRO, 2009). Cabe ressaltar que não se pretende afirmar com isso que todos os usos poéticos dos sons nasais ou das assonâncias desse tipo estarão restritos a tal significação, mas sim que, no caso específico do poema analisado, tal interpretação pode contribuir para a compreensão da maneira como os recursos sonoros do poema dialogam com suas imagens de forma a produzir novas sensações e camadas semânticas.

Consoante com a ideia de melancolia apresentada pelo poema, nota-se também uma espécie de aprisionamento, podendo ser o murmúrio o próprio aprisionamento da fala, a qual não é permitido seu proferimento em alto e bom som. Assim como a fala, o choro da persona também é calado e afogado em seus próprios olhos, não podendo cruzar tal fronteira; bem como as palavras que a persona anseia em proferir são barradas pelo pudor a elas imposto. Durante a construção desse ambiente de aprisionamento referido no poema, são os elementos inanimados ou naturais que sofrem as consequências destas restrições, funcionando como uma espécie de alegoria para os sentimentos da persona aqui apresentada. Tal recurso também é muito utilizado por outros artistas aproximados da estética neossimbolista, a exemplo de Cecília Meireles, cujo imaginário constrói-se “na contemplação e inventário das formas de vida e modos de existir” (MELLO, 2002b, p.22). Verifica-se, dessa maneira, que as

imposições ou barreiras ilustradas pelo poema funcionam, portanto, como formas de imobilização social da voz que ali se revela, à qual é negada a condição de sujeito. Isso pode ser associado às experiências de mulheres diversas, inclusive no campo da literatura, que tiveram que enfrentar “a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação”(SCHMIDT, 1995, p.183).

Associado também a essas experiências femininas de silenciamento e de privação da condição de sujeito, o poema “Estrela perdida” apresenta uma persona novamente consciente de sua situação social e das opressões que buscam manipular e restringir seu poder de agência. Neste poema, porém, a persona lírica está ciente também das transformações que instituiu em sua vida, exercendo sua subjetividade e indo contra as convenções sociais que antes a dominavam.

Estrela perdida

A estrela do sonho
fugiu de repente.
Prendê-la, só podem
as mãos sem pecados.

Turvaram-se as águas,
caíram montanhas.
E a ingênua ternura
fugiu do meu peito.

Retenho palavras
de amargo sentido.
Meu riso é um diamante
riscando o cristal.

Os braços erguidos
não pedem milagres.
São asas inertes
no morto horizonte.

Em que novos mundos
estará minha estrela?
Quem tem sobre a fronte
seu claro esplendor?

Perdi com a ausência
meus gestos de sombra.
Esperam-se os ventos,
e as chuvas, e os barcos,
e eu, esquecida,
não sei compreendê-los.

A estrela perdida,
se um dia voltar,
virá fria e triste
morrer no meu peito!

(RIPOLL, 1998, p.124)

Novamente aqui, nota-se um esquema rítmico diversificado, marcado pela metrificação em redondilhas menores e pelo uso de rimas internas, como se verifica entre os pares “estrela/perdê-la” (1.1; 1.3), na primeira estrofe, “sentido/riso” (3.6; 3.7), na terceira estrofe, entre outras. Além disso, o poema, à semelhança dos anteriores, também utiliza elementos da natureza como formas de alegoria da voz poética e do ambiente em que ela está inserida. Nesse sentido, chama a atenção, na primeira estrofe, o uso da figura da “estrela”, que já fora referida em outras obras da poeta, como no conjunto de poemas *Céu Vazio*, e que aparece também no poema que abre a obra em questão, intitulado “Anunciação”.⁷ Neste último, vemos a figura da estrela ostentando todo o seu brilho nas mãos da persona ali apresentada, quando, em contrapartida, no poema “Estrela perdida”, essa estrela parece já não brilhar e não fazer parte de seus horizontes. Assim como a estrela do sonho que já não brilha em suas mãos, a persona também não possui mais a ingenuidade que antes possuía, atributo tão valorizado nas mulheres segundo o discurso performativo patriarcal, e se afastou dos dogmas religiosos que antes faziam parte de sua performance.

Esse afastamento é referido desde a primeira estrofe do poema, quando, através de uma construção lógica, podemos depreender que, se somente mãos sem pecados podem prender a estrela do sonho, e ela já não a possui, então ela também já não possui mãos sem pecados. Além dessa concatenação lógica de enunciados, também vemos, na quarta estrofe, a figura de uma mulher cujos braços abertos não mais estariam associados a imagens religiosas ou a espera de milagres, mas sim à imagem de um ser possuidor de asas para alçar seus próprios voos. O que se pode verificar em ambas as estrofes, portanto, além do afastamento perante a religião, é a elaboração de um sujeito possuidor de seu próprio destino, uma mulher que assume uma vida já não mais com a ingenuidade ou com a castidade que lhes eram impostas, mas agora com o pecado de uma vida onde pode ter suas próprias asas.

Contudo, esta elaboração não se faz sem conflitos, como já mencionado durante as análises de poemas de obras anteriores. É mediante o conflituoso ato de tornar-se sujeito de

⁷ No poema mencionado, a figura da estrela aparece desde a primeira estrofe como algo que acompanha a persona em sua jornada, mesmo quando esta se recobria de imagens negativas e que retiravam sua subjetividade. Apesar de sua relevância, este poema não pôde ser abarcado pelas análises aqui propostas devido às limitações já referidas na introdução deste trabalho. Acredito, porém, ser válido mencioná-lo durante a discussão já que a imagem por ele apresentada percorre outros poemas presentes na obra e, por isso, faz-se necessário um olhar atento para as demais menções, especialmente a primeira, a fim de compreender como sua significação pode ser melhor construída. Nesse sentido, destaca-se a importância de uma leitura do livro de poemas como um todo em que as imagens apresentadas, a ordem dos poemas, as estruturas rítmicas destes e suas interpretações sejam levadas em consideração.

sua vida, confrontando e rejeitando dogmas e tabus impostos sobre seu corpo e sobre seu poder de agência - o que parece ser tema central desta obra - que a persona poética se encontra, tentando definir-se, porém não podendo retornar àquilo que era antes. Ainda assim, é com a força da tomada de consciência que a mulher aqui performada pode vir a “encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos” (RAVETTI, 2002, p.19). Sendo assim, apesar das frustrações que se apresentam ao longo do caminho e da busca atordoante de sua própria identidade, o riso da persona ainda assim foi capaz de riscar as estruturas cristalizadas socialmente, como afirma na terceira estrofe. Afinal, como tão bem sintetiza Frédéric Regard em seu prefácio da obra *O riso da Medusa*, de Hélène Cixoux, “se a Medusa começa a rir, não é porque ela *ressurge* inscrevendo-se no mundo dos vivos sob a forma de uma morta-viva, mas porque ela *consegue* se escrever” (CIXOUS, 2022, p.20). O riso da mulher performada no poema, portanto, apresenta-se como uma subversão da ordem patriarcal e como um instrumento para a construção desta mulher enquanto escritora de seu próprio destino.

4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Após as análises aqui empreendidas, cabe a mim neste momento tecer algumas considerações em relação ao potencial performático da obra de Lila Ripoll. Não tomo estas pelo termo considerações finais, pois creio ser incongruente com a própria essência da prática analítica da poesia, já que esta jamais resultará em um trabalho totalmente concluído. Além disso, tal ideia de conclusão contradiz também o conceito de performance que, segundo Graciela Ravetti (2002), sempre será um trabalho inacabado. Entretanto, creio que é exatamente aí que reside a beleza da leitura de poesia que, como os clássicos de Ítalo Calvino, jamais termina de dizer aquilo que tem para dizer (CALVINO, 1993) e que permite tantas interpretações quanto forem as leituras desempenhadas. Ler poesia e analisá-la, por conseguinte, é viver a poesia, é experimentar tudo aquilo que ela oferece e performá-la, cada uma a sua maneira, resultando sempre em análises e em considerações diversas. É essa multiplicidade de possibilidades de leitura, que tantas vezes escapa por entre nossos dedos durante nossa tradição escolar de ensino de literatura, que busquei reviver aqui. Dessa forma, as análises e considerações aqui performadas não se pretendem enquanto únicas e inequívocas, mas como algumas das possibilidades de experimentação poética oferecidas pela leitura da poesia de Lila Ripoll.

Nesse sentido, durante as análises que aqui propus, busquei identificar, nas três obras selecionadas, poemas em que a persona apresentada erigisse sua voz mediante uma força performática que denuncia e se coloca contra padrões sociais de opressão patriarcal. Verifiquei assim que essa força se manifesta de diferentes formas ao longo da produção poética de Lila, na qual se observa um diálogo entre temáticas, imagens e instrumentos de denúncia utilizados, mas também uma maturidade crescente na estrutura e na forma de expressão poética.

Nesse contexto, observei na obra *De mãos postas* (1938) uma recorrência da temática da imobilidade feminina observada pela persona poética em relação à sua realidade e à situação experimentada em seu contexto histórico. Nesse cenário tão adverso, porém, vislumbra-se o desejo pela formulação de novas identidades, de novas performances de gênero que não necessariamente seguiriam os padrões a elas impostos. Dessa maneira, identifico que a construção da própria identidade e da dicção poética de Lila, que estava ali emergindo com a publicação de seu primeiro livro de poesia, se dá em meio a elaboração de versos com o cunho de exposição desta opressão e se funde com a própria busca por identidade empreendida pela persona poética ali apresentada.

Relaciono, portanto, a força performática destes poemas exatamente à dimensão de denúncia ali expressa, que funciona, não em uma chave de passividade das mulheres frente às situações apresentadas, mas em uma chave de exposição do caráter arbitrário das imposições do patriarcado e de desnaturalização das performances de gênero instituídas pelo discurso performativo vigente. Argumento que, por meio da denúncia destas opressões e da insatisfação das personas apresentadas nos versos frente aos papéis de gênero impostos, os poemas instigam uma reflexão que poderia vir a abalar as estruturas patriarcais e que culminaria na elaboração de novas possibilidades de se performar os gêneros, já que o ato performático é sempre um convite para ir além do estipulado (RAVETTI, 2002).

Na obra *Céu Vazio* (1943), este convite para ir além do estipulado apresenta-se também por meio da manifestação de possibilidades performáticas diversas, que instituem-se como partes constituintes do sujeito. Assim, performances de gênero que antes pareciam antagônicas, como as imagens de Santa e Salomé presentes no poema “Cantiga triste”, confluem no processo de elaboração da identidade dessa nova persona. Dessa maneira, compreendo que a negatividade e a melancolia dos versos não anulam sua força performática, mas, ao contrário, surgem como potência, pois revelam as angústias e as contradições enfrentadas por estas novas personas em constante transformação e construção em uma sociedade que insiste em limitar suas possibilidades de ser e de estar no mundo. Considero esta poesia aqui analisada, portanto, como uma espécie daquilo que Michel de Certeau (1994) denomina como “artes de fazer”, isto é, os artifícios que pessoas em situação de dominação e imobilidade utilizam para se opor ao silenciamento e à opressão a que são submetidas. A partir de uma perspectiva performática, relaciono os artifícios mobilizados pela poeta para expor a censura e as barreiras impostas sobre as performances de mulheres como resultado de uma tomada de consciência acerca destas condições e do início de um movimento de proposição de alternativas performáticas que funcionariam como “pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos” (RAVETTI, 2002, p.49).

Considero relevante também a associação entre as possibilidades de experimentar e de propor novas formas de agir no mundo e o trabalho com a escrita de poesia. Especialmente no poema “Aos quatro ventos”, observo uma persona que tem sua trajetória significativamente marcada pela escrita poética, que aparece como mecanismo para driblar obstáculos da sociedade patriarcal que preconiza seu silenciamento. Dessa maneira, por meio da força da palavra escrita, a persona instaura e revela sua potência de subversão dos padrões comportamentais tradicionalmente exigido das mulheres (NAVARRO, 1995).

Entretanto, essa reinvenção de si mesma enquanto sujeito e a elaboração de novas performances não se dá de maneira harmônica ou desprovida de conflitos. Ao contrário, os conflitos e questionamentos fazem parte da construção das identidades que surgem a partir da conscientização e da desnaturalização de padrões antes incorporados pelas personas apresentadas. É precisamente essa atmosfera conflituosa que nos é apresentada, em maior grau, pela obra *Por quê?* (1947), onde vemos personas múltiplas confessando seus mais profundos questionamentos. Do ponto de vista da performance, visualizo personas que tentam, a partir dos esforços de manifestação e de elaboração de suas inquietações, dar forma a um presente que se apresenta intangível aos limites da razão e que arbitrariamente as impede de performar de acordo com sua subjetividade. Assim, Lila apresenta-nos as circunstâncias conflituosas pelas quais passam aquelas que desejam traçar as linhas de suas próprias performances, que podem ocorrer tanto no âmbito externo, onde podemos ver suas lutas diárias perante os discursos performativos oficiais, quanto no âmbito interno, no qual vemos performances digladiando-se constantemente em busca de um espaço na superfície do sujeito em construção. Dessa forma, apesar de perceber nestes versos imagens de melancolia e frustração, identifico também o início do riso, deste riso de Medusa que já está consciente de sua situação e que já não se vê como capaz de retornar a uma época em que sua identidade era estabelecida em função do discurso alheio. Esta Medusa, ainda que permeada por inquietações, frustrações e questionamentos, apresenta-se agora como sujeito de sua própria voz.

Vejo, portanto, nesta fase de elaboração poética da autora, que poderia ser representada pela publicação dos três primeiros livros abarcados nestas análises, a apresentação de vozes poéticas femininas que, a partir da tomada de consciência acerca de sua situação social e dos discursos que as afetam, buscam reunir esforços para a construção de novas identidades e performances de gênero. Assim, observo nas três obras alguns estágios para a construção destas novas personas que vão desde a observação e denúncia da opressão a que estão submetidas, passando pela compreensão das performances aparentemente conflitantes que podem fazer parte de sua identidade, até chegar aos conflitos enfrentados por estas personas frente às barreiras sociais e psíquicas erigidas para limitar suas performances e suas formas de existir no mundo.

Por fim, desejo fazer algumas considerações também acerca do efeito performático que a obra de Lila pode adquirir no momento de leitura, pois, ao traçar essa trajetória de desnaturalização de padrões sociais, de denúncia e de construção de subjetividade, seus poemas provocam também movimentos de reflexão e de busca da identidade pela(o)

própria(o) leitora/leitor. Nesse sentido, retomo a proposição zumthoriana que afirma que todo o texto poético é performático,

na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. (ZUMTHOR, 2007, p.54).

Especialmente no que tange a uma leitura empreendida por mulheres, pois é o lugar de onde falo, percebo, na literatura de autoria de mulheres, um espaço de reconstrução subjetiva a partir da identificação e do reconhecimento: identificação de nós mesmas enquanto sujeitos que, com todas as nossas diferenças, enfrentam lutas diárias contra a opressão e contra nossas próprias contradições; e reconhecimento na possibilidade de mudança, na luta pela alternativa de performar de maneiras diversas aquilo que há tanto tempo é tido como padrão “natural” e biológico a ser seguido, mas que não é nada mais do que a repetição de discursos normativos e limitantes com intencionalidades e efeitos práticos em nossas vidas. Nesse sentido, a escrita de mulheres constitui-se como espaço de resistência, como ponto cego (LAURETIS, 2019) do discurso patriarcal dominante e como lugar para a apresentação de novas possibilidades de ser e de agir no mundo, funcionando como um convite para que novas performances sejam elaboradas e postas em ação (RAVETTI, 2002).

Por isso, eu, enquanto leitora de poesia e de literatura escrita por mulheres, deixo, nestas últimas linhas, meu agradecimento a todas as mulheres que ousaram performar e contestar os discursos normativos que tentam regular nossos corpos. Foi graças ao contato com essa literatura que pude ressignificar minha relação com a poesia e que pude compreender melhor a minha própria construção identitária enquanto sujeito. Foi nessa incessante troca de experiências e de reflexões com o texto poético, que pude estabelecer diálogos entre mim, minha própria subjetividade, os versos dos poemas analisados e as performances por eles sugeridas, resultando nesta jamais acabada tentativa de performance de leitura. Sendo assim, a dupla dimensão da conquista da escrita de mulheres, ou seja, “a conquista da identidade e a conquista da escritura” (NAVARRO, 1995, p.187), não se restringe apenas ao espaço de autoria, mas percorre seu caminho performático até encontrar o espaço da leitura, conferindo-nos possibilidades de elaboração identitária e de escritura de nossas próprias vidas.

REFERÊNCIAS

- AREND, Silvia Fávero. Trabalho, escola e lazer. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2023. p. 65-83.
- ARRUDA, Angela. Feminismo, gênero e representações sociais. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.335-355.
- BORDINI, Maria da Glória. **Lila Ripoll**. 2ª ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2010.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.213-230.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CARVALHAL, Tânia. **O próprio e o alheio: Ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- COMBE, D. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia . **Revista USP**, [S. l.], n. 84, p. 113-128, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 22 de julho de 2023.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada: tendências atuais. *In*: TAUFER, Aduino Locatelli; CUNHA, Andrei dos Santos; ZITTO, Bruno Costa (org.). **Diálogos transdisciplinares: ciências humanas, cultura, tecnologia**. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2022. p. 120-130. Disponível em: <https://tinyurl.com/22wc83af> . Acesso em: 17 de julho de 2023.

DIAS, Maria Odila L. da S. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. 1ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.357-369.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 25-47.

FREUD, Sigmund. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor. *In*: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1969. v. 11.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons e ritmos**. 14ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

HANNER, June E. Honra e distinção das famílias. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2023. p. 65-83.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.121-155.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Tradução de Heloisa Buarque de Hollanda. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2023. p. 126-147.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002a.

_____. Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles. *In*: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901 -2001)**. Porto Alegre: Uniprom, 2002b. p. 22-33.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística: manual de análise e criação do estilo literário**. 2ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOTTA, Alda Britto da. Elas começam a aparecer. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2023. p. 84-104.

NAVARRO, Márcia H. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. *In*: **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p.11-55.

PETIT, Michèle. **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público**. Tradução de Celina O. de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013

PRATA, Patricia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. **PhaoS**, Campinas/SP, v. 17, n. 1, p. 125-54, jan./jun. 2017. Disponível em: revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/5753/. Acesso em 17 de julho de 2023.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 371-387.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p.47-68.

_____. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre a literatura latino-americana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

RIPOLL, Lila. **Lila Ripoll: obra completa**. Organização de Alice Campos Moreira. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1998.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. *In*: NAVARRO, Márcia H. **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p.182-189.

_____. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.65-79.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2023. p.15-42.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.49-80.

SILVA, Maria Cristina Müller da. **Representações do sagrado na poesia de Lila Ripoll**. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade). Universidade de Caxias do Sul, 2009. Disponível em: <https://repositorio.uces.br/handle/11338/402>. Acesso em: 17 de julho de 2023.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZAMONER, Daiane. **As figurações do mito de Salomé em textos dramáticos de Oscar Wilde e Fernando Pessoa**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal da Fronteira Sul. Chapecó, p.40. 2017. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/2548>. Acesso em: 25 de julho de 2023.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura Gaúcha**. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM Editores LTDA., 1985.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa P. Ferreira e de Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.