

ANGÉLICA FREITAS, LEITORA DE SUSANA THÉNON

Eduarda Rocha Góis da Silva (Ufal)
Susana Souto Silva (Ufal)

Resumo: Diversos/as estudiosos/as pensaram as relações entre leitura e escrita. A teórica e crítica literária francesa Tiphaine Samoyault (2008), revisitando alguns conceitos, propõe a noção de memória da literatura, em diálogo, sobretudo, com a perspectiva de que todo texto se tece a partir de textos anteriores, postulada por Julia Kristeva (1970). Angélica Freitas, poeta e tradutora gaúcha, recupera várias autoras e autores em seus dois livros publicados até o momento, *Rilke shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). No entanto, os vestígios de sua memória de leituras da poeta argentina Susana Thénon são muito marcantes e se sobressaem diante de outras relações intertextuais possíveis. A autora herda diversos procedimentos e temas de sua leitura da obra de Susana Thénon, especialmente do último livro publicado por ela, intitulado *Ova completa* (1987). Este texto discute as relações entre as poesias de Susana Thénon e Angélica Freitas, tendo como *corpus* poemas das obras *Ova Completa* (1987) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). São importantes como fundamentação teórica os estudos de Tiphaine Samoyault (2008) e Michel Schneider (2012). A escrita do texto literário é aqui pensada como um processo de seleção e combinação em que o anteriormente lido é reordenado e transformado em outro texto.

Palavras-chave: Poesia de autoria feminina. Memória de leituras. Intertextualidade. Angélica Freitas. Susana Thénon.

Introdução

A poesia de Angélica Freitas dialoga com diversos textos, poetas, gêneros do discurso, períodos, línguas. Em sua rede de leituras, podem ser recuperadas citações, referências, procedimentos e temas de várias/os poetas anteriores e contemporâneas/os. Este texto compara a obra da poeta gaúcha com a obra de uma da autora com a qual Freitas mantém fortes vínculos: a poeta argentina Susana Thénon. Nestas páginas, tentamos refazer o percurso de Angélica Freitas como leitora da obra de Susana Thénon, uma leitura que deixa pistas e vestígios, que cita diretamente a portenha e reelabora um de seus poemas.

Susana Thénon (1935-1991), poeta, fotógrafa e tradutora argentina é pouco conhecida no Brasil, pois não teve seus poemas publicados em livro impresso em nosso país. Há algumas traduções feitas por Angélica Freitas para o blog da revista *modo de usar & co.* e uma versão digital de um de seus livros, *Habitante de la nada*, realizada pela poeta Nina Rizzi. Thénon é autora de 5 obras: *Edad sin treguas* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967), *distancias* (1984) e *Ova completa* (1987).

A crítica situa sua poesia na chamada geração de 60, ao lado das poetas Juana Bignozzi (1937-2015) e Alejandra Pizarnik (1936-1972), de quem foi amiga e companheira

de publicação na revista literária *Agua Viva* (1960). Tal pertencimento à geração de 60 se deve muito mais a uma localização temporal de sua produção pela crítica, que a uma semelhança de estilo, procedimento ou temática com a obra de Bignozzi e Pizarnik. Inclusive, Thénon costumava questionar e ironizar em alguns poemas sua inclusão nesta geração.

Todos os livros de Thénon encontram-se esgotados. Em 2001, foi publicada pela editora Corregidor *La morada imposible*, reunião de sua obra completa organizada pelas poetisas e críticas Ana Barrenechea (1913-2010) e María Negroni (1951-). *La morada imposible* foi dividida em dois tomos (I e II) que reúnem os livros de poesia, trabalhos fotográficos, além de vários poemas inéditos, traduções e correspondências.

A obra poética de Susana Thénon pode ser dividida em duas fases. A primeira é composta pelos três primeiros livros *Edad sin treguas* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967). Nesses, há um lirismo mais próximo de uma poesia tradicional, devido aos temas presentes e aos recursos formais. Na primeira fase, não aparecem com frequência o humor e a ironia – que depois se tornariam uma forte característica da poesia de Thénon –; temas como a morte e o vazio da existência são tratados com mais gravidade; há um sentimento de melancolia do sujeito poético que chega a afirmar em *Edad sin treguas*: “Sabéis que llevo una pupila roja/ en lugar de la alegría” (2001, p. 26). Neste primeiro momento também, os poemas são mais curtos, dificilmente ultrapassam uma página. A seleção vocabular é mais refinada, não aparece o “voseo”¹, predominando a norma culta da língua espanhola.

Após um longo período sem publicar, quando se dedicou à fotografia, a autora publica em 1984 o livro *Distancias*, e, três anos depois, em 1987, *Ova completa*. Esses dois últimos livros compõem a segunda fase da obra de Thénon. Em *distancias* a autora começa a experimentar os poemas no plano formal, explorando os espaços vazios entre as palavras e a disposição dos versos na página, reforçando, assim, a ideia de distância presente no título. Em *Ova completa*, há uma ruptura com todas as obras anteriores. Os temas e procedimentos mudam completamente, revelando uma fase mais experimental da poesia de Thénon. A norma culta, predominante nos livros anteriores, dá lugar a uma linguagem coloquial, que incorpora o falar das ruas e o cancionero popular argentino, ao passo que aparece uma preocupação com a poesia de autoria feminina e um questionamento do cânone e dos

¹ O “voseo” é uma variante rio-platense que consiste em utilizar a segunda pessoa do plural (vosotros) como um tratamento informal aplicado ao singular, o que não ocorre na variante de prestígio espanhola, na qual o “vosotros” é um tratamento formal para a segunda pessoa do plural.

discursos oficiais, utilizando a ironia como principal recurso linguístico. É desta fase que a poesia de Angélica Freitas se aproxima.

A autora de *Rilke shake* herda diversos procedimentos e temas de sua leitura da obra de Susana Thénon, sobretudo do último livro publicado por ela, intitulado *Ova completa* (1987). O diálogo irônico com a tradição majoritariamente composta por escritores homens, a problematização de diversas questões da autoria feminina e estereótipos de gênero, a presença do humor e da ironia como recursos centrais são alguns exemplos dessa aproximação/apropriação. Em dois poemas de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) Angélica Freitas cita Susana Thénon diretamente, inclusive reelabora um poema dela nesse livro. As análises aqui apresentadas partem da perspectiva de que a escrita se constitui a partir da reelaboração de uma memória de leituras. A escrita do texto literário é pensada como um processo de seleção e combinação em que o anteriormente lido é reordenado e transformado em outro texto.

A escrita como leitura, a leitura como escrita

A teórica e crítica literária francesa Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008), revisita a famosa definição de Júlia Kristeva (1970) e resgata a relação direta da intertextualidade com a memória. No capítulo “A memória da literatura”, são discutidas as tipologias das práticas intertextuais, tais como: alusão, referência, citação, plágio, entre outras. Para a autora, a intertextualidade é a própria memória da literatura:

A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (2008, p. 47)

Nesse mesmo capítulo, aparece um subcapítulo intitulado “Escrever é reescrever”, no qual a autora defende que “a literatura só existe porque existe a literatura.” (2008, p. 74), referindo-se aos processos de recuperação de texto na memória de leituras.

Ainda neste subcapítulo, Samoyault (2008) afirma que: “A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura.” (2008, p. 68). Nessa perspectiva, o trabalho de resgatar e incorporar textos anteriores nada mais é que uma operação de recuperar uma memória de leituras realizadas pelo escrevente do texto.

Na obra de Freitas, a primeira citação direta do nome de Susana Thénon aparece na seção intitulada “Argentina”, de *Um útero é do tamanho de um punho*:

poeta argentina:

zelarayán de nápoli thenon
bianco medrano e Freitas
freitas no sos 1 poeta argentina
bueno, soy 1 poeta brasileña
(FREITAS, 2012, p. 80)

O primeiro verso do poema, “poeta argentina” seguido de dois pontos, parece indicar uma espécie de descrição ou definição do que seria a poeta argentina, já que essa é uma das funções desse sinal de pontuação. Os versos seguintes, “zelarayán de nápoli thenon/ blanco medrano freitas”, apresentam uma série de sobrenomes de poetisas mulheres e também de poetisas homens. São recuperados/as: Ricardo Zelarayán, Cristian de Nápoli, Susana Thénon, Lucía Bianco e María Medrano e a própria Angélica Freitas, como se juntos compusessem um único sobrenome, constituindo o mesmo sujeito, o que indica que a poeta argentina, do primeiro verso, seria a união de todos/as estes/as poetisas, “poeta argentina”, portanto, é um lugar de escrita/leitura, em que autorias distintas se encontram e se misturam, na poesia de Freitas.

Nos versos seguintes, há uma espécie de diálogo em espanhol entre o sujeito poético e a autora em que afirma: “freitas no sos 1 poeta argentina”, utilizando uma linguagem típica desse país, o “voseo”, que consiste em utilizar a segunda pessoa do plural (vosotros) como um tratamento informal aplicado ao singular, o que não ocorre na variante de prestígio espanhola, na qual o “vosotros” é o tratamento formal para o plural. A resposta de Freitas também em espanhol “bueno, soy 1 poeta brasileña”, reforça a ironia do poema, aliada ao uso do voseo que marca a especificidade da Argentina no universo da língua espanhola, e a ideia de que Freitas seria a poeta argentina do primeiro verso. Poeta que se constitui como uma junção de todos/as os/as outros/as anteriormente citados/as, indicando aqui uma chave de leitura para a sua poesia, colocando-se em um plano intertextual com a obra destes/as autores/as referidos/as.

O poema em que Angélica Freitas incorpora mais explicitamente a leitura de Susana Thénon a sua própria obra é o fragmento “XII” do poema “livro rosa do coração dos trouxas”, última seção da obra *Um útero é do tamanho de um punho*, que retoma o “Canto nupcial”, de Susana Thénon, transcrito abaixo.

Canto Nupcial (título provisorio)

me he casado
me he casado conmigo
me he dado el sí
un sí que tardó años en llegar
años de sufrimientos indecibles
de llorar con la lluvia
de encerrarme en la pieza
porque yo -el gran amor de mi existencia-
no me llamaba
no me escribía
no me visitaba
y a veces
cuando juntaba yo el coraje de llamarme
para decirme: hola ¿estoy bien?
yo me hacía negar

llegué incluso a escribirme en una lista de clavos
a los que no quería conectarme
porque daban la lata
porque me perseguían
porque me acorralaban
porque me reventaban

al final ni disimulaba yo
cuando yo me requería

me daba a entender
finamente
que me tenía podrida

y una vez dejé de llamarme
y dejé de llamarme
y pasó tanto tiempo que me extrañé
entonces dije
¿cuánto hace que no me llamo?
añares
debe de hacer añares
y me llamé y atendí yo y yo no podía creerlo
porque aunque parezca mentira
no había cicatrizado
solo me había ido en sangre
entonces me dije: hola ¿soy yo?
soy yo, me dije, y añadí:
hace muchísimo que no sabemos nada
yo de mí ni mí de yo
¿quiero venir a casa?

sí, dije yo

y volvimos a encontrarnos
con paz

yo me sentía bien junto conmigo

igual que yo
que me sentía bien junto conmigo
y así
de un día para el otro
me casé y me casé
y estoy junto
y ni la muerte puede separarme

(THÉNON, 2001. p. 275)

“Canto nupcial” não foi publicado por Thénon em vida; aparece na reunião de sua obra completa, *La morada imposible*, tomo 1, com a data de 10-IV-1986. Nele, há uma dimensão narrativa, pois, o sujeito poético feminino, um “yo” (“eu”), que se desdobra em “mí” (“mim”), descreve sua relação de casamento consigo mesmo, inclusive estabelecendo diálogos em alguns versos do poema, construído por diversas anáforas, as quais reforçam a ideia de canto do título, pois dão certo ritmo ao texto.

Este poema longo, formado por dez estrofes irregulares, cujos versos não têm uma métrica fixa, rompe com as expectativas das/os leitoras/es, na medida em que põe em xeque o que seria um casamento, normalmente definido como a união entre dois sujeitos distintos. No primeiro verso, “me he casado”, o poema parece manter um vínculo com a ordem lógica, pois o sujeito poético afirma apenas que se casou. Essa ordem é imediatamente quebrada no verso seguinte quando revela: “me he casado conmigo”. Assim, começa um jogo entre todas as variações possíveis de pronomes pessoais oblíquos para a primeira pessoa: “me”, “mí”, “conmigo” (me, mim, comigo) e “yo” (eu) pronome pessoal de caso reto. A divisão entre “yo” e “mí” permanece durante quase todo o poema, enquanto a relação descrita pelo sujeito poético passa por um momento de aceitação de si mesmo, revelando uma noção de sujeito cindido, múltiplo, contraditório, inacabado e resulta numa quebra da ordem sintática regular, ampliando também o seu campo semântico, ou antes, rompendo com sentidos previstos/fixos.

Na última estrofe, momento em que há a reconciliação entre “yo” e “mí”, quando finalmente dá o “sí que tardó años en llegar”, os sujeitos se transformam em “yo” e “yo”, e unem-se em um sujeito único “yo me sentía bien junto conmigo/ igual que yo/ que me sentía bien junto conmigo” (2001, p. 275), desconstruindo o mito do amor romântico em que o casamento figura como o encontro de duas almas que se contemplam, atingindo a perfeição, já que aqui a união é entre duas partes do mesmo ser. O “canto nupcial” pode ser compreendido como metáfora da construção de uma identidade que se constitui a partir do conhecimento de si mesmo, da aceitação, visto que todas as ações do “yo” recaem sobre ele mesmo através do “me”, até se tornarem um só. O poema abre ainda a possibilidade de

pensarmos em um sujeito múltiplo, que pode se casar consigo mesmo e, assim, conciliar, talvez, a diversidade contraditória que o constitui por meio do laço matrimonial.

Vejamos agora o poema “XII” de Angélica Freitas, que retoma o “Canto nupcial”, apresentado acima:

XII.
não devias te casar com ela,
ponto final.
susana thénon,
filha de neurologista,
morreu de tanto
cérebro.
se a história se
repetisse, toda
nanica e irônica,
as filhas das freiras
nunca se casariam,
fariam bem-casados
mas não fariam sentido.
e a família de
angélica freitas
por fim convidaria
a sociedade
pelotense para
o enlace
de suas filhas;
angélica & angélica
na catedral
são francisco
de paula
às 17 horas do
dia 38-39 (brasil)
40 (europa).

(FREITAS, 2012. p. 90/91)

Este poema está inserido na seção “O Livro rosa do coração dos trouxas”, do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), cujo título já indica a presença da ironia no tratamento conferido à temática amorosa, quando opera o atrito entre o qualificativo “rosa” e o substantivo “trouxas”. Nessa seção, a autora apresenta um poema longo, dividido em doze partes que mantêm um vínculo narrativo de modo indireto, nas quais retoma o tema das relações amorosas. Na parte “X” o casamento passa a ser o tema central, o mesmo abordado por Thénon em seu poema de 1986. A relação dialógica/intertextual entre os dois poemas pode ser percebida desde os primeiros versos: “não devias te casar com ela,/ ponto final./susana thénon,/filha de neurologista,/morreu de tanto/cérebro.”, recuperando, desse modo, em sua escrita, o poema de Thénon e também um dado biográfico da portenha, que, de

fato, morreu de uma doença neurológica e era filha de neurologistas. No entanto, a autora gaúcha reelabora o poema, não faz apenas uma simples alusão, o que se relaciona à ideia postulada por Linda Hutcheon de que o pós-modernismo “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um retorno ‘nostálgico’” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Nesta reelaboração, Freitas apresenta um poema curto, de vinte sete versos pequenos, muitos com apenas uma palavra; diferente do poema anterior, longo, com várias estrofes. Aqui, o sujeito poético não se configura como um eu, senão como uma espécie de narrador/a que dialoga com a própria Angélica, tornando a dimensão narrativa mais evidente que no poema “Canto nupcial”, que tem um tom mais confessional. Este sujeito/narrador cita a própria Angélica Freitas, relacionando-a diretamente a Susana Thénon, referida nos primeiros versos. “Yo” e “me” no poema “XII” se tornam “angélica & angélica”, revelando uma dimensão de humor e autoironia, que não aparecem no poema “Canto Nupcial”.

Nos últimos versos, Freitas faz uma brincadeira com o casamento homossexual entre duas mulheres [“o enlace/ de suas filhas/ angélica & angélica/ na catedral/ são francisco /de paula/ às 17 horas do/ dia 38-39 (brasil)/ 40 (europa)”], recuperando implicitamente, com ácido humor, a expressão comumente pejorativa e lesbofóbica “sapatão”, utilizada para definir mulheres que têm relações lesboafetivas, evidente nas menções a “38-39 (brasil)/ 40 (europa), que configuram uma referência a um número de calçado.

Ao contrário do poema de Thénon em que há a construção de uma identidade que culmina com a união do sujeito múltiplo em um único sujeito, neste poema “angélica e angélica” configuram duas partes do mesmo sujeito que não se unem, o que é evidenciado no verso “o casamento de suas filhas”, no plural, como se fossem duas. O uso do pretérito imperfeito do subjuntivo (repetisse) e do futuro do pretérito do indicativo (casariam/fariam) reforça a ideia de hipótese sobre o casamento, que não acontece concretamente, estaciona no plano da dúvida, da incerteza.

Considerações finais

Pensando o texto como *locus* de reelaboração de leituras, vemos aqui o processo de apropriação/citação que Angélica Freitas realiza de sua leitura de Susana Thénon, transformada no processo de resgate da memória de leituras. Nesta reelaboração, Freitas inclui Susana Thénon no centro de sua rede intertextual, recuperando a leitura do poema da portenha e reconfigurando-a como escrita, incluindo, desta forma, leitura e escrita em planos correlatos. A leitura é transformada em escrita, o que lembra a noção de que:

[...] o texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista, que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já escrito. (SCHNEIDER, 1990, p.71)

Em sua reelaboração, Freitas não apaga as marcas do poema anterior, ao contrário, acentua seus vestígios, na medida em que cita diretamente Susana Thénon, com quem está dialogando no poema, o que dá pistas para compreender que em sua poesia a noção de originalidade não se aplica, ou não é um valor central, antes se faz como convite à leitura da poesia de Thénon, nesse poema específico. A poesia de Freitas se constitui a partir do diálogo que estabelece com outros/as autores/as e outros discursos, seja para dessacralizá-los ou para dialogar com eles, resgatando assim a sua memória de leituras em uma perspectiva dialógica e intertextual. Vamos de Angélica a Susana, levados pelas redes tecidas por Freitas, no Brasil contemporâneo, mais próximo da Argentina.

Somos testemunhas desse casamento, tecido entre tempos, línguas, países, participamos dessa celebração, por meio da leitura que também tece a nossa memória. Há, ainda, no poema de Angélica, a celebração do pertencimento a latinoamérica, a um conjunto geopolítico, literário, artístico que nem sempre é muito visível para nós, brasileiras/os. Melhor talvez pensar em “Nuestra América”, como queria o cubano José Martí.

O poema, assim, é *locus* de encontros de línguas, versos, espaços, transfigurados pela memória que digere o lido e o reconfigura como mosaico de citações, para recuperarmos a imagem de Kristeva, composto pelo sujeito que o escreve e aciona sua memória de leituras, incorporando procedimentos, temas, de outras/os autoras/es.

Referências

FREITAS, Angélica. **Rilke shake**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Trad.: Lúcia Helena França. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad: Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Trad. Luiz Fernando P. N Franco. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1990.

THÉNON, Susana. **La morada imposible**. Tomo I Org.: Ana M. Barrenechea e María Negroni. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

_____. **La morada imposible**: tomo II. Org.: Ana M. Barrenechea e María Negroni. Buenos Aires: Corregidor, 2001.