

ACORDES ENTRE O SINGULAR E O PLURAL: A VOZ QUE CANTA A VIDA E A MORTE EM *GRUMIXAMAS E JABOTICABAS*, DE VIVIANE NOGUEIRA

Carla dos Santos e Silva Oliveira¹

Leonardo Davino de Oliveira²

RESUMO

Tendo em vista a emergência de uma voz poética que investiga a vida e a morte, entrelaçando a escrita de si a uma reflexão sobre a linguagem, pretende-se fazer considerações a respeito de *Grumixamas e jaboticabas* (2022), de Viviane Nogueira. O intuito é examinar como se constitui uma trama de estima entre o eu do poema e a pluralidade da vida terrestre, concentrando-se no embate com o passado colonial brasileiro, que alça essa voz enunciadora a um pensamento acerca da coletividade. O aparato teórico deste estudo será *A chegada da escrita* (2024), de Hélène Cixous; *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), de Adriana Cavarero; e “Minhas palavras estarão lá” (2020), de Audre Lorde. O objetivo deste artigo é demonstrar como a prática da escrita de si se entrelaça a uma especulação em torno do processo de composição poética.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de si; Poesia contemporânea; Vida; Morte; Voz.

INTRODUÇÃO

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista CAPES. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: carlaoliveiralettras@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686>.

² Professor do Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista PQ/CNPq e procientista UERJ/FAPERJ. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: leonardodavino@yahoo.com.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7426-4274>.

“A escrita é boa: é o que não tem fim” (Cixous, 2024, p. 11) – anuncia Hélène Cixous, em *A chegada da escrita*, texto com tradução coordenada por Flávia Trocoli, em que a ensaísta se dedica a perscrutar a escrita produzida por mulheres. Não se trata, no entanto, de compreender essa prática como um ato de entrave absoluto da morte: há que se ter com ela instantes de desabalada intimidade. Como na cena drástica de Tristão e Isolda, em que o enamorado, ao notar a ausência da Loura, volta-se para a parede, antes de se entregar ao ocaso; é precisamente esse momento que a escrita, no entendimento de Cixous, necessita apreender: “O intolerável é que a morte não aconteça, que ela me seja roubada. Que eu não possa vive-la, tomá-la em meus braços, gozar em sua boca do último suspiro” (Cixous, 2024, p. 12).

A menção desse ensaio parece oportuna, na medida em que uma de suas concepções medulares, destacada no trecho acima, abeira-se da disposição da poeta Viviane Nogueira, na plaquete *Grumixamas e jaboticabas*, lançada pelo Círculo de poemas, em novembro de 2022. À época, além da publicação de um livro de poesia por mês, o selo instava um segundo autor a escrever uma plaquete a partir do diálogo com uma pintura de diferentes contextos históricos anteriores ao século XX. A obra escolhida naquele mês foi “Grumixamas e jaboticabas” (s. d.), do pintor Estêvão Silva (c. 1844-1891), artista carioca muito conhecido por seu trabalho figurativo com naturezas-mortas. O empenho de Nogueira, nesse sentido, evoca especialmente os dizeres de Cixous que ressaltam a indivisibilidade das experiências entre vida e morte: “Escrevo vida, escrevi ainda aqui. A vida: o que toca a morte. Escrevo colada contra elas minhas” (Cixous, 2024, p. 12).

É a partir dessa imagem, situada em determinada tradição da história da arte ocidental, que a poeta encaminha uma reflexão sobre seu processo de subjetivação autoral, por meio de uma voz enunciativa que retorna ao quintal da infância povoado por jaboticabas. Nos versos, entes queridos do eu do poema – a mãe, o pai, o avô, as crianças, dona fulana, os bichos, a árvore, as flores, os frutos – compõem um canto narrativo que desvela a constituição das relações de estima entre eles, enquanto o poema é ensaiado. Em um terceiro nível, a voz enunciativa não deixa de interpelar, com a mira em seus próprios antepassados, o contexto colonial brasileiro, reputando o fruto em questão, traço de tropicalidade, bem como a figura do

artista negro, autor da pintura, que vivenciou boa parte do último século do empreendimento escravocrata em pleno funcionamento.

Sendo assim, esta proposição tem como intuito fazer alguns apontamentos sobre *Grumixamas e jaboticabas*, observando como a prática de escrita de si proposta pela obra se entrelaça a demais desígnios nos versos. O objetivo é rastrear as tensões e a ternura entre o eu do poema, ancorado na pessoa da poeta, e um pensamento sobre o fazer poético, contando com o aparato teórico de Hélène Cixous, em *A chegada da escrita* e Adriana Cavarero, em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Evidentemente, este texto não deixará de considerar o enlace dessa voz enunciativa com determinada coletividade, acordes entre o singular e o plural, que se estabelecem a partir do confronto com parte da história do Brasil-colônia revisitada pelo poema. Nessa segunda tarefa, o presente estudo será conduzido pelo pensamento elaborado por Audre Lorde, no texto “Minhas palavras estarão lá”, publicado no livro *Sou sua irmã* (2020).

O POEMA: *GRUMIXAMAS E JABOTICABAS*, DE VIVIANE NOGUEIRA

não escrevo um poema há meses
há séculos eu poderia dizer
pela força da palavra
passo a semana procurando por
jaboticabas e grumixamas
fora do tempo
meus olhos de criança
os pés receosos subindo 1
até o teto do céu
olho para baixo
e tudo é
mancha
pego um fruto

limpo outro
os brinquinhos descolando
da casca roxa

nunca pensei em escrever
olhando para uma natureza morta
penso nas histórias de vô du
no piar dos pássaros ventando
em tanta fruta no quintal 2
nós crianças correndo
bichos entre os bichos
nós crianças sentadas à mesa
atentas
a cada pedaço de terra

nunca pensei em escrever
através de uma natureza morta
taciturna demais
estática demais
pareço farta de morte mas 3
acabo
com jaboticabas
e grumixamas
no colo

nunca pensei em escrever
uma natureza morta
imagino o pomar de
dona fulana
um campo de jaboticabas
no ensaio da cidade
abelhas pássaros 4

jabutis
e mamãe pequena
se emaranhando medrosa
entre os troncos adornados
bochechas rechonchudas
e olhos
de pedra viva
nunca pensei em escrever com
uma natureza morta
eu tinha olhos de jaboticaba
disse mamãe
olhos tristes de jaboticaba
meu pai 5

um jabuti procurando o fruto
mas jaboticabas são um mistério pra mim
ele diz e tanta jaboticaba no quintal
desde a colônia
sacos e sacos de jaboticabas
no porão e

nunca pensei em escrever para
uma natureza morta
bater um papo com familiares
que pouco ouvi falar
procurar por
uma árvore frondosa
de crescimento lento que 6
mal conheço
uma tonelada
de vidas
uma única jaboticabeira

ao lado de todos
os frutos que

nunca pensei em escrever por
uma natureza morta
pelos frutos
duma árvore
que quando velha
explode

7

pelos troncos
nunca pensei em escrever até
uma natureza morta
mas sinto os troncos
floridos
chagas vistas de longe
flores e frutos crescendo
aglomerados
num acontecimento súbito
presos ao tronco
fruto flor e árvore
sem intermediário

nunca pensei em escrever sobre
uma natureza morta
digite
artistas plásticos do século XIX
não
artistas plásticos brasileiros do século XIX
não
artistas plásticos brasileiros negros do século XIX
não
procure pela mata

bagas esféricas
de poupa aquosa
levemente ácida ou
por seu tronco descamando em 8
placas finas
procure o sabor da jaboticaba
misturado ao da pitanga
ou a mistura de
várias frutas dessa mesma
família
saio em busca de
coleções de mirtáceas
camu-camu
jambo
jambolão
jaboticabas
camboins
e pitanguinhas
e encontro uma
avenida
de árvores enormes
mamãe a vida toda sem saber
achando que era veneno

nunca pensei em escrever para
uma natureza morta
para árvores
cortadas
para frutos
de casca negra 9
que iniciam
a fermentação quase

imediatamente
nunca pensei em inscrever
num poema
pequenas frutinhas que
se fixam por toda a superfície 10
nas raízes aéreas
no tronco
em todos os galhos

os frutos são colhidos maduros
e mesmo as grumixamas
boas de levantar floresta 11
se danificam no transporte
como nós
(Nogueira, 2022, p. 5-14).

ACORDES ENTRE O SINGULAR E PLURAL: A VOZ QUE CANTA A VIDA E A MORTE

O único poema que compõe *Grumixamas e jaboticabas* é demarcado pelo impulso da voz enunciativa de escrever uma natureza morta: a partir dela, “olhando para”, “através”, “com”, “para”, “por”, “até” e “sobre” (a ou da) representação, vivificando, por meio desse exercício lírico, não só o aceno artístico do pintor, mas também uma investigação sobre a escrita. Esse caráter reflexivo se apresenta, já na primeira estrofe, na forma de uma ponderação feita pela voz enunciativa sobre a qualidade dos recursos linguísticos arregimentados para a composição poética. Nesse processo exegético, cabe uma primeira pergunta: a linguagem poética se coloca em favor de uma feição transparente, como no dizer de Tamara Kamenszain?³ A leitura dos primeiros versos nos informa que a resposta é não. O canto se ratifica como uma experiência

³ Refiro-me ao texto “Testemunhar sem metáfora (Os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico)”. Nesse ensaio, Kamenszain defende a preponderância de certa poesia contemporânea cuja predileção é uma escrita que prescinde do uso de metáforas.

de deslocamento da palavra no tempo. Signos cobertos por uma névoa de instantes: o pequeno fruto arroxeadado partilha, claro, da condição de um brinquinho infantil.

O âmbito formal dos versos se manifesta como uma instância de jogo com o que é cantado no poema. Essa asserção se confirma na construção dessa partitura, que, ainda na primeira estrofe, por exemplo, por meio dos *enjambements*, é capaz de reiterar um gesto de colheita: “passo a semana procurando por/ jaboticabas e grumixamas” (Nogueira, 2022, p. 5). A vocação para o jogo se comprova, também, no manejo da visualidade, tendo em vista a escolha das palavras e dos versos que se situam apartados em uma linha ou entre estrofes. Essa deliberação reforça a significação dos versos, como em “nós crianças sentadas à mesa/ atentas/ a cada pedaço de terra” (Nogueira, 2022, p. 6), na segunda estrofe, em que o qualificativo é isolado e centralizado na linha, relacionando-se com “o jabuti procurando o fruto” (Nogueira, 2022, p. 9), da quinta estrofe. Esse momento do poema expande a contiguidade entre a voz enunciativa e seus entes queridos, explicitando um parentesco entre as duas espécies de “bichos”; “no ensaio da cidade/ abelhas pássaros/ jabutis/ e mamãe pequena” (Nogueira, 2022, p. 8) cerzem uma cadeia de estima, frente à vida e sua procissão de amedrontamentos.

Ainda sobre os aspectos formais do poema, na terceira estrofe – “nunca pensei em escrever/ através de uma natureza morta/ taciturna demais/ estática demais/ pareço farta de morte mas/ acabo/ com jaboticabas/ e grumixamas/ no colo” (Nogueira, 2022, p. 7) –, verifica-se um empenho de mobilização rítmica que complementa, com muita eficiência, o sentido dos versos. A estrofe, feita de versos livres, apresenta simetria em seu padrão sinuoso, que repercute o movimento feito pelo eu do poema de “escrever/ através de uma natureza morta” (Nogueira, 2022, p. 7). Na medida em que é anunciado esse ato, os versos se tornam exíguos, taciturnos demais, estáticos demais. Em seguida, a voz enunciativa se apresenta inflada, em um gesto reativo – “pareço farta de morte mas” (Nogueira, 2022, p. 7) –, que acaba por provocar uma implosão nos versos. O que resta, por fim, são, apenas, as “jaboticabas/ e grumixamas/ no colo” (Nogueira, 2022, p. 7) antes vazio.

É precisa, ainda, a produção de texturas em alguns versos, especialmente, no final da quarta estrofe: “e mamãe pequena/ se emaranhando medrosa/ entre os troncos adornados/ bochechas rechonchudas/ e olhos/ de pedra viva” (Nogueira, 2022, p. 8). Primeiramente, as aliterações: nota-se a repetição do fonema /m/, que, no excesso de sons bilabiais, disfere

pequenos cortes no ar, imitando os balbucios primordiais da infância. Em seguida, tem-se uma profusão do fonema /r/, que cria uma camada de ranhura nos versos, simulando o relevo no corpo da árvore. Lê-se, ainda, o encadeamento das palavras “bochechas rechonchudas”, que, na emissão do fonema /ʃ/ em sequência, provoca uma fricção de outra ordem, por meio de chiados. Em um segundo nível, é significativa a assonância, no final da estrofe, com a presença ostensiva do fonema /o/, que requer, em sua emissão, a abertura da boca do leitor. Daí a duplicação da forma circunferencial: os olhos da mãe, “pedra viva”, enlevam a urdidura consumada.

Essa clivagem do poema se dedica, também, a um pensamento sobre a escrita e sua possível função. As crianças – mãe e filha – ombreadas nessa prática poética, entre as jaboticabas, justificam o arranjo entre literatura e vida. Para Hélène Cixous, a infância é o momento de se ver, profundamente, com os mistérios da existência: “Terror: a sentença da vida, a sentença da morte: Terror de toda criança” (Cixous, 2024, p. 14). Nessa medida, a escrita é a dimensão que proporciona um ensejo de estar diante, de novo, dessa sentença. No entanto, sem mais pavor.

Escrever, sonhar, parir-se, ser eu mesma filha minha a cada dia. Afirmção de uma força interior capaz de olhar a vida sem morrer de medo e, sobretudo, de olhar a si mesma como se você fosse ao mesmo tempo outra – indispensável ao amor –, e nada mais nada menos do que eu (Cixous, 2024, p. 13).

Nesse coro de mulheres, a companhia dos escritos de Adriana Cavarero, em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, faz-se imprescindível, especificamente da reflexão realizada pela filósofa sobre o conceito de chora semiótica⁴. A centralidade da esfera sonora no poema parece concernente a uma discussão de parte da crítica contemporânea – representada

⁴ O termo chora é contrabandeado por Julia Kristeva do *Timeu*, de Platão, obra em que a figura de um grande demiurgo atua como artesão, modelando o mundo. Nesse ofício, são indispensáveis três elementos: o primeiro é constituído pelas formas, relacionando-se à lógica videocêntrica dos significados; o segundo tem que ver com a fisicalidade, é o universo material, ou melhor, da cópia do modelo divino; e o terceiro é a chora, “uma espécie de matéria informe que é utilizada na plasmação do mundo” (Cavarero, 2011, p. 163). O texto platônico os relaciona, de maneira respectiva, ao Pai, ao Filho e à Mãe.

por figuras como Hélène Cixous, Julia Kristeva e a própria Adriana Cavarero –, que, privilegiando o pendor libidinal da vocalidade, concentra a sua observação na fase pré-edipiana; isto é, no momento de indistinção entre mãe e criança, cuja vigência antecede o estabelecimento da categoria do indivíduo. No interior dessa lógica, os dois polos – o primeiro do olho e da escritura e o segundo do ouvido e da voz – se conciliam em detrimento de uma compreensão da linguagem canônica que prioriza a norma.

Reviver o convívio com a mãe, dessa vez no poema, é tornar vívida a cena originária, essencialmente materna e oral; é fazer porosa a fronteira que separa voz e escrita. A consequência desse contrafluxo é o texto poético – “tessitura rítmica e musical da palavra” (Cavarero, 2011, p. 160). Nessa perspectiva, a relação entre vocalidade e textualidade se impõe.

Trata-se de ouvir como o princípio do som organiza o texto e, ao mesmo tempo, desorganiza a pretensão da linguagem de controlar todo o processo de significação. A palavra, mesmo a palavra escrita, é indagada na sua matriz sonora. Dito de outro modo, às perspectivas que insistem na díade oralidade/escritura confronta-se uma outra que reconduz tanto a linguagem falada como a escrita à esfera vocálica, matriz de ambas (Cavarero, 2011, p. 160).

Fortemente associada a essa vocalidade primordial, a chora semiótica, conceito cunhado por Julia Kristeva, configura-se como campo pré-verbal e inconsciente, cujo domínio fica por conta do ímpeto rítmico e vocal, a despeito da lei do signo. De origem corpórea e fundada no vínculo profundo entre mãe e criança, a chora semiótica antepassa o ordenamento simbólico da linguagem, instância voltada para o semântico, domínio da sintaxe e do conceito, ou seja, a ordem “do pai”, responsável pela segmentação entre o eu e o outro, a criança e a mãe, o significante e o significado. Como já foi definido: “Trata-se, substancialmente, da musicalidade que quebra e reorganiza o sentido daquilo que Kristeva chama de texto. A poesia é um excelente exemplo disso” (Cavarero, 2011, p. 161). Não se trata, obviamente, de preterir um domínio em relação ao outro – afinal, este ato elocutivo acontece por meio de um texto escrito sobre literatura brasileira –, mas sublinhar o valor do vocálico como lugar da emergência do prazer

musical, que, quando não contido, expande as possibilidades de significação. Mesmo no caso de uma leitura silenciosa do texto poético, o substrato pulsional dos fonemas é capaz de subsistir no pensamento, através do ritmo das palavras encadeadas.

E se, contrariando a tradição metafísica, é no abeiramento com a mãe que se constitui um espaço propício para a expansão inventiva da linguagem, é na aparição do pai que se agudiza o confronto com o passado colonial brasileiro: “olhos tristes de jaboticaba/ meu pai” (Nogueira, 2022, p. 9). À fruta cabe, além da função de correlacionar a figura paterna com o autor da pintura, forjar uma vinculação de cunho racial com a infinidade de corpos negros, trazida à revelia para outro continente. Essa correspondência, que se desvela, objetivamente, na quinta estrofe, irradia outras significações versos afora, compelindo a realização de novas leituras. E quando o fruto é da ordem do indizível, o corte abrupto do verso que finaliza essa estrofe se faz presente, lançando o leitor ao vazio: “mas jaboticabas são um mistério pra mim/ ele diz e tanta jaboticaba no quintal/ desde a colônia/ sacos e sacos de jaboticabas/ no porão e” (Nogueira, 2022, p. 9).

Digna de nota, ainda, é a ação performativa, desencadeada na oitava estrofe, com a simulação de uma pesquisa na internet nos versos – “digite/ artistas plásticos do século XIX/ não/ artistas plásticos brasileiros do século XIX/ não/ artistas plásticos brasileiros negros do século XIX/ não” (Nogueira, 2022, p. 12) –, que, ao mesmo tempo em que desnaturaliza o processo de construção do canto, assinala, também, o regime de desumanização a que determinados corpos foram submetidos ao longo de quase quatro séculos da história do empreendimento colonial. Incontáveis origens distintas – “coleções de mirtáceas/ camu-camu/ jambo/ jambolão/ jaboticabas/ camboins/ e pitanguinhas” (Nogueira, 2022, p. 12) – sob uma condenação única.

A presença da natureza morta passa a ser aferida, então, como índice lúgubre, que, em farta medida, cobre o canto de morte. Bolores se confundem com chagas; o sumo da fruta se mistura ao sangue; os sulcos traçados nos troncos se embaralham às frestas fincadas nos torsos. Tudo é escaramuça. Ora, a escolha de se inserir em certa tradição da pintura ocidental, tratando-se de um artista negro, traz consigo algumas questões a serem repisadas. A mais curiosa delas, a meu ver, é a posição ocupada por esse gênero no Brasil em meados do século XIX, que, há muitíssimo pouco tempo, havia concebido a Academia Imperial de Belas Artes, já

no Primeiro Reinado, em 1826. Como recupera Alexandre Neiva Pessôa (2002) em sua dissertação – um dos raros estudos sobre a obra de Estevão Silva –, apenas com a chegada da corte portuguesa, em 1808, a colônia pôde experimentar uma diversificação dos temas pictóricos, para além das representações religiosas. No entanto, como convinha às demandas de um Estado recém-instituído, eram os motivos históricos – com uma inclinação eminentemente épica –, responsáveis pela consolidação daquela comunidade imaginada, objetos de prestígio na hierarquia das artes nacionais.

Nesse diapasão, a pintura de naturezas mortas e paisagens, relegadas a um juízo inferiorizado, ainda conforme enfatiza Pessôa (2002), estabelece-se a partir da necessidade de garantir uma transição consistente de valores da elite colonial para a nova classe burguesa, cujos parâmetros culturais eram todos importados da França⁵. “olho para baixo/ e tudo é/ mancha” (Nogueira, 2022, p. 5): naturalmente, como a primeira estrofe lembra, o projeto estético que privilegiava a profusão de frutos, flores e toda sorte de imagens bucólicas, financiado pela política de expropriação de determinadas vidas, não abonou a degradação do panorama afigurado nas terras tropicais. Nesse contexto, a voz enunciativa adiciona a questão do endereçamento à sua incursão investigativa em torno do fazer poético na sexta e na nona estrofes: “nunca pensei em escrever para/ uma natureza morta/ bater um papo com familiares/ que pouco ouvi falar” (Nogueira, 2022, p. 10); “nunca pensei em escrever para/ uma natureza morta/ para árvores/ cortadas/ para frutos/ de casca negra/ que iniciam/ a fermentação quase imediatamente” (Nogueira, 2022, p. 14).

Se é incontornável o desejo de transitividade da palavra poética – o que Silviano Santiago identifica como “estado de contínua travessia para o outro” (Santiago, 2019, p. 400) –, o poema, então, destina-se aos frutos de casca negra, cujo processo de fermentação se notabiliza pela prontidão. Em “Minhas palavras estarão lá”, ensaio traduzido por Stephanie

⁵ Embora houvesse nomes respeitados entre os pintores de natureza morta, como Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), José dos Reis Carvalho (ca. 1800-?) e Agostinho José da Motta (1824-1878), essas obras eram vinculadas à estrita necessidade de conceber determinado status da corte, desejosa de ornamentar seus salões. Além disso, Pessôa (2002) nota uma distinção no que se refere ao gênero, também, nessa expressão artística, que era bem-vinda nos momentos de ócio das mulheres abastadas, ainda que ficasse restrita a materiais considerados mais adequados à sensibilidade feminina, como a aquarela, o guache e o pastel.

Borges, Audre Lorde relata que teve, durante boa parte de sua juventude, imensa dificuldade de se comunicar com outras pessoas, tendo começado a falar apenas aos cinco anos de idade, a partir da leitura e da escrita de poesia: “O que você acha, Audre? O que aconteceu com você ontem?”, e eu recitava um poema, e em algum ponto daquele poema havia um verso ou um sentimento a ser compartilhado” (Lorde, 2020, p. 77). E, quando não havia um texto poético capaz de expressar exatamente o necessário, ela escrevia. A poesia, nessa circunstância, era assumida como dispositivo de interface com o mundo. Em um processo semelhante ao da fermentação, em que microrganismos, na ausência de oxigênio, convertem matéria orgânica em outras substâncias, a palavra, entre o deslumbre e o assombro da existência, não permanece incólume; é torcida, retorcida, quer ser outra coisa. E, sobretudo, partir em direção ao outro.

Um segundo momento significativo do texto de Audre Lorde menciona sua concepção de literatura, que se coloca, de maneira frontal, contra o medo, como uma espécie de fazer filosófico. Ao lado de alguns autores enumerados no ensaio, como Chinua Achebe, Amos Tutuola, Cyprian Ekwensi, Flora Nwapa, Ama Ata Aidoo, Leslie Lacy, entre outros, Lorde se situa dentro de uma tradição artística – segundo ela, de origem africana, mas também com influência de um pensamento oriental –, que reitera uma relação não hierárquica entre os seres humanos e a natureza, compreendendo a vida como uma concatenação de experiências a serem transcorridas.

A literatura afro-americana é sem dúvida parte de uma tradição africana que lida com a vida como uma experiência a ser vivenciada. Em muitos aspectos, é muito parecida com as filosofias orientais, em que nos vemos como parte de uma força essencial; estamos unidos, por exemplo, ao ar, à terra. Somos parte de todo sistema vital. Vivemos de acordo com, num certo tipo de correspondência integral com o restante do mundo. Portanto a vida se torna uma experiência, e não um problema, não importa quão difícil e dolorosa possa ser. A mudança emergirá normalmente da experiência vivida por completo, como uma reação a ela (Lorde, 2020, p. 84-85).

A partir dessa premissa, a prática da escrita se dirige à tarefa de refazer laços em torno da ideia de integração entre todos os seres vivos, que não prescinde da dor e até mesmo da aproximação da morte – como é o caso de *The Cancer Journals* (*Os diários do câncer*) publicado por Lorde em 1980, e de *The Rise and Fall of a Proper Negro* (*A ascensão e queda de um negro adequado*), publicado por Lacy em 1970 –, em uma compreensão que privilegia a transcendência. Novamente, como na afirmação de Cixous, a escrita se transubstancia naquilo que não tem fim; ou, no dizer de Lorde, a palavra poética se configura naquilo que resta. O que não perece é a travessia: o ato de “[...] inscrever/ num poema/ pequenas frutinhas que/ se fixam por toda a superfície/ nas raízes aéreas/ no tronco/ em todos os galhos” (Nogueira, 2022, p. 15).

Este estudo pretendeu demonstrar, em *Grumixamas e jaboticabas*, como a prática de escrita de si se entrelaça a uma especulação em torno do processo de composição poética, em uma incursão que contempla o desejo de reiterar uma existência congênere entre a pluralidade da vida. Engendrando uma reflexão sobre a ressonância da história da colonização nas gentes brasileiras, os versos repisam, também, a disposição defendida por Audre Lorde sobre uma escrita que ambiciona falar “do centro da consciência, do *eu sou* para o *nós somos*” (Lorde, 2022, p. 87), em um mundo onde pensar o comum se tornou uma tarefa inexecutável. Tem-se, assim, um canto que se apresenta como um intento valente, insistindo no que nos aproxima, ainda, da condição precária da vida – “os frutos são colhidos maduros/ e mesmo as grumixamas/ boas de levantar floresta/ se danificam no transporte/ como nós” (Nogueira, 2022, p. 14) –, mas, sobretudo, do que nos excede: a força quimérica da linguagem poética.

CHORDS BETWEEN SINGULAR AND PLURAL: THE VOICE THAT SINGS LIFE AND DEATH IN VIVIANE NOGUEIRA’S *GRUMIXAMAS E JABOTICABAS*

ABSTRACT: Taking into account the emergency of a poetic voice that investigates life and death, intertwining self writing to a reflection on language, this article intends to make remarks on Viviane Nogueira’s *Grumixamas e jaboticabas*. The goal is to examine how a web of esteem between the self in the poem and the plurality of terrestrial life is constituted, focusing on a

clash with Brazil's colonial past that elevates said enunciating voice to a thought on collectivity. The theoretical framework of this study will be *Coming to writing*, by Hélène Cixous; *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*, by Adriana Cavarero; and "My words will be there", by Audre Lorde. Our goal is to demonstrate how the practice of writing about oneself intertwines with speculation surrounding the process of poetic composition.

KEYWORDS: Self writing; Contemporary poetry; Life; Death; Voice.

ACORDES ENTRE EL SINGULAR Y EL PLURAL: LA VOZ QUE CANTA LA VIDA Y LA MUERTE IN *GRUMIXAMAS E JABOTICABAS*, DE VIVIANE NOGUEIRA

RESUMEN: Teniendo en cuenta la emergencia de una voz poética que investiga la vida y la muerte, entrelazando la escritura de sí a una reflexión sobre el lenguaje, nos proponemos hacer consideraciones sobre *Grumixamas e Jaboticabas*, de Viviane Nogueira. La intención es examinar cómo se constituye una red de estima entre el yo del poema y la pluralidad de la vida terrestre, centrándose en el choque con el pasado colonial de Brasil, que alza esta voz enunciativa a un pensamiento sobre la colectividad. El marco teórico de este estudio será *La llegada a la escritura*, de Hélène Cixous; *A più voci*, de Adriana Cavarero; y "My words will be there", de Audre Lorde. Nuestro objetivo es demostrar cómo la práctica de escribir sobre uno mismo se entrelaza con la especulación en torno al proceso de composición poética.

PALABRAS CLAVE: Escritura de sí; Poesía contemporánea; Vida; Muerte; Voz.

REFERÊNCIAS

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CIXOUS, Hélène. *A chegada da escrita*. Coordenação, versão final e notas de Flavia Trocoli. Grupo de tradução: Danielle Magalhães, Flavia Trocoli, Isadora Nuto, Marcelle Pacheco, Patrick Bange, Renata Estrella e Tainá Pinto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

GRUMIXAMAS e Jaboticabas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/87355-grumixamas-e-jaboticabas>. Acesso em: 20 set. 2025.

LORDE, Audre. *Sou sua irmã*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

PESSÔA, Alexandre Neiva. *Estevão Silva e a pintura de naturezas mortas no Brasil do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2002.

KAMENSZAIN, Tamara. Testemunhar sem metáfora. (Os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico). In: *Os que escrevem com pouco*. Pequena Biblioteca de ensaios. Trad. Luciana di Leone. Zazie Edições, 2019. Disponível em: https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2024/06/PBE_Tamara-Kamenzain_Os-que-escrevem-com-pouco_Zazie-Edicoes_2019.pdf. Acesso em: 20 set. 2025.

NOGUEIRA, Viviane. *Grumixamas e jaboticabas*. São Paulo: Círculo dos poemas, 2022.

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. Ítalo Moriconi (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Submetido em 27 de setembro de 2025

Aprovado em 8 de dezembro de 2025

Publicado em 25 de janeiro de 2026
