

ÁLBUM DE MULHERES NA POESIA DE DIONNE BRAND

Maria Lúcia Milléo Martins (UFSC)

Dionne Brand é escritora de muitas dobraduras. Poeta, romancista, ensaísta e produtora de cinema, reúne em sua obra uma pluralidade de experiências ligadas sobretudo a várias formas de deslocamento e campos de ativismo político. A formação anticolonialista no Caribe através do convívio com leituras e movimentos de resistência, a mudança para o Canadá puxando fios de diáspora, o estar em Granada durante a invasão dos Estados Unidos, afinidades com marxismo, feminismo e outras frentes opostas a discriminações de gênero, raça e classe social são alguns dos indicadores de pluralidade. Particularmente seus retratos de mulheres registram as muitas faces desse engajamento. Na moldura da poesia figuram, entre outras, mulheres caribenhas do círculo familiar, revolucionárias de Granada, Mammy Prater (ex-escrava fotografada pela primeira vez aos 115 anos), como também auto-retratos. O que segue é convite a percorrer, como diz Drummond, “este mundo miudinho dentro do mundo”. O percurso inclui, portanto, não só o interior da moldura que, como é sabido, “em vão prende suas personagens”. Há que se reparar também em negativos velados, fragmentos de vozes nunca neutras, verdade entre os dentes que “pulsam história e tomam partido”.

Discutindo questões de representação e apropriação, no ensaio intitulado “De Quem é o Olhar e Quem fala por Quem” (“Whose Gaze and Who Speaks for Whom”), Brand ressalta a importância de se considerar o posicionamento do autor e do texto no mundo em momentos históricos específicos, momentos implicados politicamente em conflitos de gênero, raça e classe social. Diz que é preciso questionar a anonimidade do autor, sua inocência quanto a essas tensões, reconhecendo que “o imaginário, as imagens, a imaginação e a representação são profundamente ideológicas ao sugerir modos de pensar sobre as pessoas e o mundo”.¹ É com essa reflexão que devemos contemplar aqui suas próprias representações.

Entre as mulheres caribenhas do círculo familiar, “Amelia” se destaca como figura recorrente em uma série de retratos. No poema que leva o seu nome, Brand recria a imagem da avó nos últimos dias de vida em sua âncora de confinamentos:

Sei que deitar lá naquela cama
naquele quarto
cheirando à fibra úmida de côco
e urina de criança
entrouxada num aterro
debaixo do *chenille* rosa e lençóis
frios suando
você queria escapar,
fugir daquele quarto
e das crianças apinhadas em você
com a chuva caindo lá fora
e mosquitos e lama

e um criminoso como filho
e o cheiro de esgoto acentuado
pela chuva caindo.
naqueles dias
tentava enrolar-se na cama
na mais ínfima bolinha
naqueles dias não conseguia
a não ser fazer da cama navio
e ela, encalhada
naquele mar de quarto
flutuando e afundando
nas ondas, o vagalhão
de uma vida ancorada²

Em comentário ao poema, Brand afirma que Amelia representa muitas mulheres que passaram por essa crueza de vida para que outras de futuras gerações não precisassem passar.³ Isso se ilustra no contraponto da avó perdendo a voz – já que “todas as palavras continham sua ruína” restando-lhe “gargarejar a água áspera dos olhos” – com o privilégio verbal da neta na elegia.

Amelia surge ainda em “Continuação de Amelia...” (“Amelia continued...”), no breve legado de “uma frase ou duas / ‘não cresça e lave as cuecas de um homem / nem por bondade’” e em “Ainda Amelia” (“Amelia still”), na continuidade da saga agora da mãe em seu ímpeto impossível de fuga. A memória de Amelia ressoa ainda nos retratos das tias caribenhas que, apesar das dificuldades, seguem “rindo, jogando água nos ombros”. A trama de gênero, raça e classe social desprende o drama do círculo familiar e da moldura do tempo para uma dialógica com outras histórias semelhantes. Mas esse desdobramento de Amelia não dilui o singular. Avesso aos cantos corais por mudanças, o apelo de Amelia é força de imagem, poder de reticência, correnteza de âncora.

Em seqüência intitulada “Dialética”, em que predominam imagens das tias caribenhas (ecos de Amelia), a poeta se vê no dilema de querer ao mesmo tempo “voar em suas peles” e “escapar delas”. A dialética enfim não se resolve nem mesmo na fuga – com “o mar atrás da cabeça, agitando seus naufrágios particulares”, “não se olha muito de perto o aterrisar”. O auto-retrato da aterrissagem antecipa então a sina do deslocamento:

Ser firme tremendo eu tremendo quando eles me perguntam meu
nome e dizem que eu negra demais pra ele. Ser firme machucada eu sentindo
quando a velha fala sangra, o mar não ter ramo você
sabe querida. Nada mais é brincadeira e eu
lá com eles, correndo pro trem até conseguir descobrir
que minha irmã maior só gosta de correr e ninguém não ia
se incomodar se você perde o trem, chamando *Spadina* “Spadaina”
até eu ouvir bom o que gente branca chama, dizendo eu
vir só passar férias pro oficial de imigração quando
eu e o filho-da-puta sabe eu ter marca de operária

em todo meu rosto. Não tem nada de beleza
aqui mas este é um lugar, um arquejo de água de uma
centena de lagos, vitrines luminosas, ferozes gritando
mercadorias, garga constante de tijolos escuros cortando
prisões dolorosas a cada insurreição verde de mato.
Nenhum eu deserto, é só cacos, cacos, cacos,
cacos de vidro bruto, entulho de pessoas você tateando caminho
voltando ao seu pior eu, você a fina
mistura de recém-chegada e não existe.⁴

A mudança de código de linguagem (“code-switching” como denomina Mary Louise Pratt) retrata o penoso confronto com a língua estrangeira dominante e o racismo. A esse respeito, Jason Wiens observa que, ao emoldurar as falas da posição privilegiada em livre discurso indireto (“too black for it”, “you know darling”), o texto de Brand ao mesmo tempo “relata uma narrativa pessoal de degradação e subordinação, demonstra as contingências de poder em determinar autoridade na linguagem e desempenha um ato poético de resistência”.⁵ O retrato do “aqui” em todas as implicações de ambiente hostil e ainda assim “um lugar” desmistifica o pressuposto de um lugar melhor em relação ao “lá”, visível na marca “operária” impressa no rosto. O clic final – “você, a fina mistura de recém-chegada e não existe” – capta ironicamente imagem-ausência, como se a condição de não-identidade dos “cacos”, “entulhos” de eus servisse de espelho para o auto-reconhecimento. O poema “As Ilhas Desaparecem” (“Islands Vanish”) registra a continuidade do drama: três negros (a poeta, outra mulher e um homem) dentro de um carro em estrada de neve e um policial que se aproxima, senão por “suspeita”, como se visse “alienígenas”. A recorrência do preconceito, alheio ao tempo, acorrenta então a auto-imagem a um tronco comum: “Trocamos em nossa antigüidade. O *laser* azul-neve dos olhos do policial nos fixa nessa arqueologia insuportável”.⁶ Senão o *laser* da fossilização, a estampa no rosto do policial: “Eles estão nesse vasto e escuro país apenas há pouco tempo” (frase de Joseph Conrad em “An Outpost of Progress”). Afinal, pergunta a poeta: “Quando vamos chegar?”

Seja na recriação de experiência pessoal que, como nota Carol Morrell, “é *também* pessoal a muitos outros”,⁷ ou no ato de representar, dar voz ao outro, Brand articula uma poética de resistência que privilegia sobretudo o testemunho e o performativo. Em “Blues Spiritual for Mammy Pratter”, tributo à escrava centenária, isso se mostra na imaginação de toda uma vida de ensaio silencioso para chegar à fotografia e “pôr aqueles olhos nela”:

sabia da paciência de cento e quinze anos
sabia que se tivesse paciência,
para evitar de matar um homem branco
que eu iria ver esta fotografia
esperou até que lhe conviesse
tirar essa fotografia e pôr aqueles olhos nela.
nos cento e quinze anos que levou para
esperar por esta fotografia aperfeiçoou esta pose

que esculpiu em ombro de dor,
uma coisa como desespero que nunca chamou
assim pois não teria sobrevivido
aos campos, os que arava
nos tempos de mula, que cravaram
marca na marcha de suas pernas
deliberadamente e não-intencionalmente
esperou, nem sempre silenciosa, nem sempre paciente,
por este auto-retrato
quando se sentou em seu vestido negro, colarinho branco,
lenço branco, seus pés tinham virado mármore,
seu coração tomado lustro vermelho,
e seus olhos.

O recurso poético da repetição serve para intensificar a performance da espera e ao mesmo tempo unir pedaços de uma longa e resumida história de sobrevivência. A pose esculpida sobre o ombro de dor, os olhos postos na fotografia são gestos que falam pela “coisa como desespero que ela nunca chamou / assim pois não teria sobrevivido”. Como acontece no retrato de Amelia, cabe à poeta verbalizar o que foi silenciado e aqui, mais do que isso, reverter o passivo papel de quem pousa para a façanha do “auto-retrato”.

Também os tributos a Phyllis Coard e Jacqueline Creft, militantes durante a ocupação de Granada, ilustram a articulação do testemunho e do performativo. Phyllis, primeiro lembrada pelo “riso luminoso, efervescente”, a fala doce que faz a revolução “soar possível”, na prisão, desafia os guardas e “fala entre gritos para que fique quieta / seu riso batendo contra as paredes de pedra / seu olhar silenciando os soldados”. Assim como Phyllis, Jackie antes candura, mascara com fumaça de cigarro “seu cansaço e impaciência com a chuva gratuita de funcionários estrangeiros.” Ainda assim fala “pacientemente, passado queimando atrás da cabeça”. Em seu último momento, balas atravessando testa e coração, “dizem que alguém chamava Yansã, trovejando por socorro”. As notas de rodapé em ambos os poemas descrevendo as funções das duas mulheres no “Governo Revolucionário do Povo de Granada” e precisando os fatos históricos complementam o testemunho poético.⁸

Em entrevista à Pauline Butling, Brand reconhece a importância da vivência em Granada em aguçar sua percepção política, antes restrita a discussões. Afirma também que isso foi vital à que assumisse sua homossexualidade, como aconteceu com a poeta Michelle Cliff depois da experiência em Nicarágua.⁹ O convívio entre “mulheres precisando de revoluções, movimentos de liberação” permitiu a Brand não só reconhecer sua homossexualidade mas articular poeticamente a história desse reconhecimento. A seqüência de poemas em “Duro na alma” (“Hard against the soul”, *No Language is Neutral*) dramatiza a iniciação. A “graça [que] vem como surpresa” revela-se em “sílabas quentes, / aquosas, a língua de uma mulher tão parecida com uma cultura, / mergulhando na direção das pedras ainda não formadas em carne, linguagem ainda não feita”. É então momento de resgatar alguma coisa faltante “algum fragmento do eu real” e tocar-se “como um lugar, uma outra vida, terra”. E conclui: “Dizem que esse lugar / não existe, então minha língua é mítica. Estive aqui antes”.¹⁰ Assim como Gertrude Stein em *Lifting Belly* e Adrienne Rich em “Twenty-one Love Poems”, Brand

busca aqui uma linguagem distinta da dominante, uma “gramática de discordância” das raízes patriarcais.

No ensaio “Esse Corpo por Si Mesmo” (“This Body for Itself”), discutindo as políticas de representação do corpo da mulher negra, Brand observa que não falar da sexualidade desse corpo já tão sexualizado pode ser tanto uma estratégia anti-colonialista quanto luta armada. Mas vê nisso uma armadilha:

Normalmente quando falamos das maravilhosas mulheres negras em nossas vidas, seu valor e sua força emocional, sua resistência psíquica toma conta dos nossos textos de tal forma que esquecemos que, além de aprendermos com elas a elegante arte da sobrevivência, aprendemos também em seus gestos a refinada arte da sensualidade (...). Não tiramos delas a doçura, a magreza, a voluptuosidade, os braços amplos, a destreza aguda de osso, a escuridão quente; a textura da pele, encorpada, maleável; a angularidade, o estilo ao dançar, o passo largo, vigoroso num pedaço de pátio que põe o pátio em movimento, o tremor quando sentem a terra sob os pés, sua rocha, seu jeito de levar música nos ombros, jeito de parar e então *shimmy* e deixar rolar?¹¹

Nos poemas de “Duro na alma”, a resistência psíquica e física da matriarca negra que na velhice escapa às tormentas de masculinidade, olhar-prisão dos homens, é altamente atraente à poeta. Mas, considera que assim essa mulher torna-se masculina, relatando como se desviou de seguir seu modelo: “Pensei que ela poderia ser graciosa em mim / e teria sido se não tivesse ouvido / teu riso em outro tempo e erguido minha cabeça daquela / seca magia”.¹² Como reconhece George Elliott Clarke, “é o amor – erótico, platônico – pelas mulheres negras que incendeia a obra [de Brand]”.¹³ Platônico se entendido como afeto espiritual, de alma, com a devida subversão da própria origem do termo que, no discurso filosófico de Platão, restringe-se aos vínculos homossexual masculino e heterossexual. Erótico se considerado, como propõe Adrienne Rich, em perspectiva feminina, não como energia difusa ou confinada apenas ao corpo, mas que abrange um compartilhar de existência. E como particularizar existência, sem levar em conta uma comprida história de laços de mulheres negras e seus motivos – refúgio de servidão, fonte de fortalecimento, apelo das artes de sobrevivência, sensualidade? No caso de Brand, junta-se ao amoroso incêndio o compromisso político de poeta, iniciado à margem da cultura dominante e hoje amplamente articulado do lado de dentro. O trânsito de sua poética por esses dois domínios consolida o que Fred Wah chama de “poética alienética”, significando escrever (ou viver) “eticamente” e “eticamente”, com fidelidade de princípios.¹⁴

Ao voltar-se para os dramas da cidade grande (Toronto, o palco mais constante), a poesia de Brand estende-se a outras sagas de mulheres: “mulheres da Somália em seus véus brilhantes hifenando a Rua *Scarlett*, / viúvas eternas, açorianas e italianas na Igreja de *Santa Inez* e *Iglesia de San Antonio*”, velhas jamaicanas e suas vozes no mercado de peixe.¹⁵ A expansão do álbum poético reflete também a do engajamento político, somando às questões de gênero, raça e classe social a condição do hífen – entrelugar de imigrantes, minorias visíveis e outros na teia das diferenças culturais. No livro mais recente, *Inventory*, Brand reitera seu compromisso em continuar “[reunindo] as paixões

das mulheres, / seus pés de ferro, cabelos amargos, / a perpétua designação nupcial / às cozinhas castigadas e quartos / radiantes com as veias de seu sangue / seu esperar em portas / à noite no universo (...).¹⁶ Cabe ainda ressaltar na categoria de gênero poético, dois documentários de mulheres dirigidos por Brand: *Sisters in the Struggle* e *Long Time Coming*. O primeiro, trazendo os testemunhos de mulheres negras, ativistas políticas no Canadá, focaliza o legado de racismo e sexismo e suas formas insidiosas de permanência; o segundo mostra as artes engajadas de duas afro-canadenses homossexuais – Faith Nolan na música e Grace Channer nas artes visuais – em depoimentos intercalados de dança e poesia.

Vimos aqui o comprometimento constante de Brand em revelar, documentar, soltar mulheres das dobras da história sem trazê-las para a armadilha da máquina dos retratos. Deve ser por isso que, ao fechar o álbum, ficamos com suas presenças luminosas. E não é de se espantar se perseguidos pelos agudos de seus silêncios ou falas breves, jeito de pousar, alguma chama de corpo, um “esperar em portas”.

Notas

¹ BRAND. *Bread Out of Stone*, p. 127-128.

² BRAND. “Amelia”, *Chronicles of the Hostile Sun*, p. 24. Faço aqui esta e demais traduções de poemas e textos críticos em inglês, mantendo as referências dos originais.

³ Documentário em vídeo intitulado *Dionne Brand: interview and readings*. Port of Spain, Trinidad and Tobago: Banayan, 1992 (90 min.).

⁴ BRAND. “No Language is Neutral”, *No Language is Neutral*, p. 26.

⁵ WIENS. “Language Seemed to Split in Two”: National Ambivalence(s) and Dionne Brand’s “No Language is Neutral”, p. 90.

⁶ BRAND. “Islands Vanish”, *Land to Light On*, p. 73.

⁷ MORRELL. Introduction, *Grammar of Dissent*, p. 12.

⁸ BRAND. “Phyllis” e “Jackie”, *No Language is Neutral*, p. 8-11.

⁹ Brand entrevistada por Pauline Butling em “Dionne Brand, Struggle and Community, Possibility and Poetry”, p. 81

¹⁰ BRAND. “Hard Against the Soul”, *No Language is Neutral*, p. 50.

¹¹ BRAND. “This Body for Itself”, *Bread Out of Stone*, p. 93.

¹² BRAND. “Hard Against the Soul”, *No Language is Neutral*, p. 46.

¹³ CLARKE, em resenha do livro *Bread Out of Stone*, intitulada “Love Which Is Insight”, p. 320.

¹⁴ WAH. *Faking It: Poetics and Hybridity*, p. 58.

¹⁵ BRAND. Poema XXII do livro *Thirsty*, p. 40.

¹⁶ BRAND. Poema III do livro *Inventory*, p. 31.

Referências

BRAND, Dionne. *Bread Out of Stone*. Toronto: Vintage Canada, Random House, 1994.

_____. *Chronicles of the Hostile Sun*. Toronto: Williams-Wallace Publishers, Inc., 1984.

_____. “Dionne Brand, Struggle and Community, Possibility and Poetry”. In: BUTLING, Pauline(Org.). *Poets Talk: conversations with Robert Kroetsch, Daphne Marlatt, Erin Mouré, Dionne Brand, Marie Annharte Baker, Jeff Derksen and Fred Wah*. Edmonton: The University of Alberta Press, 2005, p. 63-87.

_____. *Inventory*. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 2006.

_____. *Land to Light On*. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 1997.

_____. *No Language is Neutral*. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 1998.

_____. *Thirsty*. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 2002.

CLARKE, George Elliott. Love Which Is Insight. In: *Odysseys home: mapping African-Canadian literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2002, p. 319-320.

MORRELL, Carol. Introduction. In: MORELL, Carol (Org.). *Grammar of Dissent*. Fredericton: Goose Lane Editions, p. 9-24.

WAH, Fred. *Faking It: Poetics and Hybridity*. Edmonton: NeWest Publishers Limited, 2000.

WIENS, Jason. "Language Seemed to Split in Two": National Ambivalence(s) and Dionne Brand's "No Language is Neutral". *Essays on Canadian Writing*, n. 70, Spring 2000, p. 81-102.