

UMA POESIA CHAMADA PERSONA

Célia Maria Domingues da Rocha Reis¹

RESUMO: A escritora Lucinda Nogueira Persona, premiada duas vezes pela União Brasileira de Escritores, apresenta-se como uma das melhores expressões da poesia mato-grossense da atualidade. Com o propósito de perceber esse universo poético, no presente artigo faço um estudo sobre os procedimentos estéticos, temática e expressão, de sua obra poética publicada, *Por imenso gosto* (1995), *Ser cotidiano* (1998) e *Sopa escaldante* (2001).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia mato-grossense, Lucinda Nogueira Persona, amor, lar, criação literária.

ABSTRACT: The writer Lucinda Nogueira Persona, has been awarded twice by the Brazilian Writers Union. She is one of the best expressions of Mato Grosso's poetry nowadays. With the aim of sensing this poetic universe, in this article we study the esthetical proceedings, thematic and expression, of her poetic opus published, based on observations of her poems, in the books *Por imenso gosto* (1995), *Ser cotidiano* (1998). and *Sopa escaldante* (2001).

KEYWORDS: Mato Grosso's poetry, Lucinda Nogueira Persona, love, home, literary creation.

INTRODUÇÃO

No cenário da produção poética em Mato Grosso, cujas pesquisas têm mostrado que é bastante significativa, tanto no sentido quantitativo quanto qualitativo, com nomes como Vladimir Dias Pino, Manoel de Barros, Silva Freire, Hilda Magalhães, Marilza Ribeiro, alguns já bastante conhecidos, outros só divulgados regionalmente, tem ganho vulto a poesia contemporânea de Lucinda Nogueira Persona. Com ligeiras menções às questões sociais, uma tônica da literatura desse Estado², mais centrada nas situações corriqueiras, com especulações do eu e de suas relações, como diz no paradoxo - *o que importa é conhecer a fundo/ a superfície das máscaras* (*Ser Cotidiano*: 38) - a *persona*, a alteridade, a poeta revela profunda preocupação com a confecção do verso.

Para refletir sobre este fazer literário, nas sucessivas leituras do conjunto da obra, (*Por imenso gosto* PIG), *Ser cotidiano* (SC) e *Sopa escaldante* (SE), fui me colocando alguns questionamentos: o que prende o olhar desse eu? que relação mantém com o mundo, em suas categorias de tempo e espaço? E, na expressão dessa relação, que proximidade mantém com a palavra na construção das imagens literárias? Nessa busca matinal dos versos, valorizei também a seqüencialidade da criação, os motivos, a repetição de assuntos e imagens, que vão compondo a unidade da obra.

O que de imediato se colocou foi a *forma*, no

sentido do que a poeta compreende como montagem de poema, a sua organicidade e o modo como dispõe o grupo de poemas que resultam nesse composto conhecido como "obra literária", e o conteúdo, que condensa outro aspecto da *forma*, alguns temas e procedimentos estéticos empregados em sua composição, seguindo a orientação da crítica temática, para quem a obra de arte é o "desabrochar simultâneo de uma estrutura e de um pensamento (...), amálgama de uma forma e de uma experiência cuja gênese e nascimento são solidários" (BERGEZ, 1997, p. 100).

A análise segue, então, além de uma orientação estilística (ALONSO, 1965), uma espécie de eixo de onde vão saindo ramificações, em conformidade com a atitude dos críticos temáticos de colher nos textos momentos expressivos, reveladores de sua poeticidade, pela compreensão de que, em sua realidade lingüística, "o texto é uma oportunidade de experiência, de sentido, de prazer" (BERGEZ, 1997, p. 134).

1. DA FORMA: O POEMA, CORPO BIOLÓGICO

A preocupação com o aspecto formal é uma constante em Lucinda. Todos os seus livros apresentam alguma peculiaridade estrutural que ordena o todo, não necessariamente inovadora, mas que torna primorosa e surpreendente a obra em si e, no conjunto de sua produção, revelam

uma sutil concepção de arte.

Essa característica pode ser vislumbrada mesmo em sua entrada na literatura infanto-juvenil, com o livro *Ele era de outro mundo* (1997), cujos capítulos são dispostos em ordem decrescente, em contagem regressiva, com o último capítulo, o número um, culminando na partida/lançamento do personagem, um extra-terrestre, ao seu mundo de origem. É interessante observar que nessa obra tematiza um de seus mais freqüentes motivos de poetas – o firmamento, com suas constelações e mistérios, compondo opúsculos e auroras. Uma herança de seu pai, “sempre encantado com o firmamento”, afirma na dedicatória.

Nos trinta e seis poemas de **Por imenso gosto**, os títulos, em caixa alta e negrito, ocupam sempre o lugar do primeiro verso, confundindo-se com ele. Assim configurado, há um adensamento da sua função, não apenas como elemento de representação do poema, mas também de relacionamento fono-semântico, apresentando-se, em muitos casos, como orações transitivas, cujos complementos aparecem nos versos seguintes.

A distância entre o título e o primeiro verso impõem aos olhos do leitor uma quebra, uma pausa à leitura. Aproximidade de ambos, ao invés, permite o efeito de fluxo, de continuidade. Em relação ao visual dessa obra, sobretudo, porque não há poemas impressos no verso das páginas, o que direciona o olhar, desviado apenas pelos seis nanquins⁴, que mereceriam comentários à parte, espalhados ao longo da obra. Em relação ao conteúdo, tal incorporação determina uma economia de expressão e uma simultaneidade, uma catáfora e o início do que ela anuncia, um eu, um tema, uma representação espacial ou temporal. A busca destes efeitos de continuidade é superlativamente trabalhada na publicação posterior, *Sopa escaldante*, mas os poemas deste, curiosamente, aparecem intitulados.

Em **Ser cotidiano**, o menos representativo nesse sentido, há uma simetria de número de poemas, com o uso do verso da página, divididos em três partes, respectivamente de catorze, dezesseis, catorze, sendo que o último poema retoma o tema do primeiro, a quiromancia, uma busca de auto-conhecimento pela leitura das linhas da palma da mão.

Em **Sopa Escaldante** há sessenta poemas divididos irregularmente. Atendendo à sugestão gastronômica do título, sopa, cada parte é

“servida” como um prato, expressão antecedida pelo ordinal – *Primeiro prato, Segundo prato*, compondo seis ao todo. Uma sopa para ser servida com garfo, assim mostra a ilustração da capa, de Adir Sodré⁵, porque uma colher prenderia o conteúdo, sustentá-lo-ia, mas essa sopa, de conteúdo escaldante, deslizará pelos vãos daquele talher. Esse deslizamento compõe o ritmo e a sintaxe da imagem e se projeta no conjunto: a sopa está colocada num recipiente de porcelana, cujos ingredientes, fauna, flora, forma, cor, explodem em ramallete avançando em direção à moldura, transcendendo-a, chegando aos versos, encadeados entre si.

Do pictórico à palavra, o derradeiro verso do primeiro poema constitui o primeiro verso do segundo poema e assim por diante, até o sexagésimo. Considerando que a primeira parte do livro é composta por oito poemas, dos quais sete obedecem à forma do soneto, se o último verso do sétimo poema repetisse o tema do primeiro, fechando o círculo, teríamos o que a teoria clássica considera como “coroa de sonetos” (MOISÉS, 1997). No entanto isso não ocorre e o mesmo recurso é empregado até o final, segundo a intenção artística da poeta colocada após a dedicatória: *Nos poemas deste livro, como na vida ou nos romances, todo final é também um novo começo*.

A interação obtida mostra uma concepção de criação, de um eu criador consciente da inteireza orgânica das coisas, o livro como organismo vivo, corpo biológico que depende de todas as suas partes para viver, partes interdependentes, que em dado momento possuem matéria própria para depois mostrar outra dependência. Veias artérias que pulsam nas emoções que a palavra poética, na moldura das páginas, sugere.

Outro procedimento relacional, de ordem semântica, é o uso abundante das epígrafes, *colecione salmos* (SE: 34) - revela, como um endosso e uma discussão sobre a inspiração e a técnica de poetas, retiradas de fontes sacras como a Bíblia, Fernando Pessoa, Manoel de Barros, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade.

Aparecem no início da primeira obra publicada, ou introduzindo as partes, nas demais publicações, de onde são retirados títulos e subtítulos – “*Ser cotidiano* é um vício” (epígrafe de Clarice Lispector, *Ser cotidiano*:43); “A lesma influi muito em meu desejo/ de gosmar a palavra” (epígrafe de Manoel de Barros. “Palavra de

Lesma⁶ é designação do “Quinto prato” de *Sopa escaldante*: 63); e temas – “Sou puxado por ventos e palavras” (epígrafe de Manoel de Barros em *Por imenso gosto*. Em sentido literal, o vento e seus efeitos é tema de vários poemas).

Algumas epígrafes revelam o comportamento estético da poeta. Em **Por imenso gosto** a inscrição inicial determina o tipo de substância que a autora recolhe da realidade: “Escreve as coisas que tem visto,/ e as que são (...)” (*Apocalipse* 1:19). Uma tomada fenomênica das coisas, situações, que se dão à poeta em osso e carne:

SOBRE A MESA BRANCA

entornou duas medidas de arroz (Por imenso gosto, 23)

Móveis, imóveis

dispostos pela casa (Sopa escaldant, 21)

O dia de hoje

diferiu muito do de ontem.

Com efeito, hoje extrai um dente. (Ser cotidiano, 27)

Em outra epígrafe, a autora, citando Clarice Lispector, fala de uma não intencionalidade na escrita literária: “Faço o possível para escrever por acaso”. A inscrição desse “acaso” se dá no âmbito da existência, na abordagem desapegada das coisas, numa visão desprovida de preocupação política, moral, de denúncia. Não é uma poesia que fale muito sobre “acontecimentos”, no sentido que lhe emprestou Drummond, *não faça poesia sobre acontecimentos*, mas sobre os seres na sua estaticidade, destinação, tarefa vital. Ou no momento em que é preciso uma superação para a manutenção da vida – *centenas de taturanas enfileiradas fugiam/(...)/ num insuportável esforço de sair/ de dentro delas mesmas.*(*Sopa escaldante*, 15). Há uma contemplação melancólica de elementos externos e internos ao eu, em relação a si mesmo e ao outro, que ganha diferentes configurações em cada obra, com um direcionamento específico, conforme será visto adiante, reportando-se ao transitório, ao vazio das situações repetidas indefinidamente.

Mas o eu não tem responsabilidade sobre as existências e se rende à conclusão: “desse vazio eu não morro” (*Sopa escaldante*: 25). Esse postulado é uma resposta antecipada à pergunta que o eu lírico faz no poema da página seguinte,

“Pequeno ser vivo”, ser que contempla o firmamento no momento em que cai a noite, quando então faz metalinguagem dizendo *que muitos e muitos/ já publicaram sobre o assunto/ e felizes foram e felizes foram*, a repetição indicando que conseguiram raptar a palavra necessária à sua emoção. Escrever o poema – a criação – mostrar ao mundo que a situação existe, algo existe de diferente, a beleza, a mutação das coisas, cada ser em si, na sua realidade, funcionando despercebidamente nas engrenagens que conformam a máquina do viver e, como engrenagens, não param para *perceber*.

Essa é a busca da Poesia, algo inabitual percebido na rotina das coisas, a percepção que desperta a admiração, o espanto, como é apresentado em outra citação clássica na abertura de *Por imenso gosto* – “E o que vejo a cada momento/ é aquilo que nunca antes/ eu tinha visto” (Fernando Pessoa). As coisas, tal qual se mostram na vida de hábitos estabelecidos, tornam-se veladas, desprovidas de cor. A contemplação lhes promove o desocultamento.

As epígrafes podem ainda constituir uma subescritura, como a que segue, colocada após os poemas da última publicação – “... é esta minha assinatura em todas as cartas:/ é assim que eu escrevo” (II Tessalonicenses 3:17). Dessa forma colocado, o dito bíblico pega o leitor de surpresa e provoca nele um transbordamento, após ter sido preenchido pela leitura dos versos, devido à força da afirmação e à autoridade da fonte. A poeta segue a tradição clássica da recorrência a uma entidade espiritual (as Musas dos poemas épicos) como forma de ‘justificar’ sua inspiração, a modéstia e o reconhecimento das próprias limitações, numa versão contemporânea.

2. DOS TEMAS: A CASA

Conforme foi dito, há na poesia em estudo um enfoque do modo de ser próprio do homem como um modo de ser no mundo, em uma situação específica, comum ou fundamental. Não há uma tessitura do social em sua complexa sistematização, um pensamento que queira dar conta dos desarranjos históricos, que apresente grandes conflitos interiores, idéias revolucionárias. Somente em alguns momentos podemos encontrar, em tom de casualidade, versos de cunho social:

Neste mundo de carnes
paladar acostumado ao sangue
enfio flores pelas nossas goelas

desejando que a vida possa ser outra coisa (SC : 18)

E urra, parindo negra fumaça
como o futuro da poluição nascendo (SC: 24)

Rajadas de um vento quente
depois das queimadas
trazem os restos mortais do cerrado
para dentro de casa.(...)
Choro tudo: a resina o carvão
os ossos à tona das cinzas. (SC: 42)

Momentos que se perdem
E vestígios de silêncio
Atravessando a história (SE: 31)

O que se revela nesses versos é que todos os itens convergem para um só: saem de dentro da casa do eu lírico. Veja-se: na primeira estrofe trata de *pequenos feixes/ de couve-flor na fervura*; na segunda, observa o local onde mora (na citação, a imagem é a de um ônibus): *Meu bairro, largo campo de folhas arrastadas/ por um pouco de vento. Santa Rosa / meu ambiente todo manchado de agosto*; na terceira, o interior – *para dentro de casa*; na quarta, também o interior – *e o muito tempo das coisas/ espalhadas pela casa/ quando desce o plasma da tarde*.

Em momento diverso, mais flagrante, única menção direta a um problema no Brasil, o que provoca o poema é propriamente a perda da casa:

A enchente roubou-lhe a casa
a casa rodou inteira
como um barco de papel
E aqui talvez não seja suficiente lamentar
pensar que no Brasil é comum esta algia (PIG:65)

E, nesse sentido, noutro poema, apresenta uma hipérbole:

A própria casa duas vezes:
de verdade e de mentira
espelhada em seu avesso (SE:49)

A casa constitui então a coluna vertebral da escritura de Lucinda, é o seu signo. Ganha o estatuto de “lugar”, numa acepção otimizada, filosófica, metalingüística, mote para discussão literária, tema, técnica e perspectiva. Lugar como atualmente o entende a Geografia, como o “concreto de uma paisagem” (a paisagem só pode

ser parcialmente percebida por causa da restrição do campo de visão do observador e compõe uma unidade pela síntese da percepção e imaginação), um ponto, um endereço, ressignificado, resultante da reflexão do que nele está contido, criando-se o vínculo afetivo, uma “topofilia”, diferente de espaço, mais amplo, de movimentação (ALVES, 1999, p.78).

Nesse parâmetro percebi, por exemplo, uma sagração dos pontos de onde observa as coisas, sobretudo da vidraça de uma *janela*, motivo reiterado com frequência:

E aquela mesma pose
de testa na vidraça
na qual me ajeito
com tanta calma (PIG:39)

da *cozinha*, a *mesa de refeição*, o lugar do preparo dos alimentos, a sua degustação:

Infinito
é o tempo de que preciso
para cada coisa que faço

são dez horas da manhã
lavo
com fé religiosa
dois maços de alface
a dimensão da atividade
é pequena
mas
enquanto desfaço
os rosários de bactérias
dá tempo de pensar na vida
dá tempo de pensar na morte (SE: 81)

No composto da casa, há o *quintal*, onde se vislumbra um microuniverso de *taturanas, lagartos, caracóis, formigas* (estas também têm reinado na *cozinha*), *pássaros*; a *flora*, com uma preeminência para as árvores; os arredores, os telhados, as ruas, os transeuntes.

Agrupando alguns desses aspectos de modo a compor uma mostra significativa, apresentarei duas linhas, uma mais ligada ao tema e outra mais à forma, aparentemente distanciadas, mas que se implicam mutuamente, e dizem respeito ao amadurecimento da poeta mostrado ao longo de suas publicações: o amor e a criação literária.

2.1. O AMOR

Embora esse tema seja muito amplo, na poesia em estudo ele ganha duas direções específicas, o amor conjugal e uma concepção de amor extensa



ao exercício poético. Ressalto que há um amadurecimento em relação às emoções expressas, abordagens que evoluem gradativamente em cada obra.

Em *Por imenso gosto*, a presença do outro:

EDIFICAMOS SÓLIDOS ANOS
ao nosso redor
 raramente
descemos à minúcia da palavra
nesta casa enorme
nem foi necessário discutir
o nome de um filho (...)
Transitamos mudos entre as paredes de silêncio
tijolos de afeto
(e ainda não estamos cansados!) (PIG: 37)

As imagens desse poema, firmadas nos substantivos *paredes*, *tijolos* e no verbo *edifica[amos]r* convergem para uma idéia de sentimento como construção, no âmbito da instituição 'casamento'. Uma construção *sólida[os]*, erigida ao redor dos *eus*, advérbio com sentido intensificado pela sugestão visual de circularidade na disposição dos versos, uma das poucas ousadias da poeta na motivação posicional, e efeito sonoro, a aliteração do /r/ - *redor raramente*, indicando o deslizamento temporal. O eufemismo *raramente/ descemos à minúcia da palavra* aponta para uma ausência de conflito, palavra maldizente não dita, relacionamento assente, *de afeto*, expresso pelo pleonasma adverbial *transitamos mudos pelas paredes de silêncio*, indicando ainda a extensão superlativa desse sentimento – *casa enorme*.

A metáfora da construção é reiterada em várias passagens, como nos versos seguintes, por similaridade e alegoria, em que é ampliada a figura *casa enorme*:

CONSTRUIREMOS
outros cômodos de silêncio
outras formas de linguagem
que dispensem a morta semente do verbo
e ampliaremos nossa casa
(sempre em reformas)
porque o terreno é grande
e aceita a crescente acomodação
da vida a dois (PIG: 61)

O número par, *vida a dois*, aponta uma ausência. Alguns versos ressentidos, trazem a impossibilidade do desdobramento:

(...) e este distanciamento delicado da família
de apenas nós dois (SC:11)

nesta casa enorme
nem foi necessário discutir
o nome de um filho (PIG: 37)

Não tenho fome
não reparto minhas horas com filhos (SC:13)

Queria explicar-me
através de uma árvore (completa)
porém
não tenho frutos não tenho sementes (SC:15)

É certo que demoramos um pouco
em excessivos cuidados
com a manhã recém-nascida
(é uma filha que não temos). (SC:47)

Os mamões têm sementes negras (...)
em seu calabouço
e que amanhã poderão estar livres
dar novos mamoeiros
eu, não (SE:30)

A natureza contemplativa da poeta torna o *silêncio* a metáfora mais produtiva. Saindo da abstração pura, concebe o *silêncio* gradativamente no plano concreto apresentado em imagens “afetivas”, originadas do sentimento, e em imagens “sensíveis” (MARTINS, 1989, p. 92), como *parede* que se torna *cômodos* – o morfema plural indicando a edificação, a *casa*. São imagens de comedimento, de apaziguamento. Por isso a exclamação apresentada no último verso do primeiro poema citado (*e ainda não estamos cansados!* - PIG: 37) traz uma novidade nessa poesia, que é de pouca exaltação.

É conseqüência então o uso da digressão, recurso retórico, entreposição de uma ou mais orações ao sentido geral, marcado pelo uso dos sinais parentéticos ou travessões, um procedimento estilístico bastante utilizado em toda a obra, contendo, nos poemas mencionados, na ordem da citação, um dito do eu sobre a permanência da emoção não desgastada até então (*e ainda não estamos cansados!*), ressaltando-se a importância que o advérbio *ainda* adquire, conceituado como *a turva combinação/de tempo e desejo* (SE:76); a antítese da condição do eu masculino, *homem de transparências* e do eu feminino, *mulher velada*. Em outros casos, apresentam um apostrofe, um questionamento, ou uma ruptura na imaginação quando, após um

devaneio, a poeta afirma “*mas são palavras*” (PIG: 21). Trata-se de algo mais íntimo que assim deve permanecer.

É com essa configuração que expressa o erotismo, sem os arroubos da paixão, no cenário das coisas *habituais*, como no poema em que descreve a excitação crescente do eu feminino à aproximação do outro, o *Ele* e *Ela*, grafados com inicial maiúscula:

Ela (mulher velada)
olha para os confins
da rua suburbana
(...)
Quando Ele ainda é um ponto
dançando no horizonte
das coisas habituais
Ela já se aquece
tem sido completa
no seu reino simplificado
Ele (homem de transparências)
vem devagar pelo meio-fio
Ela
não se furta ao sonho diário de vê-lo crescer
e Ele cresce
dentro dos olhos pássaros dela
e dentro do que nela é tépido. (PIG: 41)

Não há um eu que se diga na primeira pessoa, mas fá-lo como observador de um outro eu, focalizando a sensualidade estimulada pela atuação do imaginário, *olhos pássaros*, diante do que se coloca no campo visual - *Ele*, e que atua naquilo que *dentro* do eu feminino é *tépido*, suave, vulnerável.

Um outro recurso sintático que também mostra esse abeiramento é utilizado no poema que apresenta a maior carga de erotismo de toda a obra:

FUI INTRODUZIDA NESTE QUINTAL
por mãos amigas
Meu rosto miúdo e roxo
aberto às possibilidades
e aos zumbidos
Penso como gente
sendo flor
O que tenho em amarelo
responde por sexo e reclama
a visita das abelhas
Observo o homem que me olha
todos os dias
gostando do que vejo:
seu olhar de gula
engordando...engordando...
pelos meus poderes. (PIG: 81)

O agente da passiva, *por mãos amigas*, é o complemento que, na voz passiva com auxiliar, representa metonimicamente o verdadeiro agente da ação verbal, que não é o próprio eu, mas um ‘canal’, que propicia a saída do lugar primordial a outro, passagem feita de modo afável, afetuoso, como indica o adjunto adnominal. A metonímia se soma à expressão *neste quintal*, no verso indicando uma metáfora da união conjugal, e que, por inferência, aponta um lugar tópico, de confluência, a casa.

O teor simbólico do texto traz o desejo sensual do eu. Considerando os elementos formadores das imagens pela simbologia convencional⁷, percebi que há uma manutenção do estilo: enquanto o eu fala de si, de seu desejo, fá-lo com restrições, com encolhimento, *rosto miúdo*. Na seqüência da representação tem-se o cromatismo, *roxo*, cor fria, da espiritualidade, da transcendência, e *amarelo*, cor solar, atributo apolíneo, do intelecto; a fauna, *reclama a visita das abelhas*, seres evocados pela laboriosidade e criação; a flora, *penso e sinto feito gente/ sendo flor*, uma idealização.

Mas, no conjunto, é possível criar outras relações. Há uma contigüidade nas imagens do poema: *zumbidos/ sendo flor/ visita das abelhas*, por extensão, a substância nectárea que se pode abstrair da *flor*, doce e aromática, nutritora, o conteúdo feminino como fonte receptora/geradora de prazer. A *flor* também sente prazer em doar de si, *possibilidades*, refazendo-se sazonalmente.

Mantém-se a idéia do sentimento como construção, no poema anterior, em zoom, uma expansão quando trata do ‘outro’: *Ele ainda é um ponto/ Ele vem devagar/ Ele cresce*; no presente poema, *seu olhar de gula/ engordando... engordando.../ pelos meus poderes*, gerúndio que lembram os versos carnais de Adélia Prado.

É interessante observar que foi no domínio dessa temática que mais encontrei diálogo com outros textos, em ligações casuais ou resultantes da reelaboração da obra evocada com o texto de base. Além da mencionada Adélia Prado, encontrei algumas passagens na tradição literária, da imagem das *abelhas* ligadas à idéia de sensualidade, do seu produto, como em José de Alencar, no mel que verte dos lábios da bela Iracema, ou como no fragmento de *Sonetos luxuriosos* (1.525:89), de Pietro Aretino que, embora gramaticalmente compondo a comparação, celebram um êxtase, no período liberto do Renascimento - *À abelha não agrada/ Mais a flor quanto a mim um nobre nabo/ Mal o*

provei e toda já me acabo.

Avizinhando-se de Eros, no poema seguinte ao *FUI INTRODUZIDA NESTE QUINTAL*, Lucinda apresenta *Thanatus*, a morte:

UM PUNHADO DE TERRA
 cobre a semente
 enterra o morto
 (Abafa a chama
 do que se entende por cio
 no breve conto do corpo?) (PIG:83)

O arranjo fônico com rimas toantes (assonantes) *morto/corpo*, *corpo/sopro* e uma certa recorrência semântica dos versos aproximam-nos sutilmente dos versos de Cecília Meireles:

Se amanhã perder o meu corpo
 Será possível que ainda venha
 E aos pés de ti me detenha
 Como um levíssimo sopra?

O primeiro poema traz um circuito sonoro musical, crescente em direção ao sinal melódico que o encerra, determinado pela produtividade da constrictiva vibrante /r/ na anominação em *terra*, *enterra*, sílabas dígrafas, e encontros consonantais *cobre*, *breve*, *morto*, *corpo*; pela aliteração combinada da nasal com a consoante surda /t/ – *punhado*, *semente*, *enterra*, *entende*, *conto* e aliteração do som /k/ – *cobre*, *conto*, *corpo*, oclusivas apropriadas para a evocação de algo ligado à idéia de força e, no caso da vibrante, de fluidez. Tais efeitos são auxiliados pela métrica, que não é regular, mas que se repete nos versos 2,3,4, com quatro sílabas, e nos dois últimos em redondilha maior, métrica própria das cantigas. A brevidade e musicalidade dos versos traduzem um gênero literário, o *conto*, no circunlóquio do lexema ‘morte’, o *breve conto do corpo*, para indicar a vida, como arte e finitude.

O eu lírico interroga, então, acerca da provisoriidade da *chama*, do *cio*, período de apetência sexual e fecundatório do *corpo*, diante do inevitável perecimento. Verifiquei que a menção se estende ao corpo humano, o *morto*, e ao corpo vegetal, *semente*, com os verbos *enterra* e *cobre*, paralelismo sintático que pode ser uma percepção da existência, dialeticamente, como um ciclo, a sazão, morrer para brotar, não uma morte eliminadora, mas aquela que contém em si o *gérmen* do devir. Cada ciclo guarda peculiaridades em relação ao anterior, como disse Heráclito:

“ninguém pode banhar-se duas vezes nas águas do mesmo rio, porque o rio permanece, mas a água já não é a mesma”. “Por essa razão – continua o filósofo – a substância primordial é o fogo, a menos consistente de todas, a que mais facilmente se transforma” (MARÍAS, 1982, p. 48). Nesse caso, a interrogativa traria em si a idéia não de *abafa[r]* a *chama*, mas de torná-la outra coisa.

No domínio da poesia de Lucinda, esse poema, o penúltimo de *Por imenso gosto*, vaticina o que virá nas próximas publicações, uma superação do amor carnal em direção a outro escopo. *Um punhado de terra* não necessita ser só ele mesmo, mas metáforas de tempo, de vontade, de acontecimentos, de distâncias, de crenças, de formação, de cultura que se sobrepõem ao eu, às suas relações.

Se considerarmos a questão do gênero, observaremos que gravitam na esfera dessa poesia os temas do universo feminino – o lar, os afazeres domésticos, desde a limpeza da casa até as compras no supermercado, o parceiro, a maternidade, que revelam uma aceitação da condição histórica, sem rebelação e esbravejamento, como na poesia de Marilza Ribeiro, por exemplo, que desnuda a convergência *meu espelho quebrou/ e meu demônio ficou beijando meu anjo* (1981, p. 29). Ou na poesia de Adélia Prado, que afirma sem pejo *Com licença/ vou cair na vida* (1991). Nesse sentido, os estudos ora apresentados, ainda incipientes, mostraram que atravessa esse discurso uma certa visão masculinizante.

Darei aqui uma pausa para dizer que, dentre as muitas perspectivas críticas de leitura que essa escritura oferece, a constatação do parágrafo anterior constitui vertente substancial para o seu estudo na perspectiva da crítica feminina, no sentido de compreender a mulher como sujeito. O que se coloca é a questão da identidade da mulher como “ser histórico real” em oposição ao “ser ficcional” criado por um discurso hegemônico, patriarcal, determinante de valores, limites e controle da mulher na sociedade e que, como diz Teresa de Lauretis, “no es una relación directa de identidad, una correspondencia uno-a-uno, ni una relación de simple implicación. Como todas las otras relaciones expresadas en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, culturalmente montada”⁹.

Evidentemente não vai nessas considerações nenhum juízo de valor restritivo à qualidade, à

literaridade dos versos da poeta. É de outra ordem a minha observação. É interessante observar como, sujeito histórico representante de uma categoria – a feminina, a poeta vai tecendo sua fala e revelando subliminarmente tais valores, e que respostas contemporâneas encontra para a exploração dessa subjetividade, sem idealização ou essencialização.

Que indícios estilísticos explicam essa afirmação?

Além das marcas vistas, circunscritas ao espaço doméstico, verificando a seleção lexical dos poemas observei, por exemplo, que poucas vezes aparece o termo *mulher* e mesmo assim em casos específicos de menção à mãe ou a uma mulher doente que espera a morte (“*Esta mulher inquieta/ com menos hormônios e quase dispersa*”, SC: 32), entre outros; para questões metafísicas, quando o eu não fala de si mesma, há o emprego do termo generalizante “homens” (“*no coração dos homens*”, SE:20) ou a enunciação em terceira pessoa. O grande tema feminino, as culpas, estas são sancionadas através da imagem do eu masculino:

Na última hora da tarde
e nenhum sinal de vida ao redor
o homem disse baixinho:
me acho vazio, inteiramente vazio (...)

Como dissera aos seus botões (...)
não obteve resposta
e a palavra se perdeu
num turbilhão que nem existia.

Um maravilhoso silêncio flutuou
sobre seus erros mais perdoáveis (SE: 25)

À parte essas reflexões mais generalizantes, interessa-me, e daí a menção à crítica feminina, abstrair dela uma orientação, sem grandes pretensões, a respeito da composição desse discurso poético – a da voz que procura uma identidade mas que se anuncia por um ‘distanciamento’ e busca cada vez mais um controle sobre o próprio discurso, como sujeito da enunciação, pela consciência da mediação investigadora da linguagem sobre a realidade.

O eu apresenta um distanciamento em relação às coisas, não sem afeição e simpatia para com elas, mas sem integrar-se, focalizando-as nelas mesmas, sem interferência na realidade. É flagrante o modo como constrói algumas imagens – ao nosso redor: não em nós, mas ao nosso redor.

Lexemas como *tijolo*, *parede*, mesmo que empregados com valor afetivo, não excluem semas como objeto de textura endurecida, que promove a divisão de espaços e não permitem a fusão, o um-no-outro, conforme pude observar em muitas outras autoras lidas e, segundo estudos, considerada mesmo uma marca da fala feminina.

É perceptível a opção pela 3ª pessoa do discurso, a impessoalidade referida anteriormente; há a presença da fauna nos versos, não de animais domésticos que pressupõem relação duradoura, mas daqueles que apenas observa, os insetos, as aves; e da flora, como foi visto, em relação à nomeação da sexualidade feminina, mencionada, e da masculina - *Tu dormes/ e um cardume morreu em certa parte / do teu corpo – agora em abandono -/ antúrio triste e docemente reclinado. (SC: 14);* e em outros casos, como - *QUANDO AFIRMO/ que as flores me encantam/ não é sem um certo desconforto/(...)/ nunca me ajoelhei na terra/(...)/ para plantar uma semente (PIG: 51)*. Obviamente, as metáforas da fauna e da flora constituem o lúdico, o que dá aos poemas o *status* de ficção mas, nesse contexto, assumem também outros sentidos.

Se por um lado há essa distância em relação ao elemento natural, significativamente em dado momento há a incorporação do elemento artificial, a substância vítrea, ao eu, processo de solidificação, espécie de simbiose apresentada em metáforas surrealistas como *face de vidro (PIG: 33)*, *pescoço de vidro (PIG: 39)*, quando, da vidraça da janela, o eu observa a *chuva* e o *vento*.

Tomarei das metáforas dois semas, a transparência e a consistência, para compreender aspectos do sentimento amoroso do eu.

A aderência à matéria transparente é índice de uma tendência que se mostra em *Ser cotidiano*, obra em que acredita menos no potencial expressivo das palavras, com versos menos contensos, poemas mais longos que os praticados na coletânea anterior, com uma preocupação mais voltada ao assunto tratado que à forma. Por exemplo, em *Por imenso gosto*, quando fala do *silêncio*, cria uma relação motivada entre este tema e o seu modo de representação, em versos curtos, assindéticos; seleção vocabular amena. O verso o *silêncio antecipado*, do poema “*Identidade*” (SC:11), não apresenta tal significação, a força daquela quietude, pela expansão dos sintagmas, uso mais freqüente do ponto final, o que deu aos versos o tom de quase prosa. Esse é um procedimento mais ou menos comum em relação

aos demais poemas, em que se deve considerar, sobretudo, a profunda alteração na seleção lexical de muitas imagens criadas, que deixam de ter a leveza dos versos delicados da primeira obra, para assumir um caráter de positivismo científico à moda do Naturalismo:

(...)sentados frente a frente
cara a cara
tanto faz.
Um pouco dobrados
à canga cósmica
máscara triste(...)
entre nossas conchas cartilaginosas(...)

Porém, dentro de nós,
rica em cálcio
e banhada em gordurosa luz,
a caveira sorri. (SC:12)

Quantos e quantos hímens se rompem
sobre as folhas secas do chão
gota de sangue na folha
formigas sobre o sangue
em luta encarniçada.
E o amor por terra. (SC:29)

Concluo que a mudança no plano da expressão não é gratuita. Ela traz uma modificação na tomada da existência e, o que se ressalta nessa conjuntura, da concepção amorosa.

Ainda não sei
o que vem depois do mundo.

Na soma de tudo
na armação de um livro
tantas palavras em jogo
tantas formas de dizer a vida
esta vida
que
na medida do possível
não deixo correr por si mesma(...)

Às vezes
é bom governar
o curso das coisas mais comuns
por a claro o que a alma
guarda em conserva (...)
As elaborações de amor
dão-me um certo medo
sou animal e vivo
em local desprotegido. (SE:27)

Compreende-se aqui a metáfora do vidro, o que é translúcido, visível, compreensível, que não pode fugir do parâmetro estabelecido.

Aparentemente há um paradoxo em relação à afirmação anterior *mulher velada*, acobertada, ensombrecida, pela imposição da ação *por a claro* o que *a alma/ guarda*. O que se percebe, no entanto, é que há um conhecimento do conteúdo obscuro do eu feminino, notadamente das tentações, da arbitrariedade das emoções, sobre as quais é preciso controle, para que o eu consciente não sucumba.

O que se apresenta, então, é uma visão de feição científica, mais materialista, que atende a um princípio de organização e governo, a serviço de um objetivo prático. Uma poesia que se move mais lentamente, observando as minúcias, buscando explicação racional da adequação ao mundo orgânico (SODRÉ, 1965, p.16), do cotidiano em seus aspectos às vezes repugnantes, amargos, *gotas de sangue na folha/formigas sobre o sangue/ em luta encarniçada; zoomórfico – sou animal; desidealizadores:*

Quando tuas camisas flutuam ao sol(...)
não penso em teus poros(...)
Sonho os lugares onde elas foram ou irão
(...) o guarda-roupa
onde elas se alinham - silenciosas
inodoras e frias. (...)
penso nos cabides de madeira(...)
e, que horror, nos ganchos de arame. (SC: 36)

Há uma dependência do feminino em relação à fatalidade das leis naturais:

*Não posso ficar indiferente
aos sinais dos tempo (já não sangro mais)*
(SC:57)

Retomando a metáfora sinestésica, o eu lírico anuncia o ponto de mutação da emoção, através da imagem anominativa do *mar, maresia, marulho:*

O cheiro múltiplo da maresia
impregnava tudo(...).
Fui colhida em cheio
pela rede vaporosa
de defuntas algas.
A maresia
invadiu meus conceitos
aglutinou o verão e todas as razões
num marulho só, dentro do peito.
Ah, bafo de mar. Cheiro tão forte. (...)
anulando perfumes. (SC:30)

As categorias de negação – *defuntas algas, inva[são] de conceitos, anula[ção] de perfumes* preparam o terreno para que, por silogismo, retomando a linguagem objetiva em passagem brusca, uma fala de coração e alma em ‘estado normal’, os últimos versos desqualifiquem a sexualidade:

As flores não valiam nada.
Os sexos eram flores. (SC: 30)

Reflexo dessa concepção, em imagem branda, amaneirada pela freqüência da nasal e semanticamente pela geometrização do *afago*, que aponta não para o contato retilíneo do *ir e vir*, mas o *circular*, apresenta outra modalidade de emoção:

Minhas mãos, (...) estão agora a meio caminho das suas(...) talvez para um afago (...) não desses (de ir e vir) que ao mundo trazem o acumulado sêmen, porém um mais circular em que só a *doçura se concentre*. (SC: 47)

Essa mudança não se faz sem entraves. No âmago da relação amorosa, que expõe um conceito de fidelidade conjugal, monogâmica, não afeita a experimentações sentimentais, insistente na construção de uma única morada, um pesar toma conta dos versos que olham para o passado indagativamente:

Uma jovem vestida de noiva é fotografada junto ao noivo. Quem são eles? Quem somos nós? Nós fomos eles? (SE: 51)

Imagens de outros versos mostram que não há dissolução do sentimento, da união, que vai sendo digerido no cotidiano:

Vou despejando na pia a água fervente das batatas cozidas que ele tanto gosta. *Meu Deus, isso é amor*. (SC: 56)

No entanto, há um espraiamento do amor carnal, uma sublimação (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988, p. 638) dessa emoção derivada para um outro alvo, mais espiritual e universalizante.

Em *Sopa escaldante*, o Segundo Prato traz como tema o amor. E o que há nessa abordagem são questões como o destino, “os altos e baixos da superfície da vida”, lembranças da infância (p. 29); menção à maternidade; divagações sobre o mundo, “o mundo é assim:/ com incrementos diários/ de momentos que se perdem/ e de vestígios de silêncio/ atravessando a história” (p. 31); o sentimento de passagem do tempo, “a vida é que passa/ o tempo fica.” (p. 32); a animação da mobília da casa, “as cadeiras vão dizendo: (...)/ não temos coração/ nem memória/ só um hábito” (p. 33). Para encerrar, explica então o novo dimensionamento dessa temática, em poema com título sugestivo de sofreguidão, de paixão, composto por sujeito, *meu coração*, e predicado verbal, com verbo que animiza esse órgão, atribuindo-lhe intensidade, ‘intensa atividade’:

MEU CORAÇÃO FERVE

Um hábito
sentar-me e escrever
mesmo que o mundo
não me diga nada.
Um certo amor passou
como passam tantas coisas.
Os dias agora estão
cheios de palavras(...)
Há muito para entender e sentir
o tempo é curto
as convocações são inúmeras. (SE: 34)

Também se traduz em amor as *formas de dizer a vida* (SE: 27), através da geração de outras vidas, o desdobramento pela *palavra*. O sentimento amoroso caminha cada vez mais para o exercício literário: uma freqüência diuturna à poesia, com poemas auto-referenciados; poemas em que o eu procura dizer-se, em algumas passagens, longe da “casa”, o que lhe traz sentimentos contraditórios – *Às vezes/ em outros lugares/ não sou a mesma*. (SE: 49); poemas que expressam um sentimento de transcendência do eu/dos seres em relação a si mesmos, na busca de um lugar no mundo.

2.2. A CRIAÇÃO LITERÁRIA

Meu quintal
Ora me descansa, ora me inquieta.(...)

Às vezes
gosto de pensar em nada



junto a esta coluna da varanda
(velho tronco de uma árvore)
e ver, de repente,
um poema passar
apressado e afoito
como se tivesse vida
e encher pudesse
o vazio de *maravilhas* (SE: 55).

O poema recebe o alento, a vida, com ímpeto e aceleração. A aliteração da consoante surda [p] e das fricativas [s v] nas paroxítonas/oxítonas, *de repente/ poema passar/ apressado, vida, vazio, maravilhas*, dão o movimento rítmico ao ente que ali se coloca, o poema personificado, uma presença inteira, não apenas um vislumbre, uma idéia, mas algo que surpreende o próprio eu, que é alheio à sua vontade. A personificação se desfaz para dar lugar à comparação hipotética, indicada pelo subjuntivo *como se tivesse/encher pudesse*, a possibilidade de o poema preencher o *nada*, o vazio existencial. O preenchimento se daria com o sentimento devotado à arte – de *maravilhas*, de fascínio, de encantamento. Conclui-se, no conjunto, que há uma figura de preterição, em que o eu nega algo que está se fazendo: o sentimento de poesia provendo o momento e o poema acontecendo, pelo ato de contemplação.

É um caso de metalinguagem em que a poeta, tendo o código como referente, produz o comunicado estético, o gênero lírico; os recursos de linguagem, que traduzem o comunicado da percepção do seu eu. É “literatura falando de literatura”, onde devemos observar as relações, o modo como se articulam: a “linguagem do significado”, que busca a nomeação, o conceito das coisas através da palavra, e a “linguagem do significante”, “que traduzirá em forma significante (...) estruturas de significação” (CHALUB, 1988, p. 32). Ou seja, há uma escolha de palavras por homologias sonoras, pelo grau de intensidade, dispostos de modo a criar efeitos artísticos, possíveis de serem interpretados na medida em que criam significados novos sobre o significado referencial já existente.

Exemplo comum de metalinguagem é a dicionarização poética de termos, o “código explicando o código”, em que o eu, após comentar sobre alguma situação, expor um ambiente, elabora uma definição metafórica de termos condizentes com sua situação emocional, como podemos ver nos versos de *Sopa escaldante*:

Destino?
São os altos e baixos da superfície da vida. (29)

Silêncio (...): um vazio,
uma acomodação de tudo – carne e verbo. (56)

Uma outra modalidade do fazer literário com conotação metalingüística, bem ao gosto da poeta cuiabana, é a da imagem da *folha amarela que cai da árvore, folha-palavra*, em trocadilhos, apreensão sutil do que há no trivial, espécie de paródia do ato da criação, que coloca em questão as relações entre o poeta e sua matéria verbal. Como disse Ítalo Calvino (1990, p. 32) propondo algumas idéias para a literatura do novo milênio, é aquela “específica modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia”. Vejam-se os versos:

Infinito seria este relato
amontoado triste de folhas
como palavras derrubadas pelo vento.
(SC: 17)

Queria explicar-me
através de uma árvore (completa) (...)
As folhas, realmente, são
de um branco bem formatado:
nelas escrevo e apago. (SC: 15)

FOLHAS PARDAS E VERMELHAS
galhos e ervas secas
são régios motivos
que o chão abriga
para passos lentos
e alguma poesia. (PIG: 67)

DA ALTA ÁRVORE CAI
a pequena folha amarela
(que já deu muito poema) (PIG: 59)

Neste último fragmento, a poeta tributa à dinâmica da folha uma similaridade com o ato de escrever, numa gradação decrescente: a queda da folha - a queda do poeta; o movimento circular da folha - o esforço do poeta em *piruetas de amor*; a *folha melancólica/porque morre* – o poeta *sorridente/porque vive/ dentro de um sonho de poesia*; a *folha parece demorar na queda* – não o poeta/que se *esborracha na intenção*. O nível sonoro do poema aponta para uma distinção entre o movimento natural da folha, tênue, um eufemismo para o tema da morte, com ênfase nas laterais [l], [lh] – *folha amarela, leve, melancólica,*

e o movimento intencional do poeta, com as oclusivas, sons mais duros, *piruetas, sorridente*.

É uma forma diversa de perspectiva temporal para o acontecimento do poema, se pensarmos naquele que passa *apressado e afoito*, na linha do horizonte. Na perspectiva vertical, há outra temporalidade para a *queda*, temática espiritual da inserção do homem no mundo. No curso das duas ações simultâneas do segundo poema, a beleza e a graça da folha que cai, momento ínfimo, físico, não condiz com o outro tempo, o da criação, alongado *em seu jogo e devaneio*. Essa temporalidade interior, psicológica, é discutida em outros versos:

ENTRE A ÁRVORE E O CHÃO
muitos pensam que não existe nada mais
que um espaço para a queda
Essa distância pode ser
infinitamente grande ou pequena
dependendo daquilo que ela inspira (...)
Uma distância que acentuou - sobremaneira -
A eternidade das maçãs. (PIG: 53)

donde se conclui que as formas de reconhecimento da realidade, o tempo e o espaço –, em sua extensão, dependem do estado de espírito de quem os percebe, idéia endossada pela dupla referencialidade científica nos versos, o princípio da relatividade e o da gravidade (atração do campo gravitacional da terra).

A tematização do tempo geralmente se volta para uma rotina existencial, *Eu me vejo repetida/ (e redundante) todos os dias*. (SC: 49); “(...) *este novo lugar tão velho/ nossa vida não muda*” (SE:51), expressão ressentida que se apresenta também na ausência da inspiração:

Sem energia criadora
sinto que a palavra
foge ao meu controle
(e a vida está na palavra). (SE: 84)

Essas observações são importantes
ao poema? Não sei
Este é um poema? Também não sei
mas se derrama (SE: 60)

mas nem assim acerto a fala
dorme a cidade
dorme a linguagem (SE:44)

O sentimento de transitoriedade não chega a se constituir estado de angústia, mas de passagem que representa aquele momento do eu, o momento

presente. Não raro, é traduzido por uma seleção vocabular das fases cíclicas do dia,

UMA CHAMA
no início da madrugada (...)
nos faz atravessar a madrugada(...)
e chegar
Lá (...)
o grande sol
(e esta fala acabará noturna?) (PIG: 43)

Um poema é, fundamentalmente,
o uso indevido de uma tarde? (SC: 24)

como menção geral ou em acompanhamento *pari passu* do fenômeno:

POR IMENSO GOSTO
olho o poente (...)
A geratriz do amarelo
desaparece completamente
em nuvens de abóbora
e se sobrepõe
um vermelho intenso
onde as aves pretas
ganham destaque

Então vem o roxo
(...)
Abaixo os meus olhos
e encontro as sombras (...)
Por muito tempo
no círculo escuro
persigo brilhos
que a noite acata (...)
(mas são palavras) (PIG: 21)

A temporalidade assim expressa, conduziu-me a um outro veio do estilo de Lucinda.

Ela emprega formas diversas que mostram os bastidores da sua poesia, o poema se fazendo, o processo. Uma delas é a cromatização - “*persigo brilhos*” – a expressão da realidade em imagens matizadas e sinestésicas, como nas cores do poente: as primárias, *amarelo, vermelho intenso*; as secundárias, *abóbora, roxo*; e aquela que aponta para a ausência de cor, porque absorve os raios luminosos que refletem as cores, o preto, em metáforas, *a noite, aves pretas, as sombras, círculo escuro*. Há o uso do nome convencional das cores (*amarelo, vermelho*) e uma metonímia para nuances como *nuvens de abóbora*, um vegetal compondo um matiz diferente do amarelo. A busca da luminosidade obtida com essas cores puras, não misturadas, e vivas, com a consecução do meio-tom através de sua justaposição – e *sobrepõe um vermelho intenso*, são próprias da pintura impressionista¹⁰.

Na busca de compor uma visualidade, diante das restrições que o léxico oferece, é a percepção que vai perfilando a linguagem (PONTES, 1990, p.9) nos poemas, em combinações de cores inusitadas e assíduas, onde a poeta faz um inventário de tons e sobretons, opacos, transparentes, básicos ou como subclassificação já estabelecida, com alteração de categoria gramatical, um modo de conhecer o “como” das coisas, o conhecimento se fazendo pela descrição do objeto” conforme disse Massaud Moisés (1983, p. 91-2) referindo-se ao uso da cor na poesia barroca. Cito exemplos do livro *Por imenso gosto – rios azuis, panorama opaco, liso e esquecido, pouco brilho (19); na cor inauferível daquela areia, paz e luz de esmalte, sorriu amarelo (23); a conquista da pedra branca, tormento entesourado no fluído negro (25); folhas pardas e vermelhas, carne rosa branca, amarela, encarnada; para representar a chuva – verticais tão claras, prata que vira lama (45); clara torrente, de lâminas tão finas(55).*

Em *Ser cotidiano – negra fumaça ((24); suave musgo, louça branca, sopa verde envolta em trevas (13); meu verde é amargo (15); enferrujado/ o sol veio ao mundo(12); enfraquecido sol, berinjelas no céu(28); banhada em gordurosa luz (12); mesa de almoço, branca como o sal (23); o sol se oculta/ como tomate sombrio/ um excesso de sombreado engoliu seu brilho (24).*

Em *Sopa escaldante - margem de sangue da tarde, nuvens hemorrágicas (34); o céu da tempestade/dando à tarde a cor/ das grandes rupturas (17; sementes negras e úmidas (30); fulgura o visgo, a linha de prata da lesma (66); cinzentos como as intimidades (71); a noite injeta brancos na memória (73);confusão cinzenta(83); cebola roxa (85).*

Essa tendência pictórica cria um contraste interessante. Por um lado, o estilo construído a partir de lexemas que representam monotonia, estaticidade, expressão de um vazio, de uma busca que faz mas da qual o eu não tem idéia do que seja. Por outro lado, um colorido que revela uma pressão arterial das coisas tomadas para a representação. Contudo, nessa relação, as cores vão se tornando menos presentes, aderindo à tristeza dos versos, em tons menos vivos, assumindo um caráter mais especulativo.

Refletindo sobre as imagens construídas, percebo em algumas delas uma orientação cubista,

a do interseccionismo (MEDINA, 1994, p. 205), uma multiplicação das perspectivas do espaço do poema, fragmentando o eu e os objetos e produzindo intersecções entre suas formas. Em outro senso, zona de contato entre a paisagem interior do eu e a paisagem que o circunda:

Oblíqua e fustigante
vem a chuva (...)

e é quietude
nas páginas da vida
molhada até os ossos (SE:18)

(...) embora brilhe o sol
nos longes do horizonte

escuras nuvens se formam
nas latitudes mais próximas
do coração. (SE:19)

Floresce na pia
um enorme buquê(...)

Floresce
é um modo de dizer (...)
com palavra
da minha língua deslumbrada.

A língua que ajuda
a empurrar à digestão
o cotidiano (SC: 48)

No sentido estrutural e no semântico, o estabelecimento de uma relação que dificulta a unidade ou a identidade das palavras e que torna possível, com a mesma relação, a sua alteridade, pode ser pensada em termos de ‘transcendência’.

Pode-se pensar que a primeira transcendência, na raiz da expressão humana, já ocorre pelo fato de o mundo nomeado estar fora do eu. Por outro lado, a nomeação dos elementos pela palavra, constitui também uma outra forma de transcendência posto que os nomes não alcançam os objetos, não são eles mesmos - esse é o lugar-comum da teoria filosófico-lingüística. Em tal parâmetro, a poesia coloca-se como a arte que maior proximidade mantém com as coisas, pela desmecanização da linguagem que permite construções com recursos como o citado acima, o interseccionismo.

O que se diz, na poesia dessa autora, além disso, é algo que em seus versos excede, a transcendência como a expressão da dualidade das coisas, da sua materialidade e imaterialidade:

ESTOU NUM RETRATO
três por quatro
suave no que não penso(...)
onde aos poucos me gasto
no minguado espaço
de uma janela
de sala nenhuma
olhando o infinito
(até depois de mim). (PIG: 15)

VEIO UM VENTO
tendências contraditórias(...)
As janelas batiam palmas
e as almas entravam por elas. (PIG: 27)

(...) centenas de taturanas enfileiradas fugiam
com seus corpos sanfonados
num insuportável esforço de sair
de dentro delas mesmas. (SE: 15)

QUASE NÃO VEJO GIRASSÓIS (...)
mandei pintá-los em azulejos
no meu quarto de banho (...)
(desenhos me aproximam do eterno?) (PIG: 57)

Os verbos e advérbios *até depois de mim*, *sair de dentro*, *me aproximam*, apontam para a relação entre o eu, ser-aqui, e o mundo qualificado, que se dá em termos do conhecimento, de constatação. Mas há também a expressão do desejo, o que coloca tais relações sempre como possibilidade, uma necessidade de re-criação em outra dimensão, que atenda à vontade da permanência do ser.

No exemplo I, a perspectiva de enunciação se dá do interior de um *retrato*. O poema se constrói com semas de nulidade anímica, com gradação e paralelismo sintático que acentua o ritmo: *suave no que não penso, parada no que vejo, permanente silêncio, aplanada imobilidade*. Essa forma de projeção visual no mundo de tempo e espaço, é mais duradoura do que o eu que a percebe, de vida breve.

Em *VEIO UM VENTO* há um trabalho estilístico interessante, uma motivação com o adjetivo *contraditórias*. Os elementos materiais que compõem os versos são colocados em situação de ida-e-volta, em quiasmo, com rimas e ritmo bem marcados: *os cães /perseguidos pela fúria/ dos galhos impelidos (...)/ os galhos pelos cães perseguidos*. Nos versos citados há uma personificação das *janelas*, que atuam batendo *palmas*, rima interna com *almas*, seres amorfos, que *entram por essas aberturas*. Bem mais tarde, à página 82 do livro *Sopa escaldante*, é que a

poeta decompõe essa imagem, sobrepondo outra: *O vento é mestre em arrancar/ o esqueleto do corpo*. São imagens hiperbólicas, de grande capacidade plástica, representação de como a poeta é sensível à ação do fenômeno da natureza, retomando-o várias vezes, sempre com essa intensidade e tematizando de modo diverso o desprendimento do corpo, na oposição corpo-alma.

Os dois últimos fragmentos citados tratam de formas de aprisionamento. O cenário e os personagens se mantêm: fauna e flora.

As *taturanas* estão em fuga pelo incêndio que toma conta do *cerrado*, em instintiva necessidade de preservação, *pedindo passagem à vida*. Há uma antítese de movimento nos versos – a extrema agilidade do fogo *versus* a desaceleração desses insetos, pela sua condição física, corpos rastejantes, *sanfonados*, o que provoca a prosopopéia – *o insuportável esforço de sair/ de dentro delas mesmas*. Nesse ponto, a autora tangencia a questão filosófica da matéria como “espécie de cárcere”, do qual não se pode libertar pela própria vontade, nem dele escapar (Sócrates apud MONDIN, 1983, p. 218).

Em relação aos *girassóis*, o eu quer manter a ilusão da proximidade com o natural.

Há uma similaridade entre as flores desenhadas e o eu no *retrato*, sob um prisma um pouco diverso, anterior: a descrição da intencionalidade do desenho, a sua confecção e o nível reflexivo, a interrogação acerca da imediação ao eterno. No exemplo I não há interrogativa. A fotografia já está lá e, com o mesmo recurso dos parênteses, o eu afirma a perenidade da estampa, ente inanimado, ainda que sofra a corrosão imposta pelo tempo.

O ser vivente é perecível. O desenho, assim como o poema - a arte, são eternos porque asseguram o *salvamento do instante* (SE:43), espólio para as *regiões abissais de um baú* (SE:29), a recordação, expressão lírica da memória (STAIGER, 1975, p. 56).

Em todos os caminhos para onde essa poesia cuiabana aponta, a sua casa, o que transcende e persevera é a arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contemplação é para quem foi além de tudo.
Plotino



“É preciso ler a poesia, porque poesia é uma alegria do alento, a evidente felicidade de respirar”, diz Bergez citando Bachelard (1997, p. 116), reflexão extensa à palavra literária de modo geral, de onde emana situações e imagens originais, vigorosas, que emocionam e causam prazer ao leitor, não só mental, mas um sentimento que de alguma forma também é irradiado para o corpo físico, causando-lhe sensação física de “flexibilidade e energia”, continua o autor fazendo outras citações.

Para que esse prazer não se perca ou reste diluído pelo discurso crítico, é preciso manter um avizinhamo com a obra poética em perspectiva. O que tentei fazer, neste caso, foi dar um certo caráter cronológico na abordagem e apresentar uma pluralidade de versos, voz significativa em conjunção com a análise. Muitas vezes, procurei atar algumas pontas entre um verso antigo e um mais moderno, encontrando pergunta e solução no interior dos próprios poemas. Diante de todo esse material, a intenção crítica foi o de compreender, por associação, forma, conteúdo e consciência criadora, evitando simplesmente mencionar as freqüências temáticas, o que não me traria muitos ganhos. Confesso que esse direcionamento facilita a abordagem e torna extenso o trabalho, de modo que tive que resistir às tentações de ampliar o acervo de temas pelas “idéias afoitas” que foram surgindo ou de detença em pontos fundamentais que implicariam em outras leituras críticas, a filosófica, por exemplo, o que pode ser pauta para uma outra análise, porque, nas várias rotas de busca, encontrar-se-á nesses poemas, uma genuína poesia. Um zelo do ofício de poetas, de confecção do verso. Não é poesia de ocasião. É um modo de vida.

Conheci essa obra quando a ADUFMAT/Seção Sindical com a iniciativa de promover os artistas, docentes que compunham o quadro de sindicalizados, “buscando evidenciar as [suas] qualidades artísticas”¹¹, inaugurou a Série ARTE/CALENDÁRIO, com pretensões de abranger poesia, pintura, escultura, etc. A Série, em seu ano II, 1998, apresentou a poesia de Lucinda Nogueira Persona. Não poderia deixar de mencionar esse primeiro contato pelo fato de, acredito, constituir um estímulo aos que se dedicam a criar canais de veiculação da arte produzida em Mato Grosso.

Nesse percurso de leitura, iniciado ludicamente há alguns anos atrás, e agora tomado

como corpo de trabalho, tive a oportunidade de fazer uma interlocução com a poeta sobre a sua opção estética e outras pertinências literárias, curiosidades de leitor sobre os “achados” do escritor, embora acredite que a obra responda pelo artista e, por outro lado, nem sempre os artistas estão dispostos a falar sobre o seu produto. Não obstante, o envolvimento do leitor com o escritor é fértil e propicia um “à-vontade” na leitura dos versos e na compreensão da poesia como expressão da emoção humana, de um modo particular de ver o mundo.

Encontrei em Lucinda uma boa disponibilidade para falar de sua obra, com bastante propriedade, conforme podemos observar pelas palavras dela mesma¹², em aspectos pontuais de sua criação, que cito a seguir e com as quais encerro este artigo:

Sobre a *concepção de mundo* – a poeta afirma que seu “fazer poético advém de uma admiração profunda frente aos seres, objetos e mundo”. Diz gostar “da tristeza do cotidiano”. E acrescenta: “na verdade, quase tudo me impressiona. É mais ou menos como um “amor” que só resolvo a partir da palavra, definindo de um modo tal que a forma escrita seja tão grande, exata e bonita quanto a emoção sentida. No lugar de dizer “veja como isto é lindo” eu escrevo para repassar o sentimento. Os conceitos devem nascer assim, do desejo de expressar uma emoção.(...) Sei que há temas recorrentes. São aqueles elementos em torno dos quais a emoção não se esgota.(...)”.

Sobre a *elaboração do verso* – “Numa carta-resposta ao meu primeiro livro, Manoel de Barros disse que uso o silêncio e “uma disciplina científica”, além de contenção e vigília. Isso é verdade. (...).Quando escrevo, tenho sempre implícitas a simplicidade, a clareza e a exatidão. (...).Minha sintaxe, geralmente, é resultado de intenso trabalho. Subo e desço montanhas, mergulho fundo no dicionário para alcançar os melhores termos e, com eles, um melhor modo de me dizer e dizer o mundo. Quando surge o motivo, ou às vezes sem motivo mesmo, coloco as palavras nos versos e os versos nos poemas. Depois, vou lavando, lavando e enxugando, enxugando. Experimento bastante, inverto fórmulas, mudo receitas, uso sal no lugar do açúcar e vice-versa.

Lucinda, *leitora de si mesma* – “Ao final do trabalho, coloco-me como leitora implacável - tanto quanto posso ou permite o pouco que sei”.

Lucinda e o *leitor* - “hoje tenho uma

preocupação com o leitor, o que não ocorria antes, pelo menos não conscientemente, procurando um melhor modo de fazê-lo desfrutar dos versos”.

BIBLIOGRAFIAS

- ALONSO, Amado. *Matéria y forma em poesia*. Madrid: Ed. Gredos, 1965.
- ALVES, Denise Santana, ROSSETO, Onetia Carmen, SANTANA, José Milton Maciel. A construção do espaço a partir da concepção de lugar. In: *Revista Mato-grossense de Geografia*. Cuiabá: EDUFMT, 1999. p. 77-119.
- ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Tradução, introdução e notas: José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p.89.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERGEZ, D. et alii. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Eduardo Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CHALUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2*. São Paulo: Ática, 1995.
- ENGELMANN, Magda. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: EdUFG, 1996.
- MARÍAS, Julian. *História da Filosofia*. Porto: Edições Sousa & Almeida Ltda, 1982.
- MARTINS, Nilce Santanna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.ª Queiroz/EDUSP, 1989.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MONDIN, B. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Paulinas, 1983. *Fédon*. Sócrates.
- PERSONA, Lucinda Nogueira. *Por imenso gosto*. São Paulo: Masso Ohno Editor, 1995.
- _____. *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- _____. *Sopa escaldante*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.
- PONTES, Eunice (Org). *A metáfora*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- REIS, Célia M.D.R. *O tempo na poética de Marilza Ribeiro*. Tese de Doutorado. São José do Rio Preto: UNESP, 2001.
- RIBEIRO, Marilza. *Corpo Desnudo*. São Paulo: Palnimpres Gráfica e Editora, 1981.
- RODRIGUES, A. Medina et alii. *Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1975.
- VAN GOGH. *Os grandes artistas*. Vida, obra e inspiração dos maiores pintores. São Paulo: Nova Cultural, 1986: 1. “O uso expressivo da cor”, p.8-9.
- TEIXEIRA, Lúcia. *As cores do discurso*. Niterói/RJ: EDUFF, 1996.

NOTAS

¹ Professora Dr^a do Depto de Letras da UFMT/ ICLMA/ Pontal do Araguaia e do Curso de Pós-Graduação/ Mestrado/UFMT/IL/ Cuiabá.

² É interessante observar a frequência da temática social nessa Literatura, pela sua própria condição histórica, a ocupação da terra e a presença do índio, o distanciamento geográfico dos grandes centros econômico-intelectuais, a exploração desenfreada da fauna, flora e minérios, atividades de extração e não de investimentos sustentáveis para o desenvolvimento regional, e que culminam, muitas vezes, em verso e prosa telúricos, ufanistas, sobretudo porque a produção literária publicada, até certo momento, foi de autoria de pessoas com envolvimento político, religioso, com papéis sociais definidos. Hoje, já se conta com uma produção bastante diferenciada, com alguns escritores, sobretudo em poesia, menos envolvidos historicamente, mas que mantém o compromisso vivo com a cultura, stricto sensu, com a criação literária. Evidentemente, não vai nesse comentário nenhum juízo de valor. Essas conclusões, assim como o presente artigo, são sistematizações do projeto de pesquisa intitulado "Expressão mato-grossense/expressão nacional em poesia: estudos sócio-estilísticos".

³ Nas outras obras a titulação segue o padrão tradicional de colocação no espaço superior e central da página. Isso me chamou a atenção para o fato de que, historicamente, o título sofreu muitas mudanças, de

posição (colocado à direita, à esquerda, na vertical, diagonal...), de extensão (vejam-se os longos e explicativos títulos dos textos barrocos), de impertinência semântica, etc.

⁴ Nanquins de Noêmia Mourão, 1976, do acervo do editor Massao Ohno.

⁵ Há uma errata no final do livro informando que a capa é de Marcus de Moraes sobre a ilustração de Adir Sodré, cujo nome não apareceu citado. As ilustrações de miolo são do mesmo autor.

⁶ A imagem da lesma constitui um atrativo para a poeta, que lhe dedicou uma parte específica, e que, em conversa informal, comentou que Lesma lerda foi um título pensado para Sopa escaldante.

⁷ Referimo-nos, por exemplo, às indicações constantes no Dicionário de Símbolos (CIRLOT: 1984).

⁸ A sugestividade das vogais e consoantes, segundo Nilce Martins (1989, p. 36).

⁹ Teresa de Lauretis apud Linda Alcoff. "Feminismo cultural versus pos-estruturalismo: la crisis de la identidad em la teoría feminista" (1990, p. 9)

¹⁰ "O uso expressivo da cor". In: Os grandes artistas. Van Gogh (1986, p. 8-9).

¹¹ Fragmento do texto impresso no verso da capa do calendário.

¹² Correspondência datada de dezembro de 2001.

Aceito para publicação em 08/07/2004